

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Dissertação



POÉTICAS VISUAIS:
ENQUADRAMENTOS FEMININOS EM VIDEODANÇA

Luana Echevengúá Arrieche

Pelotas, 2020

Luana Echevengúá Arrieche

**POÉTICAS VISUAIS:
ENQUADRAMENTOS FEMININOS EM VIDEODANÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, para obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Eleonora Campos da Motta Santos

Co-Orientadora: Rosângela Fachel de Medeiros

Pelotas, 2020

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas Catalogação na
Publicação

A111p Arrieche, Luana Echevengá

Poéticas visuais: : enquadramentos femininos em videodança /
Luana Echevengá Arrieche ; Eleonora Campos da Motta Santos,
orientador. — Pelotas, 2020.

168 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas,
2020.

1. Pesquisa em artes. 2. Videodança. 3. Produção acadêmica. 4.
Processos de criação. I. Santos, Eleonora Campos da Motta,
orient. II. Título.

CDD : 700

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

Luana Echevengú Arrieche

POÉTICAS VISUAIS: ENQUADRAMENTOS FEMININOS EM VIDEODANÇA

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 21 de dezembro de 2020.

Banca examinadora:

Prof. Dr^a Eleonora Campos da Motta Santos (Orientadora) Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Prof. Dr.^a Rosângela Fachel de Medeiros (co-orientadora). Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Prof. Dr^a Nádia da Cruz Senna. Pós-Doutorado pela Universidade do Algarve (UALG), Portugal.

Prof. Dr^a Carmen Anita Hoffmann. Doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Prof. Dr^a Natacha Muriel López Galluci. Pós Doutorado em Artes, PPG Artes ICA, Universidade Federal do Ceará (UFC).

Prof. Dr Leonardo Sebiane Serrano. Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)



Dedico este trabalho à minha mãe, à minha filha e às minhas avós.

Agradecimentos

Às mulheres que estão em minha vida e me inspiram: Alba Celeste Echevengúá Arrieche, Yasmin Arrieche Hermes, Rosa da Silva Arrieche, Luíza Echevengúá, Neiva Echevengúá, Tânia Arrieche, Magda Pitella, Ione Pitella, Maria Teresa Caldeira, Amanda Gaspar, Ândrea Rodrigues...

À minha orientadora Eleonora Campos da Motta Santos por sua confiança, paciência e carinho em todo o processo da pesquisa. Também por sua dedicação, coragem e vontade de conhecer junto comigo a pesquisa em arte.

À minha co-orientadora Rosângela Fachel por sua disponibilidade, versatilidade e afeto comigo e todos que a circundam. Também por criar em colaboração com a professora Carmen Anita Hoffmann o 1º Festival Internacional de Videodança do Rio Grande do Sul no qual também atuei na organização.

Às mulheres que estavam nas reuniões do grupo Caixa de Pandora pelas escritas, diálogos e afetos.

Ao meu pai que em minha infância me contou histórias e desembaraçou meus cabelos, e por ele tenho total admiração. Também agradeço por amar meus filhos como se fossem seus.

Ao meu amor André Estrela por viver essa aventura junto comigo e ser incrível para nosso filho.

Ao meu irmão por seu carinho e cuidados.

Ao meu sogro Osvaldo Estrela por seu carinho e auxílio nas traduções que lhe foi pedido ao longo do processo desta pesquisa.

Obrigada.

A câmera muda o olhar do coreógrafo, o corpo do cineasta, o olhar do cineasta, o corpo que dança e a sua reprodução.

Maíra Spanghero

Resumo

ARRIECHE, Luana E. **Poéticas Visuais**: enquadramentos femininos em videodança. Orientadora: Eleonora Campos da Motta Santos. Co-orientadora: Rosângela Fachel de Medeiros. 2020. 168 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

Este trabalho versa sobre o processo de criação em videodança, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa **Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano**, no qual me proponho criar videodança(s) imbricada(s) à pesquisa em arte. O seguinte problema me guiou: como compreender a pesquisa em artes na/pela criação em videodança? Os autores basilares Rey (1996) e Salles (1998, 2006) me orientam para refletir sobre a pesquisa em artes, na qual o artista-pesquisador, na imersão da prática poética imbricada à teorização, pesquisa seu processo criativo e, neste trabalho, se faz a rede de criação. A metodologia utilizada foi pautada pelo fazer teórico-prático, por meio de agenciamentos das experiências e relações nos componentes curriculares; participação de eventos e publicações do trabalho, realizados ao longo do Mestrado, conforme fui avançando na pesquisa; e também através de minha inserção no grupo de pesquisa **Caixa de Pandora**. Para as reflexões sobre videodança o estudo está embasado predominantemente em Brum (2012), Rosemberg (2012), Valdellós (2018) e Dubois (2004), que me possibilitaram refletir sobre a grafia e o conceito de videodança operado no processo criativo. Aproximei-me do conceito de performatividade de gênero que me instigou a olhar com atenção para os discursos em torno do gênero feminino, através de leituras realizadas em Butler (2019), Louro (2018) e Saralih (2018). Além destes, cito McLaren (2016), Rago (2010) e Evaristo (2005) que me auxiliaram com o tom da escrita deste trabalho, uma escrita poética e narrativa através da qual me atento para as representações do feminino que me circundam e constituem. Por fim, esta pesquisa instiga a percepção de novas e pessoais possibilidades de articulação entre as expressões artísticas: neste caso, da Dança e das Artes Visuais, assim como expande narrativas sobre o fazer em videodança.

Palavras-chave: Pesquisa em Artes, videodança, Produção acadêmica, Processos de Criação.

Abstract

ARRIECHE, Luana E. **Visual Poetics**: feminine insertion in video dance. Adviser: Eleanora da Motta Santos. Co-adviser: Rosângela Fachel de Medeiros. 2020. 168 p. Dissertation (Master's degree in Visual Arts) - Center of Arts, Visual Arts – Federal University of Pelotas, Pelotas, 2020.

This research concerns the creation process in video dance, linked to the Post-Grad program in Visual Arts of the Federal University of Pelotas in the line of research Creation processes and everyday poetics, in which I intend to create video dance overlapping research in Art. The following problem guided me: How to comprehend the research in Arts in/by the creation of video dance? The authors I base for this current research are Rey (1996) and Salles (1998,2006) to reflect on research on Arts, in which the researcher artist, in the immersion of practical poetics overlapping theorization, carries out his creative process and in this work, the creation network is done. The methodology used was oriented by the theoretical practice, by means of activation of experiences and relationships in the curriculum components, participation in events and publication of the work accomplished along the Master's degree, as I advanced in the research and also through insertion in the research group Caixa de Pandora. For the reflections on video dance, the study is predominantly based on Brum (2012), Rosenberg (2012), Valdellós (2018), and Dubois (2004), who made it possible for me to reflect on the aesthetic and concept of video dance operated on the creative process. I approached the concept of performativity of gender which stimulated me to investigate with attention at the discourses around the feminine gender through readings carried out in Butler (2019), Louro (2018), and Saralih (2018). Furthermore, I quote McLaren (2016), Rago (2010), and Evaristo (2005), which helped me with the writing tone of this work, a poetic writing and narrative trough which I focus on the feminine representations that surround me and I am part of. In addition, this research arouses the perception of new and personal possibilities of articulation among the artistic expressions: In this case, of Dance and Visual Arts and at the same time it amplifies narratives of the practice in video dance.

Keywords: Research in Arts; Video dance; Academic production.

Lista de figuras

- Figura 1 - QR code do link Pág. 22
(<https://www.flipsnack.com/67F8BF66AED/vers-o-pand-mica-lugares-afetos.html>) para acessar o catálogo da exposição
- Figura 2 - Loie Fuller - acervo online do *Muses of Modern Dance* - Pág. 34
<http://musedance.com/loie-fuller/>
- Figura 3- Registro fotográfico do vídeo postado no Instagram do Pág. 53
@poéticas.tecnológicas
- Figura 4- Registro fotográfico da ação online realizada com os perfis Pág. 54
@rafaeboucas e @lu_arrieche
- Figura 5 - Registros fotográficos de envelope em papel pardo - 10x15 Pág. 60
cm - com adesivo com a frase "Quem você se sente hoje? Conte para alguém". Dentro do envelope há 6 postais em papel fosco 180 g/m^a.
- Figura 6 - Alice nos escombros, Bairro Porto, Pelotas, RS. Pág. 63
- Figura 7 – Alice no orelhão, bairro Porto, Pelotas, RS. Pág. 64
- Figura 8 – Alice pendurada, bairro Porto, Pelotas, RS. Pág. 64
- Figura 9 - Alice voando perto de uma árvore, bairro Porto, Pelotas, RS. Pág. 65
- Figura 10- Alice presa a janela, bairro Porto, Pelotas, RS. Pág. 65
- Figura 11 - Alice entre as árvores, Bairro Porto, Pelotas, Rs Pág. 66
- Figura 12- Registro fotográfico do trabalho (parte externa do cartão) Pág. 68
"Memória autobiográfica" / Cartão em folha A4, 210 g/m².
- Figura 13- Registro fotográfico do trabalho (parte externa - frente do Pág.69
cartão) "Memória autobiográfica" / Cartão em folha A4, 210 g/m²

Figura 14- Registro fotográfico do trabalho (parte interna do cartão) "Memória autobiográfica" / Cartão em folha A4, 210 g/m².	Pág.70
Figura 15- Registro fotográfico do trabalho (parte externa – imagem de trás do cartão) "Memória autobiográfica" / Cartão em folha A4, 210 g/m².	Pág.71
Figura 16- Registro fotográfico do trabalho: “umbigo” – impresso em folha de acetato transparente, tamanho A4, com intervenção a caneta realizada a mão.	Pág. 73
Figura 17- Registro fotográfico do trabalho: “umbigo2” – impresso em folha de acetato transparente, tamanho A4, com intervenção a caneta realizada a mão, na vertical.	Pág.74
Figura 18 - Registro do exercício visual realizado em sala de aula. Materiais utilizados, papel pardo a metro e lápis de cor.	Pág. 75
Figura 19 - Registro pessoal de anotações/ autoria: Alba C. E. Arrieche.	Pág. 77
Figura 20 - Registro fotográfico de textos escritos em diários.	Pág. 80
Figura 21 – Registro2 fotográfico de textos escritos em diários.	Pág. 82
Figura 22 - Série autorretratos 1	Pág. 83
Figura 23- Série autorretratos 2	Pág. 84
Figura 24 - Registro fotográfico do trabalho na exposição Afe[o]ar - exposição discente	Pág. 86
Figura 25- Registro2 fotográfico do trabalho na exposição Afe[o]ar - exposição discente	Pág. 87
Figura 26- Registro fotográfico do trabalho videodança exercício de ver	Pág. 88

Figura 27 - Placa indicativa de título - impressa em placa de pvc 30cm por 40cm	Pág. 90
Figura 28- Registro do exercício realizado em uma reunião do Grupo de pesquisa Caixa de Pandora, novembro de 2019.	Pág. 96
Figura 29– Imagem selecionada pela revista Poça2	Pág. 97
Figura 30– Pausa – placa indicativa com título da obra.	Pág. 98
Figura 31 – Registro fotográfico dos materiais artísticos que compõem Lugares Afetos.	Pág. 99
Figura 32 - Texto poético que compõem a obra Pausa.	Pág. 100
Figura 33 - Placa indicativa de título - compõem a instalação Lugares Afetos, impressa em placas de pvc 20cm por 30cm.	Pág. 101
Figura 34 - Registro fotográfico das placas que compõem a instalação Lugares Afetos.	Pág. 101
Figura 35 - Placa indicativa de título - compõem a instalação Lugares Afetos	Pág. 102
Figura 36 - Registro fotográfico das placas que compõem a peça <i>Performatividade Feminina</i> presentes na instalação <i>Lugares Afetos</i> .	Pág. 102
Figura 37 - Placa em pvc indicativa de título, compõe a instalação <i>Lugares Afetos</i> .	Pág. 103
Figura 38 -Placa em pvc indicativa de título com QR cold, compõem a instalação Lugares Afetos.	Pág. 103
Figura 39 - Placa indicativa de título compõe a instalação Lugares Afetos.	Pág. 103

Figura 40 - Placa indicativa de título compõe a instalação Lugares Afetos.	Pág. 105
Figura 41 - Imagem do texto poético impresso em papel matte 170 m/g2	Pág. 106
Figura 42 - Registro fotográfico do trabalho Narraríamos	Pág. 107
Figura 43- Placa indicativa de título compõe a instalação <i>Lugares Afetos</i>	Pág. 109
Figura 44- Registro fotográfico do trabalho – Terapia	Pág. 109
Figura 45- Placa indicativa de título compõe a instalação <i>Lugares Afetos</i>	Pág. 110
Figura 46 - QR code - vídeo sempenemcabeça	Pág. 112
Figura 47 - Registro fotográfico do diário de processo	Pág. 113
Figura 48 –Registro 2 fotográfico do diário de processo.	Pág. 114
Figura 49 –Registro 3 fotográfico do diário de processo	Pág. 114
Figura 50 - QR code - Uma trajetória dançada.	Pág. 115
Figura 51 - QR code - Catarse...	Pág. 116
Figura 52 - Ensaio fotográfico realizado conjuntamente com as gravações dos vídeos: <i>Uma trajetória dançada</i> e <i>Catarse...</i>	Pág. 116
Figura 53 - Planta alta do projeto de gravação 1	Pág. 117
Figura 54 - Roteiro – folhas 1 e 2	Pág. 118
Figura 55 - Roteiro – folhas 3 e 4	Pág. 119
Figura 56- QR code - #fiquemecasa	Pág. 120
Figura 57 - 2ª versão do roteiro - folhas 1 e 2	Pág. 124
Figura 58 - 2ª versão do roteiro – folha 3	Pág. 125

Figura 59 - Registro Fotográfico - escaleta - roteiro	Pág. 126
Figura 60- - Estudo fotográfico sobre o espaço físico, no intuito de explorar possibilidades.	Pág. 127
Figura 61 - QR code - <i>PIPIPI...</i>	Pág. 128
Figura 62- QR code - <i>O tempo...</i>	Pág. 128
Figura 63 - QR code - <i>A mulher de azul.</i>	Pág. 129
Figura 64 - imagem presente na videodança <i>A mulher de azul</i> , a câmera estava em uma posição no alto, presa ao teto.	Pág. 133
Figura 65- imagem presente na videodança <i>A mulher de azul</i> , a câmera estava próxima ao chão.	Pág. 134
Figura 66- Imagem presente na <i>A mulher de azul</i> , que utilizei o programa Vegas pro 10 para aplicar o efeito de sobreposição de dois vídeos.	Pág. 135
Figura 67- Imagem presente na <i>A mulher de azul</i> , na qual apliquei um filtro pelo programa Vegas Pro 10 que criou um movimento em direção as mãos da personagem.	Pág. 136
Figura 68- Imagem presente na <i>A mulher de azul</i> , em plano médio.	Pág. 136
Figura 69 - Imagem presente na <i>A mulher de azul</i> , em plano médio.	Pág. 137
Figura 70 - Imagem presente em <i>A mulher azul</i> , com a câmera acoplada em um tripé em cima da mesa, plano médio no ângulo em diagonal	Pág. 137
Figura 71- Imagem presente em <i>A mulher azul</i> , com a câmera acoplada	Pág. 138

em um tripé em cima da mesa, plano médio no ângulo em diagonal

Figura 72- Imagem presente em *A mulher azul*, com a câmera acoplada em um tripé em frente a mesa, a aproximadamente um metro e meio de distância da mesa. Pág. 139

Figura 73- Imagem presente em *A mulher azul*, com a câmera acoplada em um tripé ao chão, próxima a mesa em um ângulo em diagonal *contra-plongée* Pág. 139

Figura 74 - Imagem presente em *A mulher azul*, com a câmera acoplada ao teto frontal, plano próximo ao aberto no ângulo *plongée*. Pág. 140

Lista de tabelas

Tabela 1- Temporalidade x Ações/Obras de Maya Deren

Pág.47

Sumário

CARTA	Pág. 16
1. VIDEODANÇA: POR QUÊ?	Pág. 23
1.1 OBRAS E ARTISTAS: POSSIBILIDADES DE VIDEODANÇA(S)	Pág. 33
2. A CRIAÇÃO EM ARTES COMO ESPAÇO DE DESCOBERTA PARA A PESQUISA EM VIDEODANÇA	Pág. 55
2.1 ATRAVESSAMENTOS POÉTICOS	Pág. 60
3. ENQUADRAMENTOS FEMININOS	Pág. 111
FINS QUE SÃO COMEÇOS	Pág. 145
REFERÊNCIAS	Pág. 152
APÊNDICE	Pág. 158

A quem me lê,

Para escrever esta dissertação foi preciso escancarar as janelas e as portas de minha casa, então, como uma pessoa amiga que chega a visitar-me, te ofereço chimarrão e se gostares também rapadura. Convido a que te sentes em minha sala e que comecemos a conversar, pois é neste tom que disserto esse texto.

Percorri um caminho até chegar aqui e, como em todo percurso, existiram as dificuldades, os desafios, momentos de satisfação e de conquistas. Concluí minha graduação em Dança-Licenciatura em 2015 e, em minha colação de grau, no início do ano em 2016, eu estava em minha segunda gravidez, com quatro meses de gestação. Fui mãe pela primeira vez aos 18 anos e pela segunda aos 29, e foram momentos como esses que me fizeram refletir sobre a vida.

No início da minha primeira gestação me deparei com discursos sobre ser mulher e ser mãe, discursos que me orientaram e me construíram como mulher e como mãe. Antes de me tornar mãe, eu era “apenas” uma aluna dedicada, com notas altas e com objetivos definidos, dançava balé em uma academia de dança com o apoio dos meus pais e, depois de “barganhar” com eles, tínhamos um combinado: eles pagariam somente as aulas de balé e eu não poderia participar dos espetáculos da escola, minimizando o custo. Quando descobri sobre minha primeira gravidez, meu cotidiano se transformou: deixei as aulas de balé e a escola para viver a maternidade. Por um período, meu cotidiano foi povoado somente pelos interesses e necessidades de minha

filha, mas aos poucos, fui despertando a mulher que existia para além da representação materna.

Quatro anos depois, em 2010, voltei a estudar e dançar através de minha formação. Penso que a faculdade foi um encontro comigo! Foram quase seis anos, viajando entre uma cidade e outra (Rio Grande - Pelotas - Rio Grande, cidades vizinhas que ficam a mais ou menos a 60km uma da outra), “devorando” livros e buscando experiências que me fortalecessem como sujeito! Foi através da minha formação que conheci pesquisadores e trabalhos em videodança. Comecei pela fotografia, gosto adquirido antes da formação superior e que foi nela aperfeiçoado. E depois comecei a gravar sequências coreográficas. As lentes de minha câmera enquadravam com frequência uma bailarina específica: minha querida amiga Ândrea Rodrigues. Então posso dizer que desde o início minhas composições estavam atravessadas pelas lentes e pelo afeto.

Foram os trabalhos produzidos com a Ândrea que me permitiram estar dissertando este trabalho, e tenho-a como uma mulher que de seu modo me fez perceber o mundo para além do meu. E, para aqueles que a conhecem, perceberão a referência à presença dela em minha composição nas rosas vermelhas que estão em alguns dos trabalhos artísticos. Lembro-me de uma ocasião que combinei com ela de fazer algumas fotografias: eu com a câmera em minhas mãos, ela em frente às lentes! Ela com seu longo vestido vermelho e eu morrendo de medo de que alguém nos abordasse! O que felizmente não aconteceu!

O fato é que foram os momentos que vivenciei com minha amiga que me permitiram experimentar as primeiras criações: expus algumas fotografias, participei de

oficinas e compus videodanças. Quando me deparei com o edital de mestrado da Pós-graduação em Artes Visuais, eu pensei: Preciso criar!

Em 2018 estava com problemas de saúde em minha família, as duas mulheres mais importantes em minha vida estavam doentes! Eu não sabia como me movimentar nesta nova realidade. Uma delas era minha mãe que veio a falecer em 2019, e a outra minha filha. Novamente a maternidade me impôs desafios e me forçava a refletir a respeito de minhas ações. Por isso precisava criar!

Minha principal motivação para a pesquisa foi o desejo de me reinventar e a linha que utilizei para costurar o processo criativo foram as representações femininas que habitam meu cotidiano. Uma linha com cores de mulheres em várias fases da vida. São elas as minhas referências como mulher e, para além, também são base para minha formação enquanto pessoa no mundo, atenta aos discursos que reproduzo.

Os discursos que circundam minha representação sobre o feminino são os nós que atam o processo criativo. E para entender os mecanismos que operam os discursos em torno do feminino, busco me aprofundar no conceito de performatividade de gênero, embora tenha feito com inseguranças, pois estudar os textos de Judith Butler e outros pensadores que ela aborda como Michael Foucault, Lacan, Julia Kristeva etc. foi como mergulhar em uma rede complexa de pensadores. Contudo, senti a necessidade de acessar tal conceito, porque através dele fui compondo e descobrindo os nós de meu trabalho artístico.

Quando me refiro aos nós faço referência aos que realizamos ao final da linha de costura, que usamos para que a linha não escape do tecido e nem do bordado. Penso que são necessários para dar a ver ao desenho. Entendo meu processo criativo como o

fazer de um bordado (em várias ocasiões eu presenciei minha avó bordar e minha mãe coser e tricotar). A linha vai e vem delineando a imagem, de um lado surge o bordado e do outro um emaranhado de nós.

O meu bordado são os trabalhos artísticos, organizados para compor a instalação *Lugares Afetos*. Cada trabalho recebeu um título: *Pausa; Me sinto Alice; A Caixa + Coisas Bobas; Performatividade Feminina; Maternidade Construída; Narraríamos; Terapia; Videodança Performatividade Feminina*. Os nós, do outro lado do bordado, são os conceitos acessados, as palavras-chave, os nexos que constituíram o conjunto de videodanças - *Videodança Performatividade Feminina*. Desde o início o desejo de “ver dança” guiava meu processo criativo: queria criar videodança(s), o que reverberou em poéticas de diferentes plasticidades.

Refletir sobre o conceito por meio do estudo da grafia de videodança foi importante para que o processo criativo transcorresse, pois me possibilitou estar em abertura ao novo e ver a dança em todo o processo. Foi como abrir todas as portas e janelas da minha casa para ti, um estado de entrega, de abertura e de afeto.

Estar mestranda em Artes Visuais era/é um espaço de descoberta. Então, esta pesquisa versa sobre videodança, tenta dizer sobre o conceito de performatividade de gênero, busca refletir sobre corpo, se aproxima da perspectiva de criação em rede, mas, para além, é sobre afetos, sobre o que me afeta e de como busco afetar o outro!

Acredito que sozinha minha voz não tem eco, mas, quando embasada em tantas outras vozes, posso ecoar questões e percepções sobre ser mulher e produzir em arte. Então, te convido a me conhecer através da leitura e fruição do trabalho, a refletir sobre

os discursos em torno do feminino e a conhecer um modo particular de compor narrativas visuais para videodança(s).

A seguinte problemática me guiou: como compreender a pesquisa em artes na/pela criação em videodança? Na busca de “alcançar” a problemática meu objetivo para com a pesquisa foi a criação de uma videodança, como também, por meio dela, compreender os caminhos metodológicos da pesquisa em artes. Quando me refiro ao verbo “alcançar” entendo que é na ação e somente por via do movimento que escrevi este trabalho, aqui, no âmbito dessa pesquisa não existiram intenções de verificações; difere-se de pesquisas guiadas por metodologias estruturalistas que verificam e ratificam suas questões. O percurso metodológico foi construído por meio de agenciamentos e através da experiência, do interesse de refletir e de problematizar o processo criativo. Compreendi que os processos metodológicos foram sendo construídos e embasados no pensamento de rede de criação dissertado por Cecilia Salles (2004, 2016), além desse, através da aproximação de conceitos apresentados via as componentes curriculares realizados no Mestrado, e por meio do meu envolvimento com eventos acadêmicos e artísticos. Penso que a feitura deste trabalho só foi possível pelo constante exercício de reflexão entre a teorização e a prática artística.

Para além desta carta inicial, a dissertação foi organizada em três capítulos e as considerações finais são apresentadas em *Fins que são começos*. O texto foi escrito na primeira pessoa do singular e sua escrita atravessada por minha poética. Esta carta é a primeira pista dada a ti que me lê para compreender como escolho caminhar nessa escrita que reverberou do meu processo criativo. Também encontrarás outras cartas no interior do texto, assim como a presença de textos poéticos, escritas marcadas pela

grafia em itálico, pois penso que é uma maneira visual interessante de organizar as informações.

Como verás, cada capítulo corresponde a momentos específicos da pesquisa. Primeiramente, foi preciso que eu compreendesse o lugar que eu “ocupava” na pesquisa. Neste movimento, refletir sobre o termo videodança foi fundamental no processo de criação. Assim, no primeiro capítulo: **Videodança: por quê?** verso sobre o termo/grafia eleita, o conceito sobre videodança operado na/para a criação. E também busco apontar pesquisadores e artistas que embasam minha prática artística.

O segundo momento é apresentado no capítulo: **A criação em artes como espaço de descoberta para a pesquisa em videodança** no qual verso sobre as descobertas acerca do “eu”. Foi quando me vi olhando para as mulheres que me circundam e, por meio de minhas memórias, comecei a criar e a realizar enquadramentos poéticos em diferentes linguagens sobre os processos discursivos acerca do feminino. É também o lugar em que descrevo meu processo criativo e busco refletir sobre a pesquisa em artes.

No terceiro capítulo: **Enquadramentos Femininos** dissertei sobre as videodança(s) compostas durante e pelo processo artístico. Representa os momentos finais da poética, no qual criei os nexos da videodança *A mulher de azul* e, também, foi quando percebi que a projeção de criar uma videodança desdobrou-se, pois o conjunto de captações elaborado para a criação desses processos artísticos tornou-se fonte de três: *PIPIPI...(1')*, *O tempo... (3'40'')* e *A mulher de azul (7'57'')*. Movimento que corroborou a criação de videodança pois, por meio da edição, é possível (re)ativar a poética atualizando-a. Como diz Brum (2012): está em constante devir.

Em ***Fins que são começos*** busquei atar os “nós” da poética desenvolvida e retomar a minha questão inicial, assumindo fragilidades e apontando contribuições de modo que tu, que me lês, entendas o meu caminho. São considerações que indicam novos começos. Mas antes de que sigas com a leitura desta dissertação te convido a fruir com a exposição Lugares Afetos, em sua versão pandêmica. Aceito o convite, deverás acessar o catálogo da exposição pelo link ou *QR Code* (Figura 1), contudo, é importante considerar que a exposição foi elaborada para ser visitada “presencialmente”, deste modo, essa versão pandêmica não representa a exposição física, mas nasce do desejo de dar a quem me lê a possibilidade de também assistir às poéticas desta dissertação.



Figura 1 - QR code do link (<https://www.flipsnack.com/67F8BF66AED/vers-o-pand-mica-lugares-afetos.html>) para acessar o catálogo da exposição

Boa leitura, com carinho, Luana.

1. VIDEODANÇA: POR QUÊ?

Começo essa escrita contextualizando, refletindo e elencando procedimentos que foram formativos para a realização da pesquisa. Nesse sentido, com base em Ana Valdellós (2008) cito diferentes formas de referenciar trabalhos em torno do imbricamento entre dança e audiovisual: *screen choreography*, *dance video creation*, *camera choreography*, *dance for the camera*, entre outros termos, que podemos constatar na capa do livro “*Dança em Foco: Ensaios Contemporâneos de Videodança*” (coletânea de artigos, 2012), tais como: vídeo-dança, performance para tela, videocoreografia, *videodance*, *screen dance*, coreografia da câmera, cine *dance*, performance para tela, *screendance*, dancine, *videodanza*, *videotanz*, coreoedição e cinedança.

Para Valdellós (2008), essas produções tratam-se de coreografias que só existem no vídeo, no filme ou em mídias digitais, sendo um campo extenso e interdisciplinar. E, entre as várias tentativas de definição, há diversidade de termos e grafias. No sentido de complementar, para Leonel Brum (2012), videodança é um híbrido da Dança e do vídeo, ou seja, “trata-se de uma cena que emerge da aproximação de artistas do audiovisual e da dança que, juntos, encontram no vídeo um manancial repleto de novos recursos para realizar suas ideias” (BRUM, p.77, 2012). Assim, partimos do pressuposto que a criação em videodança se faz permeada por saberes respectivos a Dança e ao audiovisual; espaço de possibilidade para a atuação do: *videomaker*, coreógrafo, iluminador, editor, diretor, figurinista, entre outros profissionais que, juntos, pensam a composição da cena e seus elementos.

Ao longo dos estudos fui percebendo que cada termo carrega consigo vestígios sobre os saberes acessados e, por isso, escolhi utilizar o termo videodança, explicitado

e refletido em um exercício de recorte dessa pesquisa no artigo “Videodança a poética do olhar”¹. Antes de versar sobre a escrita deste artigo, penso que contextualizar as minhas motivações sejam pertinentes para compreender a pesquisa em torno do termo.

Segundo Brum (2012) no artigo “Videodança: uma arte do devir” o autor cita que “em 1975, foi publicado pelo jornal nova-iorquino *Dance Scope* um importante texto de referência *Videodance*, de autoria de Jeffrey Bush e Peter Z. Grossman” (BRUM, 2012. p.76), termo traduzido para português como videodança. Entretanto, apesar de ter buscado o texto citado, não tive acesso para leitura.

Contudo, através da dissertação de Maria Laura Ferro *Vídeo-dança de produção portuguesa* (2013) encontro a referência de outro artigo, também em inglês, de Vera Maletic, intitulado “*Videodance- Technology –Attitude Shift*” (1988). Há um desencontro em relação a data de publicação do artigo que acessei, sendo esse publicado pela Revista Pesquisa de Dança, vol. 19, n. 2 (inverno de 1987/1988) pp. 3-7 (5 páginas), entretanto, na dissertação de Ferro (2013) o artigo teria sido publicado pela primeira vez em 1975. No artigo, Maletic (1988) busca distinguir os formatos nos quais a dança estava presente, preocupação que advinha da necessidade de demarcar características entre os diferentes trabalhos com dança que estavam sendo produzidos e submetidos para festivais. Importante ressaltar que o artigo foi publicado na década de 1980 e,

¹Artigo **Videodança a poética do olhar**, publicado em 2019, no Anais do “6º Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança, que já compartilha com o campo muitas das reflexões que foram permitindo a construção desta dissertação e que aqui são retomadas para compor a apresentação do processo, como um todo, desenvolvido ao longo da pesquisa do mestrado. Link para acesso: <https://proceedings.science/anda/anda-2019/papers/videodanca--a-poetica-do-olhar>.

nessa época, haviam filmes com dança, musicais e vídeos experimentais com/em dança.

Para o contexto do vídeo é importante compreender que em 1940 as câmeras portáteis de 16mm entraram para o mercado cinematográfico e, segundo Brum (2012), eram câmeras mais leves se comparadas às que estavam disponíveis no mercado da época, o que ocasionou um impacto estético na produção artística do período. Neste contexto, Maya Deren (1917-1961), artista que é referência para a pesquisa e está citada e contextualizada mais adiante no texto desta dissertação, foi uma das pioneiras em utilizar esta nova tecnologia.

Através de Ferro (2013) podemos traçar uma linha temporal de eventos que possibilitam compreender a efervescência de produções artísticas autorais, tanto no contexto histórico da Dança, quanto no entrecruzamento de outras áreas: entre as décadas de 50 e 60, na dança, artistas como Merce Cunningham, Ann Halprin, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, Yvone Rainer e Twyla Tharp rompem com os princípios da dança moderna; na década de 60 os artistas exploram maneiras de transpor as artes tradicionais, e o termo *collage* surge para representar a arte que se preocupou em refletir sobre o lugar do espectador, criando espaços de interação e participação com o público. Nesse período também atuou a *Judson Dance Theatre*, em 1962, o evento foi pautado pelo hibridismo entre as artes cênicas e visuais, oportunizando o diálogo entre artistas, em Nova Iorque, no porão da Igreja Judson Memorial Church, Greenwich Village.

Com base em Rosenberg (2012) organizo, no mesmo sentido, uma sucessão de eventos: à década de 60, para o autor, representa a era do autoexame, na qual muitas

mulheres consideradas feministas encontraram espaço de reflexão sobre si, sendo o vídeo dispositivo utilizado para subverter discursos instituídos. O autor também diz que entre 1980 e 1990 o vídeo tornou-se um amplificador de corpos e psiques danificadas, “[...] como se o vídeo se tornasse uma prótese para os corpos feridos da década de 1980 [...]” (ROSENBERG, 2012, p. 315). Ainda de acordo com o autor não teríamos como pensar a “dança para câmera” sem considerar seu contexto.

Nesta direção, a “dança para câmera” (ROSEMBERG, 2012) permitiu ver o corpo dissociado de sua materialidade física, ou seja, “[...] fragmentação do eu holístico em partes separadas” (RESENBERG, 2012. p. 316) exemplifica o autor se referindo ao dançarino Talley Beatty quando salta no espaço e se mantém suspenso por um tempo impossível para o corpo físico, entretanto possível na videodança *A Study In Choreography For Camera* (1945) de Maya Deren.

Para Rosenberg (2012) a “dança para câmera” recupera, reinventa, ressubstancializa, objetivando e materializando o corpo no processo. Também está sempre em processo de se tornar, se referindo ao estado bruto das filmagens. O pesquisador diz que, a partir desse material é possível acessar outras leituras e criações, pois “o corpo é a matéria-prima para reconceitualização da materialidade, em que a reprodução mecânica recorporaliza a carne e o corpo, filmado e editado, transforma-se no corpo autêntico, enquanto sobrevive ao sujeito” (ROSENBERG, 2012, p. 319).

Para Valdellós (2019) videodança “[...] é um exercício multidisciplinar que requer procedimentos técnicos imbricados por três elementos: o corpo, a câmera e olhar”

(VALDELLÓS, 2018, p. 112, tradução nossa²). Ainda, de acordo com a autora, e como podemos constatar em Rosenberg (2012), o corpo e seus dobramentos no tempo e o espaço do vídeo são fontes primárias da videodança.

Retornando ao termo em epígrafe, a leitura em Ferro (2013) auxiliou para persistir na busca de compreender o porquê de o pesquisador utilizar ou não determinada grafia. Ferro (2013) se refere ao termo vídeo-dança em sua dissertação e explica que em Portugal o termo é utilizado desta forma e por ser um somatório de duas palavras: uma feminina (dança) e outra masculina (vídeo). Diz ainda que, ligadas pelo hífen, não teriam uma classe de gênero definido, inexistindo sobreposição da dança ao vídeo, ou ao contrário. Ela também cita a existência de outros termos questionando-se qual seria correto utilizar, contudo, a autora compreendeu que não há uma maneira de fazer, mas sim múltiplas formas e o artista tem o poder de operar os conceitos conforme sua produção.

Neste sentido, a monografia (graduação) *Videodança um verbo possível: uma proposta metodológica para o ensino de videodança*, de Ana Carolina Oliveira (2009), despertou-me para ver a videodança enquanto verbo, em ação de ver dança. Para tal, duas referências apontadas na monografia me chamaram atenção: Philippe Dubois³ e Tamara Cubas.

²La videodanza es un ejercicio multidisciplinar que requiere de una técnica de realización que tenga en cuenta tres elementos: el cuerpo, la cámara (y la pantalla) y la mirada (VALDELLÓS, 2018, p. 112).

³ Philippe Dubois é um dos poucos pensadores [...] no contexto francês [...] que vem desenvolvendo uma reflexão concentrada sobre as atuais mutações do cinema, a perda de sua hegemonia sobre a criação audiovisual, a emergência ruidosa do vídeo, o desafio imposto pela televisão e o panorama impreciso que tudo isso projeta num futuro próximo (DUBOIS, 2004, p.12).

Busquei em *Cinema, Vídeo, Codard*, de Philippe Dubois (2004), relações com o termo videodança, embasada também nas referências textuais de Oliveira (2009) e Cubas (2007) para justificar o uso da grafia videodança, assim como também deixar vestígios do modo de como escolhi operar em meu processo criativo.

Cubas (2007) publicou, em *Cartografias Rumos Dança 2006/2007*, um texto poético de sua autoria que me despertou a atenção:

A videodança é vídeo.
O vídeo é eu vejo
Eu vejo imagens de corpos
Corpos que se movem
Dançam em um espaço
Dançam em um tempo
Dançam no vídeo
(CUBAS, 2007, p. 143).

Para ampliar a pesquisa sobre o termo videodança, considerei que seria importante buscar artigos, pois os textos lidos tinham sido monografias, dissertações e teses, e fiquei na expectativa de encontrar um trabalho que discutisse especificamente o uso do termo videodança, como abordado em Oliveira (2009), ou vídeo-dança, como está em Ferro (2013), ou vídeo dança, termo também utilizado na capa do livro *Dança em Foco: ensaios contemporâneos de videodança* (2012).

Dessa maneira, para um posicionamento reflexivo sobre o uso da grafia, realizei uma pesquisa nos anais da ABRACE⁴ (a partir de 2007) e da ANDA⁵ (a partir de 2011),

⁴ ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Criada em 21 de abril de 1998, em Salvador, Bahia (com apoio do CNPq e do CADCT/ BA), com ampla participação de

buscando por artigos que apresentassem essas, que eram para mim, palavras-chave: videodança; vídeo dança; vídeo-dança; cine dança; Maya Deren; Merce Cunningham; Analívia Cordeiro; corpo; espaço; vídeo; cinema; videográfico; e audiovisual. Cheguei a 41 artigos e posteriormente selecionei, dentre estes, aqueles que apresentavam no corpo do texto uma das seguintes grafias: vídeo-dança, videodança e ou vídeo dança. Cheguei, finalmente, a 24 artigos.

Identifiquei que a grafia videodança (escrita sem hífen e sem o acento agudo no “i” de vídeo) tinha sido utilizada em 20 artigos, entre os 24, significando a maioria. Também constatei que havia uniformidade na escrita, ou seja, uma vez que o autor elegia o uso de uma das grafias: vídeo-dança ou vídeo dança ou videodança, mantinha a grafia do início ao final do texto. No entanto não encontrei uma reflexão ou explicação direta referente à escolha por uma ou por outra grafia.

Dentre os 24 trabalhos analisados, em 10 encontrei conceituações genéricas sobre o termo/grafia eleito. Ao mesmo tempo, mesmo estes que demonstravam algum movimento explicativo, não davam a ver reflexões sobre as demais possibilidades de grafias ou se acreditavam existir diferenças nestas diferentes escolhas e usos. Os demais trabalhos versavam sobre processos de criação, análises estéticas de obras e contextualizações históricas.

Embora não tenha encontrado trabalhos, entre os 24 artigos pesquisados, que refletissem acerca do uso da grafia videodança, senti a necessidade e compreendi a

lideranças representativas da área de artes cênicas (teatro e dança) de todo o Brasil. (Acesse sobre em: <http://www.portalabrace.org/c2/index.php/instituicao/historia-da-abrace>)

⁵ ANDA- Associação Nacional de pesquisadores em Dança. (Acesse mais sobre: portalanda.org.br)

importância de realizar esta reflexão. Ressalto que este estudo foi publicado nos anais do congresso da ANDA, em 2019, como já referido no texto. Além deste evento, as reflexões sobre as grafias foram apresentadas em formato de resumo expandido, no trabalho *Poéticas Visuais: videodança, porquê?*, no XXI Encontro de Pós-Graduação, da 5ª Semana Integrada de Inovação, Ensino, Pesquisa e Extensão, realizado na UFPel, no período de 21 a 25 de outubro de 2019.

Então, após este movimento de exploração sobre as referidas grafias, volto a acessar a monografia de Oliveira (2009), na qual ela propõe compreender a videodança enquanto verbo – videodançar, ou seja, ação, devir, um estado de “ver dança,” embasada em Philippe Dubois:

A partir da perspectiva que venho abordando nessa pesquisa, a videodança pode ser tratada como a dança do ver, a dança do olhar, onde imagem do corpo em dança estabelece uma relação de confluência mútua entrelaçada e dependente, com tecnologias relativas à imagem técnica (OLIVEIRA, 2009, p.27)

Dubois (2004) torna-se uma referência importante para que eu possa eleger a grafia videodança, pois, a partir de uma reflexão etimológica da palavra vídeo, descrita a seguir, encontramos abertura para compreender o movimento vivenciado na pesquisa com fluidez. Com base no pesquisador, passo a compreender o vídeo em dupla direção: “de um lado, chamamos de vídeo um conjunto de obras semelhantes ao cinema e da televisão” (DUBOIS, 2004, p.13) que por meio de técnicas são elaboradas e dadas a ver ao espectador, de outro lado, o vídeo também pode ser visto como um dispositivo:-

[...] um evento, uma instalação, uma complexa cenografia de telas, objetos e carpintaria, que implicam o espectador em relações ao mesmo tempo perceptivas físicas e ativas, abrangendo, portanto, muito mais do que aquilo que as telas mostram (DUBOIS, 2004, P.13)

Para nos aprofundarmos na reflexão, seguindo o que propõe Dubois (2004), podemos compreender o vídeo substantivado: videocassete, câmera de vídeo, videogame, documento em vídeo, videoclipe etc. Mas também podemos vê-lo em seu potencial de verbo, ao estudar sua etimologia: video, sem acento, derivada da palavra do latim *videre*, “eu vejo”. Assim, diz o autor que não se trata de um verbo qualquer, uma vez que está presente em todas as outras artes da imagem – “[...] do verbo genérico de todas as artes visuais, verbo que engloba toda ação constitutiva do ver: video é o ato mesmo do olhar” (DUBOIS, 2004, p.71).

Assim, refletindo sobre a origem da palavra vídeo, posso atribuir o sentido de “estado”, como diz Dubois (2004. p.97), “estado-vídeo: uma forma de pensar”. Traz o pesquisador que por muito tempo se buscou uma definição ou uma identidade para o vídeo. Comparavam o vídeo a outras formas de imagens (pintura, desenho, foto, cinema e televisão) e algumas especificidades começaram a ser consideradas. Referindo-se a vídeo como o “novo pincel eletrônico”, percebiam seu potencial revolucionário e de estética única. O pesquisador reforça que, independentemente das diversas formas de ver, o vídeo permaneceu sendo visto como uma imagem. No entanto, se diferencia de outras imagens por sua dotada capacidade de fragmentação, tornando-se inapreensível:

Talvez não devamos vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou percebê-lo. Ou seja, considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não

tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanha). (DUBOIS, 2004, p.100)

E o que significa, então, pensar-imagens-dança? Ou melhor, como diz Oliveira (2009) o que significa videodançar? A partir das leituras dos autores citados, fui buscando sentidos e relações para os conceitos dos quais me aproximava e me apropriava. Durante o processo, me vi entrelaçada em um longo bordado, no qual realizei costuras, aproximações e cortes, criando novas paletas de cores. Estava pensando dança, vendo dança e “videodançando”.

As discussões sobre o termo também foram organizadas no artigo “Videodança: a poética do olhar” (citado no início do texto), escrito a três pares de mãos – orientadora, co-orientadora e mestranda, para o evento da ANDA, em 2019.

1.1 Obras e artistas: possibilidades de videodança(s)

Inspirada na bailarina Loie Fuller (1862-1928) e nos trabalhos da cineasta Maya Deren (1917-1961), produzidos na década de 1940: *Mesther of the Afternoon* (1943); *A study in Choregraphy for câmera* (1945); e *Ritual in transfigured time* (1946), escolho vivenciar o processo de criação de videodança a partir destas mulheres.

No sentido de contextualizar historicamente, e com base em Spanghero (2003) Marie Louise Fuller nasceu, em 1862, nos EUA e faleceu em 1928, em Paris. Conhecida como Loie Fuller, começou sua carreira no teatro, no circuito burlesco, nos EUA, onde não foi aceita como bailarina. Mudou-se para Paris, em 1892, e lá floresceu como artista

da dança. Apresentou *Serpentine Dance* no famoso teatro *Folies Bergeres*, trabalho que impressionou os simbolistas e os futuristas que ficaram tocados com a relação cinética e luminosidade de seu trabalho. Tal interesse em seu trabalho fez com que ela ficasse conhecida como “a garota do pôster do movimento simbolista, além de influenciar o mundo da dança e o *Art Nouveau*” (SPANGHERO, 2003, p.31).

Em *Serpentine Dance*, Loie Fuller utilizava bastões que alongavam a movimentação dos seus braços e vestia um comprido corte de seda que cobria todo seu corpo. A velocidade da movimentação, a expansão do tecido no espaço, e a luz reproduziam sobre o tecido diferentes nuances de cores que “[...] ao dançar usando trajes longos e esvoaçantes poderia literalmente esculpir a luz” (SPANGHERO, 2003, p.30).



Figura 2 - Loie Fuller - acervo online do *Muses of Modern Dance* - <http://musedance.com/loie-fuller/>

Segundo Spanghero (2003), Loie Fuller ficou conhecida como a “fada da eletricidade”, a “Rainha da luz” ou, ainda, a “Mágica da Luz”. É pioneira nos filmes de película colorida e, em parceria com o cientista Thomas Edison (1847-1931), criou em 1895 o filme *Annabelle Serpentine Dance*, no qual a bailarina Annabelle Whitford Moore reproduz a movimentação originária de Fuller (figura 2):

Em 1895, ano de nascimento do cinema, Thomas Edison produz o curta-metragem *Annabela Serpentine Dance* e solicita a Mrs. Khun de colorir à mão a película, realizando o primeiro filme a cores do cinema. Nos anos seguintes, muitos outros surgem nos Estados Unidos e na Europa. Na Itália e na Espanha, aparecem filmes cujas colorações apresentam diversas variações cromáticas. (MONTEIRO, 2016, p.141)

De acordo com Airton Tomazzoni (2012) foi produzida outra película, posterior a citada, *Serpentine Dance* (1896) no qual Loie Fuller é a bailarina a executar a

composição. Desta vez o filme foi produzido por Lumière utilizando técnicas semelhantes às de Thomas Edison, de coloração de películas.

Como nos lembra Tomazzoni (2012), em 1891 a criação do cinetoscópio do norte-americano Thomas Edison possibilitou que uma pessoa por vez assistisse à projeção das imagens em uma caixa. Já os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, em 1895, usaram um cinematógrafo para projetar imagens ampliadas para serem assistidas por pequenos grupos. A partir desse período surgiram filmes de curta duração, que registravam e projetavam o cotidiano, da saída dos funcionários de uma fábrica à chegada de um trem na estação. Entre estas produções estavam os filmes produzidos pelos Lumière: *Nègres dansant dans La rue (1896)*; *Danseuses des rues (1896)*; *Dance Japonaise: Gueichas em Jinrikcha (1899)*, entre outros títulos citados pelo autor. Foram registros de danças que apareciam nas ruas ou nos palcos das cidades europeias. Tratava-se de um momento de caráter documental que explorava as possibilidades, frente ao que antes era impossível: “o movimento capturado e reproduzido” (TOMAZZONI, 2012, p.58).

Tomazzoni (2012), narra que *Georges Méliès (1861-1938)* foi um dos primeiros a apostar na tecnologia que até aquele momento apenas reproduzia o que já estava presente no cotidiano, para investir em uma arte fantástica. Apesar de os irmãos *Lumière* não acreditarem no impacto de propagação do seu invento, o venderam para *Georges Méliès*, que criou cenários, figurinos e efeitos especiais para suas histórias e personagens, dando luz à sua imaginação, transformando a realidade filmada.

Novas possibilidades começaram a ser exploradas conforme o avanço tecnológico e, nesse sentido, o cinema deixa de operar em caráter documental e

trabalha as relações possíveis entre imaginário de Dança e Cinema. Neste ambiente, bailarinas começam a ser vistas por diferentes perspectivas, planos e enquadramentos conforme citado em Tomazzoni (2012):

Novas possibilidades passam a ser exploradas, como bailarinas dançando sob diferentes pontos de vista, ou assistir apenas a planos fechados, que colocavam em evidência parte de seus corpos (pés, olhos, quadris, braços e cabeças). Além disso, diferentes escalas de corpo convivem na tela, como nos filmes nos quais apareciam microbailarinas. E não apenas o corpo ganha outra possibilidade de combinação dançante, mas com os movimentos de câmera e a gramática de montagem, o cinema passa a criar também uma espécie de coreografia paralela, colocando o mundo (com seus objetos e imagens) também a dançar. (TOMAZZONI, P.56, 2012)

Segundo Spanghero (2003), Loie Fuller foi a primeira bailarina a ser filmada, demarcando lugar na criação de imagens em movimento, no nascimento da sétima arte – o cinema, nos deixando pistas sobre um comportamento transdisciplinar que nos permitiu refletir sobre um modo de ser, que tenciona as fronteiras de conhecimentos e expande o campo da arte. Ela foi uma artista-cientista que, de sua formação em teatro, transitou entre outras diversas artes e saberes, como a literatura, a óptica, a química, a eletricidade, a dança e o cinema, criando obras que reverberam, significativamente, para Dança e o Cinema.

Citar Loie Fuller em minha dissertação significa, para além de reconhecer sua atuação, perceber características que me interessam e me instigam: sua capacidade de trabalhar com diferentes técnicas e conhecimentos e por deixar vestígios de um comportamento inovador e subversivo.

Eleonora Derenkowsky, conhecida como Maya Deren, por sua vez, nasceu em Kiev (Ucrânia) em 1917 e mudou-se com sua família, em 1922, para Nova Iorque (EUA) para fugir da violência contra os israelitas. Segundo João Luiz Vieira (2012) em seu artigo “O visionário cinema de fluxo de Maya Deren” ela precocemente escreve poesias, mas é em Nova Iorque que completa sua formação em artes na New York University em 1936. Continuou a buscar sua formação acadêmica e em 1939 concluiu o mestrado em Literatura Inglesa. Na mesma época ela começa a secretariar a bailarina e coreógrafa afro-americana Katherine Dunham, com quem trabalhou e realizou trabalhos anos seguintes.

Ainda de acordo com Vieira (2012) Maya Deren desde cedo deixou vestígios do seu interesse por diferentes conhecimentos em arte: dança, literatura, cinema e fotografia, o que a tornou “pioneira na tentativa de integração entre diferentes meios de expressão artística” (VIEIRA, 2012, p.17). Também é possível identificar através desses interesses uma postura relacional e afetiva, pois quando casou com o ativista Gregory Bardacke esteve envolvida com a poesia e o ativismo, inclusive trabalhou na época que estudava artes com o secretário nacional da Liga Socialista da Juventude. Contudo, ela se separa de Bardacke antes de concluir seus estudos em artes. Katherine Dunham também se torna próxima de Maya Deren, influenciando trabalhos posteriores. Conheceu Alexander Hammid, que era um cineasta estabelecido em sua profissão, o qual casou com Deren e com ela produziu *Meshes of the Afternoon*.

Maya Deren era uma artista entregue ao que acreditava. Conforme Vieira (2012), ela desejava um cinema diferente do que estava sendo produzido na época, em específico em Hollywood e, então, buscou estreitar relações com outros artistas. Com

Jonas Makas cria *Creative Film Foudation*, uma estrutura de apoio a cineastas independentes. Com esse suporte ela começou a expor filmes experimentais. Eram trabalhos que se reconheciam fora das exigências hegemônicas do mercado cinematográfico. Neste ambiente efervescente, Maya Deren começou a se dedicar ao cinema em 1940 utilizando uma câmera 16mm, mais leve e menor que as câmeras utilizadas nas produções cinematográficas da época, câmera que se mostrou eficiente para o que ela buscava e que veio a causar grande impacto estético.

Em contraponto ao estilo narrativo produzido por Maya Deren, segundo Luciana Ponso (2013), em 1920 o diretor e coreógrafo Busby Berkeley (1895-1976) produziu uma série de musicais, produções nas quais trabalhou com cenários, figurinos, muitos bailarinos, elaboradas edições etc., ou seja, eram produções complexas e de alto investimento.

No entanto, assim como percebido nos trabalhos de Deren, era perceptível que “o aparato cinematográfico não está a serviço da narrativa, mas é capaz de se tornar a própria narrativa” (PONSO, 2013. p.31), em outras palavras, a câmera não realizou um registro, mas constitui a narrativa.

Em 1930, o coreógrafo norte-americano Fred Astaire (1899-1987) também criou filmes musicais. Afirma Ponso (2013) que foram no mesmo sentido de Berkeley, mas se diferenciavam em dois pontos: pela preferência de Astaire em trabalhar com a câmera fixa e aparecer de corpo inteiro na imagem e, segundo, por explorar a relação corpo/câmera, com “a dança de Fred Astaire não está a serviço da narrativa, ela contamina a narrativa e é capaz de traçar novos rumos ao sentido da obra” (PONSO, 2013, p.39).

Voltando à Deren, de acordo com João Luiz Vieira (2012), ela foi uma mulher de muitos interesses e que não minimizou esforços para estreitar relações: nas décadas de 40 e 50 criou uma série de filmes experimentais, realizou viagens ao Haiti, onde estudou os rituais tribais, e também se envolveu com estudos em relação à dança moderna, ideias psicológicas e filosóficas modernas, que foram exploradas em seus trabalhos.

Para esta pesquisa priorizei estudos sobre as seguintes produções: *Meshes of the Afternoon* (1943); *Study in Choreography for the Camera* (1945); *Ritual in Transfigured Time* (1946), pelo fato de apresentarem características que me interessam esteticamente, como por exemplo o uso de objetos como signos da narrativa, a relação temporal e espacial fragmentada e repetitiva, entre outras características citadas nesta dissertação.

Meshes of the Afternoon (1943)⁶ foi produzido em colaboração com Alexander Hammid. Nesta obra, ele filma e ela dança. O filme é de 14 minutos e 27 segundos, em preto e branco. A personagem feminina, representada por Maya Deren, aparece na imagem caminhando pela rua. A sua frente é visível outro personagem de vestes pretas, a câmera nos deixa a sensação de ser um observador externo que a segue. Ela para em frente de uma casa, sobe as escadas e bate na porta. Ninguém abre, ela insiste, bate novamente e força abrir a maçaneta. Como a porta não abriu, ela tirou da bolsa uma única chave, que caiu aos seus pés. Quando Maya Deren se inclina para pegar a

⁶ Meshes of the Afternoon - Maya Deren (1943) An Original Score by Two Whole Quails. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ihQurg4xGcl>

chave, a imagem de suas mãos surge na incansável tentativa de alcançar a chave, que rola pelas escadas.

A princípio o espectador está presenciando cenas que registram o cotidiano da personagem. Contudo, na sequência das cenas, o ambiente transforma-se e podemos atribuir certo suspense, a partir de repetições e incoerências entre as cenas. A personagem entra na residência, olha para o espaço que indica ser habitado por alguém, mas está vazio, apenas preenchido por móveis e objetos. Na mesa de jantar tem uma xícara e uma faca enfiada em um pedaço de pão. A faca cai em cima da mesa sem que ninguém a toque. O telefone está fora do gancho nas escadas, que levam para os cômodos de cima. Ela sobe as escadas, e o espectador vê o que ela própria contempla, como se a câmera fosse o corpo de Maya Deren. Ela vê o quarto, nele há uma cama desarrumada, o que sugere que alguém adormeceu nela, mas não está mais lá. Uma vitrola toca no quarto, ela tira a agulha que faz a música parar. Ela desce as escadas e senta-se em uma poltrona. A cena mostra, em plano detalhe, o olho dela, que se fecha deixando a impressão que ela irá adormecer. As próximas cenas são compostas por distorções, distorção do tempo que desacelerou enquanto ela subia as escadas. O movimento realizado pela personagem nos remete a uma dança, como se as paredes, as escadas e ela se movessem em sincronia. A cama que estava vazia, não está mais. Ela, que estava em um cômodo da casa, aparece em outro e os elementos aparecem e desaparecem das cenas. Maya Deren vê outra personagem, sentada em uma poltrona. Ainda há a figura encapuzada toda de preto, que está do lado de fora da casa, que adentra à narrativa, sem uma coerência linear.

Entendemos que se trata de um sonho. As escolhas de enquadramentos e planos sobre os objetos e lugares amplificam as significações; a faca que está a serviço de cortar o pão, enquadrada e entrelaçada a outros eventos nos remete a outros sentidos; a figura encapuzada nos faz pensar em alguém que segue a personagem, ou que a personagem segue a figura encapuzada; quadros que apresentam em detalhes a chave que cai, a flor que a personagem carrega, instiga o olhar do espectador a buscar por relações para/na narrativa. No entanto, as ações narradas no filme e executadas por Maya Deren não seguem a lógica da materialidade física. Existindo apenas por meio da narrativa audiovisual, que rematerializa o corpo da personagem, permitindo que ela esteja, ao mesmo tempo, em lugares diferentes expandindo nossa sensação sobre a temporalidade.

Atesta Darwin Yaney Mendoza (2017) em *“Cine Experimental y Documental Personal: Directores y Directoras que resignifican su yo a través del Cine”* que é facilmente identificável como um elemento próprio da narrativa cinematográfica a capacidade de alterar o tempo e propiciar a repetição de eventos, percebidos nos trabalhos de Maya Deren. No artigo, Medonza (2017) versa sobre seis artistas que falam sobre si por meio da poética em trabalhos autobiográficos.

Para Vieira (2012) o filme cria uma atmosfera através de imagens projetadas que é fluída, onírica, hipotética e que coloca a temporalidade do filme em suspensão.

Esse filme, considerado pioneiro na construção do movimento que ficou conhecido como *New American Cinema*, continua até hoje surpreendendo quem assiste – quer pelo contínuo abalo que propõe em nossos sentidos normais da causalidade espaço-temporal, quer pelo fluxo narrativo que constrói diversos

enigmas a partir de uma iconografia de objetos relacionais (flor, chave, espelho, faca), quer, ainda principalmente, pela experiência radical que envolve o espectador, em uma proposta que tematiza, no próprio processo cinematográfico de filmagem (registro) e posterior montagem (estabelecimento de relações entre diferentes planos), as tensões entre exterioridade e interioridade que caracterizam a arte em geral e o cinema em particular. (VIEIRA, 2012, p.16)

Ao me referir a Maya Deren, como fonte de inspiração para meu processo de criação, estou considerando seu modo peculiar de construir narrativas a partir de fatos presentes em seu cotidiano, mas a que, ao mesmo tempo, são atribuídos novos sentidos por meio da imagem em movimento. Também me interessa a maneira que a cineasta coloca os objetos como “personagens” da narrativa, pois estão eles operando e contribuindo para história, esta que relata a realidade, mas que, ao mesmo tempo, carrega consigo o fantástico e o surreal.

Em *Study in Choreography for the Camera* (1945)⁷, que é um filme de 2 minutos e 21 segundos, em preto e branco produzido por Maya Deren e Talley Beatty, Beatty é o bailarino que executa a coreografia na cena. Ele é também coreógrafo que desde 1940 começou a trabalhar com Katherine Dunham. Nesta obra, a cineasta trabalha com uma narrativa centralizada no corpo do bailarino, na qual escolhe enquadramentos, planos e movimentos de câmera que favorecem a composição coreográfica da cena. A câmera movimenta-se em *travelling* que captura o bailarino em plano aberto dançando em um espaço com árvores. O espectador assiste, por diferentes perspectivas, a coreografia, conforme surgem outros planos. Do plano aberto ao detalhe, a coreografia vai se

⁷ Maya Deren - A Study In Choreography For Camera.(1945) Music by Tomas Friberg (2009) – disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OnUEr_gNzwk

transformando e o bailarino aparece em outros cenários; iniciada na natureza, depois surge em uma sala, aparentemente uma sala de estar (com móveis) e, na continuidade, termina a coreografia em sala ampla, sem móveis, semelhante a salas de ensaios de dança.

Vieira (2012) descreve o trabalho de Maya Deren com mais detalhes. O filme intitulado “Um estudo de coreografia para câmera” (título traduzido) está voltado para refletir a lógica espaço-temporal do mundo exterior concreto. Desta vez, Deren não está compondo por uma narrativa onírica. E sim ela busca “romper com os limites e as fronteiras físicas de um palco ou de um espaço unívoco de representação” (VIEIRA, 2012, p.25).

Ritual in Transfigured Time (1946)⁸ filme de 14 minutos e 27 segundos, em preto e branco realizado em parceria com Frank Westbrook e Rita Christiani, e com fotografia de Hella Heyman, envolve uma narrativa permeada pelo contexto feminino, na qual conta sobre os rituais de transformação da mulher em suas diferentes fases da vida, o casamento e a viuvez, a juventude, a maturidade e a velhice. Por uma perspectiva não-linear dos fatos, a narrativa é centralizada no movimento das figuras femininas que aparecem e desaparecem das cenas. Narra o encontro de si, consigo mesma.

⁸ Maya Deren - ritual in transfigured time. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=0IG5K65gkTU&feature=emb_logo

Lila Moore (2012) em “*Ritual in Transfigured Time- A Film by Maya Deren*” versa sobre a perspectiva da autora em relação ao filme de Maya Deren, no qual aponta relações com o ponto de vista de Deren como um filme feminista de vanguarda. Destacam-se as ligações com as danças ritualísticas e dança moderna, sobretudo como a dança é composta por meio do filme. Para a autora, o filme retrata o espaço proporcionado, pós-guerra, que permitiu a muitas mulheres ocupar funções antes não permitidas, como a direção de filmes experimentais. Ressalta que este era espaço ocupado em sua maioria por homens nas produções de Hollywood. Versa sobre a escolha de trabalhar com filmagens de baixo custo, diferenciando-se dos filmes produzidos pela indústria cinematográfica profissional, que era consumido por mulheres, mas que as mesmas não conseguiam participar das produções, reverberando em uma representação feminina narrada por homens. Entretanto, na perspectiva de criação de Maya Deren o feminino está permeado por vozes de outras mulheres.

Podemos compreender a complexidade do trabalho de Maya Deren, apesar da escolha de trabalhar com produções acessíveis e de baixo custo, através dos autores citados e por meio das obras escolhidas como referência para o trabalho aqui dissertado. Maya Deren foi uma artista de muitos interesses, como já dito, e que novamente reforço através de Spanghero (2003) quando diz que ela era uma “artista com múltiplos interesses- ciência política, literatura, jornalismo, antropologia, *kickboxing taiwanese* e rituais religiosos do Haiti” (SPANGHERO, 2003, p.35). Ainda, Bernal (2018) complementa que Deren ficou reconhecida como cineasta de vanguarda, coreógrafa e escritora.

Era também uma mulher que estava sempre em busca de algo, que se sentia deslocada no espaço em que ocupava, diz Bernal (2018). Acrescenta que Deren sabia seu lugar como imigrante nos Estados Unidos, e pelo motivo de não se sentir pertencente ao espaço que viveu a maior parte de sua vida, se interessava por noções de rituais e magia em seu cotidiano; além disso, que se intitulou apenas Maya, que na mitologia hindu significa ilusão. O intuito da artista era, através do cinema, proporcionar ao espectador experiências que o fizesse refletir sobre sua percepção de tempo e espaço.

Ainda de acordo com Bernal (2018), o interesse de Deren pela etnografia proporcionou um convite realizado pela *Fundación Guggenheim*⁹ para viajar para o Haiti e lá terminou a película *Meditations on violence (1948)*. Além disso, a viagem ao Haiti permitiu o amadurecimento de um processo, que teve seu ápice no início da carreira de Deren em parceria com Katherine Dunham, e, mais tarde, permitiu também seu relacionamento com a antropóloga Margaret Mead, refletindo os rituais de Bali.

Spanghero (2003) relata que Deren foi a primeira a receber o *Guggenheim Foudation Fellowship*. subsídio para o trabalho criativo no cinema. Por meio deste viaja para o Haiti.

De hecho, su plan original al ir a Haití era producir una película en la que la danza ritual haitiana, vista desde el aspecto de la forma del movimiento, se combinaría utilizando los principios del montaje con varios elementos no haitianos (BERNAL, 2018, p.78).

⁹ Trata-se de uma fundação artística criada por Solomon R. Guggenheim em 1937 para a promoção da arte moderna. Possui várias sedes distribuídas pelo mundo. Informações retiradas do wikipedia e é possível acessar mais informações no site: <https://www.guggenheim.org/foundation>

De acordo com essa autora, Deren tinha a intenção de criar um filme de dança ritual haitiana agregando movimentos com princípios haitianos e não-haitianos. No Haiti produz *Divine Horsemen* - película sobre dança haitiana e a cosmologia vodu e, em 1953, produziu os textos *Divine Horsemen*; e *The Living Gods of Haiti*. Entre 1947 e 1951, Deren realizou três viagens ao Haiti, nas quais resultaram algumas destas suas produções.

Na introdução da coletânea de artigos - *Afeter Deren*, Kappenberg e Rosenberg (2013) relataram que a artista nos deixou materiais em abundância para estudos sobre seu trabalho, sendo ela referência para o cinema experimental e *Screendance*. Entretanto, poucos são os vestígios de sua contribuição para o campo de pesquisa em relação a *Screendance*. A produção de Maya Deren permite aos pesquisadores aprofundar seu modo de criação, no contexto da *Screendance*, como gênero, metodologia e prática.

Os pesquisadores Kappenberg e Rosenberg (2013) descrevem que o trabalho de Maya Deren abrangeu uma múltipla esfera de influências: a própria vida de Deren, em um âmbito real e imaginado; e a perspectiva sobre teorias feministas, teorias de filmes e análise freudiana.

Para ilustrar os títulos dos trabalhos produzidos por Maya Deren organizei a Tabela 1 com base em Bernal (2018) e Spanghero (2003):

Tabela 1- Temporalidade x Ações/Obras de Maya Deren

Temporalidade:	Ações/ Obras:
Entre as décadas de 40 e 50	Filmes experimentais Greenwich Village, Nova York e Los Angeles.
1943	Combinou ritual tribal e dança moderna com ideias psicológicas e filosóficas modernas. Recebeu o prêmio Grand Prix Internacional For 16mm Film, com a obra Meshes of the Afternoon. The witch's Cradle (Inacabada) Cinema documental versus cinema experimental.
1944	At Land
1945	A study in Choreography for the Camera
1946	Ritual in transfigured time
1947	Puerto Principe, Haiti. Primeira cineasta a receber Guggenheim Foudation Fellowship (subsídio)
1948	<i>Meditations on violence</i>
1947- 1951	Maya Deren realizou três viagens ao Haiti.

1953-	Produziu os textos: Devine Horsemen; e The Living Gods of Haiti.
-------	--

As obras de Maya Deren e Loie Fuller não foram produzidas como videodanças, contudo, suas experimentações alargaram as possibilidades de dançar imbricadas à linguagem cinematográfica. Rosiny (2012) nos diz que a videodança se utiliza desta linguagem, onde o gesto e movimento podem motivar a narrativa visual: “Dentro desse conceito, todos os aspectos do uso do corpo, câmera, espaço, tempo, som e manipulação de molduras eletrônicas são combinados em uma obra de arte intermediária e, ao mesmo tempo, original” (ROSINY, 2012, p.138).

Muitos artistas a partir de 1960 começaram a produzir arte intermediária. O bailarino e coreógrafo americano Merce Cunningham, foi um desses que, na década de 1970, começou a estudar suas coreografias através dos registros em vídeo realizados pelo *videomaker* Elliot Caplan. Segundo Ivani Santana (2002), Cunningham estava interessado em compor coreografias que fossem resultantes apenas da própria ação do corpo, desejo que alcançou e rompeu com os paradigmas da dança moderna. Nesse sentido, as linguagens cinematográfica e videográfica contribuíram para tal objetivo, apreendendo novas formas de ver a dança. Através deste corpo midiático o espectador poderia ver a coreografia através do olho do coreógrafo, diferenciando-se do modo de fruição da dança estritamente cênica: “a dança passa ser mediada pela especificidade da imagem fílmica ou videográfica” (SANTANA, 2002, p.87).

Segundo Santana (2002), Cunningham compôs *Merce By Merce* (1978) em parceria com Nam June Paik e participou de seu programa de televisão *Good Morning, Mr. Orwell*. Essas experiências proporcionaram ao coreógrafo vislumbrar no vídeo ferramenta para seu processo criativo. É através desta estratégia que vai poder explorar o que lhe for mais valioso – o processo do acaso. E em 1989, Cunningham, utiliza o *software Life Forms*, desenvolvido em 1986 pelo Dr. Thomas Calver e auxiliado por duas coreógrafas, com o objetivo de visualização, manipulação e arquivamento.

Segundo Brum (2012) Merce Cunningham produziu muitos trabalhos para além da videodança, criou espetáculos e inúmeras investigações entre mídias e tecnologias até 2009, quando faleceu.

Ainda de acordo com Brum (2012) Analívia Cordeiro (ano de nascimento -1959) – bailarina e coreógrafa brasileira, ficou reconhecida como precursora tanto da videoarte quanto da videodança no país, tendo começado suas experimentações multimídias pouco depois de Merce Cunningham produzir sua primeira videodança – *Westbeth* (1975). Cordeiro herdou do pai os equipamentos, incluindo um computador, que eram itens raros no Brasil na época.

Analívia Cordeiro compôs *M3X3*¹⁰ em 1973 e, segundo Brum (2012), a obra foi “gravada em tempo real pela TV Cultura, em São Paulo, para participar de um Festival de Edimburgo, na Escócia” (BRUM, 2012, p.104). A obra ainda está disponível e no vídeo a artista irá deixar vestígios do interesse que delineou suas pesquisas posteriores:

¹⁰ M3X3 – disponível em: <https://vimeo.com/46551344>

“a investigação dos movimentos nos corpos dançantes” (BRUM, 2012, p.104). Ela também é a criadora do *software* Nota-Ana¹¹.

Cristiane Wosniak (2006) realizou uma análise do vídeo *M3X3* em seu livro *Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação: o vídeo em preto e branco*, com 10 minutos, produzido em 1973, apresenta 9 bailarinas em cena, apesar de não estar claro no vídeo a imagem das bailarinas, “aparentando pequenos robôs ou bonecos trajando malhas pretas e brancas com capuz preto” (WOSNIAK, 2006, p.138). Segundo a autora não há nenhuma emoção representada pelas figuras, elas dançam precisamente construindo formas simétricas e assimétricas. São explorados diferentes ângulos, cortes e enquadramentos que vão construindo a narrativa coreográfica.

M3X3 é um vídeo composto pela mesma perspectiva do trabalho desenvolvido por Merce Cunningham, que se diferencia do modo de operar no processo criativo de Maya Deren, que por sua vez, também se distancia das produções de Hollywood com musicais. Em outras palavras, as relações estabelecidas na arte intermediática são incalculáveis.

No intuito de apontar outras possibilidades de composição e entendimento sobre videodança, cito mais três videodança(s) que são produções selecionadas pelo programa Rumos Dança (2006/2007) e além dessas, também relato minha experiência com a oficina *Com_PAR_T(r)ilhar. Dança + Internet + Audiovisual Configurações da Dança em Rede*, com a Ivani Santana, realizada em 2020.

¹¹ Para saber mais sobre software Nota-Anna, disponível em: <https://www.analivia.com.br/nota-anna-portugues/>

Videodança *FF*, de 6 minutos e 18 segundos realizada por Karenina de los Santos, Letícia Nabuco, Marcello Stroppa e Tatiana Gentile,¹² selecionada pelo programa Rumos Dança (2006-2007) apresenta uma trama visual, no qual os bailarinos vão se locomovendo pelo espaço urbano de maneira sincronizada e coreografada. A câmera, em movimento *travelling*, demarca a trajetória dos bailarinos, que entram e saem da cena e, aparentemente, estão a “rastejar” ou “engatinhar” durante as cenas, embalados pela trilha sonora de: José Luís Vieira, Marcelo Mattos e Wagner Souza.

Outra produção selecionada pelo Rumos Dança (2006-2007) que me chama atenção para pensar as diferentes formas de construir uma narrativa em videodança é o trabalho *Fora de campo*, de 6 minutos e 32 segundos, realizadas por Cláudia Müller e Valeria Valenzuela. A narrativa se constrói a partir de testemunhos das pessoas que assistiram a bailarina dançar, por meio de uma narrativa documental. A bailarina, em *off* (fora do enquadramento), nos guia por meio de paisagens do cotidiano. A princípio, aleatoriamente, ela escolhe alguém para presentear com uma performance de dança. O espectador busca para seu testemunho, gestos e palavras para transcrever o que assistiu. Assim, ao longo do vídeo, somos sensibilizados por uma dança intermediada pela narrativa do espectador.

Por fim, descrevo a oficina *Com_PAR_T(r)ilhar. Dança + Internet + Audiovisual Configurações da Dança em Rede*, realizada de 17 a 21 de agosto de 2020 em encontros online pela plataforma do *Zoom*, com a professora Ivani Santana. A oficina foi espaço para refletir sobre o processo criativo e a obra realizada para o Instagram em

¹² FF – Rumos Dança. Endereço para acesso ao vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=uf1hKRNDkSA>

uma *live*, o objetivo foi de explorar maneiras de habitar esses espaços virtuais, que poderiam ser também: *Facebook*, *YouTube*, *TikTok*, entre outros aplicativos de difusão de imagens em movimento. O trabalho iniciou com falas da professora Ivani Santana no intuito de nos instigar a conhecer os limites e possibilidades do espaço físico e virtual, atravessado por estudos da linguagem audiovisual atentando-nos para planos, enquadramentos, profundidade, velocidade e intensidade aplicada ao espaço (pessoal de cada aluno) e coletivo (da imagem projetada na tela). Éramos em torno de 20 pessoas, de várias regiões do país. Para a composição fomos divididos em duplas. Meu colega era o bailarino e estudante de dança Rafael Rebouças, que estava na Bahia, eu no Rio Grande do Sul.

Juntos escolhemos alguns elementos e ensaiamos utilizando o mesmo aplicativo - *Instagram*, no qual criamos perfis testes, sem seguidores, para não haver possibilidade de audiência. A composição estava permeada pelo estudo da experimentação, desta forma, fomos elegendo movimentos que esteticamente nos interessaram. Escolhemos trabalhar com textura, para isso utilizamos uma corda e raízes de flores. Também exploramos a profundidade, reproduzindo imagens próximas e outras distantes. O processo foi instintivo e rápido, o que não nos permitiu compreender o motivo de cada ação realizada. Também não chegamos a dar um nome para o trabalho, ficaram só o rastro de nossos perfis @rafaeboucas e @lu_arrieche¹³, o vídeo terminou em 4 minutos e 57 segundos. Da experiência coletiva ficou a atenção para futuras possibilidades de

¹³ Perfil @poéticas.tecnológicas- <https://www.instagram.com/p/CEJ8yVBHQAI/>

videodanças e o fato de estar presenciando a efervescência de trabalhos artísticos difundidos pela internet.

Neste ano de 2020, estamos todos, mundialmente, vivendo uma realidade de enfrentamento contra o novo coronavírus, SARS-CoV-2, causador da Covid 19. Desde o mês de março primamos pelo afastamento social e outras medidas sanitárias necessárias para a contenção da disseminação do vírus. Neste movimento de isolamento, fomos obrigados a intensificar a utilização de tecnologias digitais e de mecanismos de comunicação e de expressão remotos e virtuais, como espaços para expressão e compartilhamento. Nossos trabalhos, assim como nossos afetos, convergem para computadores, celulares e tablets. O que resultou em um número significativo de produções de conteúdos em vídeo: vídeoaulas, vídeo performances, vídeos de compartilhamento de narrativas, entre outros, difundidos na internet. Esta realidade amplificou ações artísticas e culturais que precisaram se repensar como, por exemplo, festivais audiovisuais sendo realizados via rede. Assim, também, espaços de dança e de artes que não estavam preocupados em oferecer atividades remotas ou virtuais passaram a repensar sua forma de se aproximarem de alunos, público e associados.

No perfil @poéticas.tecnológicas¹⁴ (figura 3) ficou o registro de outras composições, ao todo são oito vídeos, de no máximo cinco minutos. Todos os vídeos são compostos por duas telas (figura 4), uma abaixo da outra, na qual cada bailarina e



Figura 3- - Registro fotográfico do vídeo postado no Instagram do @poéticas.tecnológicas

¹⁴ Perfil @poéticas.tecnológicas – Disponível em: <https://www.instagram.com/poeticas.tecnologicas/?hl=es>

bailarino ocuparam seu espaço e se utilizaram de estratégias para criar um diálogo com o segundo quadro.



Figura 4 - Registro fotográfico da ação online realizada com os perfis @rafaeboucas e @lu_arrieche

2. A CRIAÇÃO EM ARTES COMO ESPAÇO DE DESCOBERTA PARA A PESQUISA EM VIDEODANÇA

Consciente da escolha de realizar a pesquisa atravessada pelas inter-relações entre os saberes respectivos à Dança e às Artes Visuais, foi necessário compreender o que significava estar a pesquisar em artes. Questionava-me acerca de quais relações poderia estabelecer entre a criação de videodança e a pesquisa em artes. Para tal, propus trabalhar com o repertório visual das adolescentes em tratamento no CAPSi Serelepe, em Rio Grande. Reconheço que estava motivada pelo desejo de intervir em um espaço que se tornou próximo, uma vez que minha filha é atendida pela instituição. No entanto, apesar de o projeto ter sido aprovado e liberado para a realização pelo município de Rio Grande, não foi possível mobilizar de forma consolidada um número mínimo de adolescentes para dar continuidade à proposta.

Em paralelo, por outro lado, ao vivenciar as atividades oferecidas por disciplinas do Mestrado em Artes Visuais, assim como as relações extraclases deste meio acadêmico, passei a visualizar outros caminhos possíveis para/com a pesquisa, no qual me percebia, a cada movimento, mergulhando em minhas próprias narrativas e compreendendo minhas motivações para/com a criação. Movimento que gerou transformações e criou novas possibilidades para o desenvolvimento desta pesquisa.

A proposta que se desenhou, inicialmente, pelo desejo de compartilhar experiências com um espaço que me acolheu, amparando o tratamento de minha filha, frente às dificuldades encontradas começa a se desenhar novamente: Por que as atividades estavam sendo propostas para meninas adolescentes? O que estava me motivando para definir os caminhos possíveis para/com a criação em videodança?

No movimento de ir ao encontro de respostas para tais questionamentos, a pesquisa começou a oportunizar a imersão no meu processo criativo em videodança a

partir das experiências e narrativas das mulheres que compõem o meu eixo familiar mais particular: eu, minha filha e minha mãe, e de como desempenhamos os papéis sociais de mãe, filha e avó para, a partir destas relações eu começasse a perceber minhas inquietações acerca do feminino e por meio delas encontrar disparadores para o processo criativo em videodança.

Este deslocamento aconteceu, não somente pelas dificuldades enfrentadas para consolidar a proposta de pesquisa no CAPSi e a consolidação das inquietações de querer tratar sobre feminino e videodança na dissertação, reforçadas pelas atividades e discussões na(s) disciplina(a): *Paisagens do cotidiano e dispositivos de compartilhamento; Filosofia, arte e educação; Desenho do corpo o corpo que desenha; e Narrativas e poéticas Queer*, também vivi a realidade de me despedir de uma das mulheres, presente na tríade: mãe, filha e avó. Minha mãe vem a falecer, fato esse que abala toda minha estrutura familiar, inclusive minha filha, que tinha a minha mãe como uma “mãevó”¹⁵.

Ao olhar para a pesquisa nessa direção senti a necessidade de estudar outro conceito que atravessou e impulsionou a pesquisa artística: o conceito performatividade de gênero. Falava com minha orientadora e co-orientadora da importância da presença feminina – da mãe e da filha – e de como estas presenças constituíram memórias que eram reativadas por meio das poéticas produzidas. Mas foi a partir das leituras de Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015) e de Judith Butler (2019), realizadas na

¹⁵ A representação “mãevó” é construída ao longo dos anos com minha filha, atualmente com 15 anos, que cresceu residindo na mesma casa que os avós. Realidade que se repete com muitas mulheres que tem seu primeiro filho na adolescência (no meu caso, aos 18 anos).

disciplina *Narrativas e Poéticas Queer*, que acessei as discussões de gênero, chegando ao conceito de performatividade, que desvela os processos discursivos, sucessivos e coercitivos de reiteração da heterossexualidade compulsória, baseados “em diferenças percebidas e impostas entre homens e mulheres”, diferenças que, no entanto, “estão longe de serem naturais” (SALIH, 2018, p.125). Despertar para a performatividade de gênero instigou-me no processo criativo de um olhar mais atento à figura feminina, de suas representações e dos processos performativos dos quais, ainda, é quase impossível fugir. Por meio da poética tenho buscado ressignificar minha percepção acerca dos discursos normativos de gênero, sobretudo em relação ao feminino e ao ser mulher. Ação que se faz desde o nascimento quando, por meio da linguagem, se é nomeada mulher e que, ao longo do tempo, vai sendo reconstruída e reativada por diferentes discursos.

E é nesse sentido que revisito minhas memórias, buscando descobrir e explorar os pontos de escape e as insurgências aos processos performativos que me atravessam, que reverberam do passado nas lembranças de minha mãe e que se projetam para o futuro de minha filha. Entendo assim que a produção artística somente ocorre nesta fusão de vida e arte, experimentada por mim pela via das poéticas visuais, por meio das quais o processo criativo está levantando reflexões sobre modos de fazer em videodança.

Trabalhei sobre o prisma de um sistema aberto, que captura e elabora novos sentidos por meio de uma narrativa autobiográfica, no intuito de criar a narrativa e seus nexos da *Videodança Performatividade Feminina*. A criação da videodança iniciou pela

perspectiva da dinamicidade, pois acessam diferentes plasticidades, o que me fez refletir acerca do que é atestado por Salles (2016):

A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. Recorro propositalmente a aparentes sinônimos para conseguir transpor para esse ambiente dos números e infindáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos. Isso nos leva, por exemplo, a diferentes possibilidades de obras apresentadas nas séries de rascunhos, tratamentos de roteiros, esboços etc.; propostas de obras se modificando ao longo do processo; partes de uma obra reaparecendo em outras do próprio artista; ou ainda fatos lembrados ou livros lidos, sendo levados para obras em construção. (SALLES, 2016, p.19)

De acordo com Rey (1996), pesquisas em arte, com ênfase em poéticas visuais são aquelas em que o artista-pesquisador reflete sobre o próprio processo criativo. Segundo a mesma autora, ao nos referirmos à pesquisa, somos induzidos a pensar parâmetros científicos, contudo arte e ciência são saberes que se diferenciam. Rey (1996) nos orienta a entender que enquanto a arte visa os valores a fim de compreender a multiplicidade de realidades, a ciência busca estudar feitos decodificando e interpretando conceitos:

[...] Se na ciência os pesquisadores e cientistas costumam trabalhar em bloco, e se empenham na decodificação de fatos e interpretação de conceitos que permitem organizar o entendimento da realidade e descobrir princípios que regem o mundo e o universo, na arte o artista segue ou inventa um certo número de regras que lhe permitem criar uma visão de mundo singular. (REY, 1996, p. 83)



Figura 5- Registros fotográficos de envelope em papel pardo - 10x15 cm - com adesivo com a frase “Quem você se sente hoje? Conte para alguém”. Dentro do envelope há 6 postais em papel fosco 180 g/m².

Rey ainda coloca que a pesquisa em Artes “[...] abrange três instâncias metodológicas: a metodologia de trabalho em atelier, a metodologia de pesquisa teórica e a metodologia de trabalho com o estudante” (REY, 1996, p.85), considerando que a pesquisa de atelier valoriza o processo, que é também processo de formação; a pesquisa teórica percorre o caminho de desvendar a obra, “o porquê fazer isso ou aquilo” (REY, 1996, p.85); e a metodologia de trabalho com o estudante são os procedimentos e orientações realizadas em conjunto, neste caso em específico em uma rede de relações com orientadora e co-orientadora.

A metodologia de trabalho em atelier ocorreu imbricada a teorização e as vivências por meio dos componentes curriculares realizados, que se desdobravam na pesquisa teórica, pois compreendi que nesse processo a teorização movia a prática e a prática provocava a teorização. Por fim, a metodologia com estudante ocorreu por via das orientações e construções coletivas de textos, como este dissertado. Importante ressaltar que durante a pesquisa busquei conforme avançava no trabalho escrever para eventos acadêmicos, congressos e revistas, deste modo já existem publicações decorrentes e sobre essa pesquisa.

2.1 ATRAVESSAMENTOS POÉTICOS

Me sinto Alice (figura 5) foi um dos primeiros trabalhos artísticos que compus no mestrado. Estava matriculada no componente curricular do PPGAVI (UFPEI) - *Paisagens do Cotidiano e Dispositivos de Compartilhamento*, ministrado pela professora Dr^a Eduarda Azevedo Gonçalves. Por meio das atividades desenvolvidas teóricas e

práticas, em conjunto com os colegas da disciplina, foi realizada uma caminhada pelo bairro Porto, em Pelotas, RS, na qual cada aluno produziu um dispositivo poético a partir da experiência do caminhar.

O conceito de dispositivo foi acessado pela leitura do capítulo *O que é um dispositivo?* (2009), no qual Giorgio Agamben compartilha que “a terminologia é o momento poético do pensamento” (AGAMBEN, 2009, p. 27). E, assim sendo: “O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre seus elementos” (AGAMBEN, 2009, p. 29). Ou seja, dispositivo é toda a ação linguística ou não-linguística que estabelece relação entre sujeito e objeto, as quais modelam e são modelados modos de ser sujeitos e objeto; “o dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder” (AGAMBEN, 2009, p.29). Ao descrever os processos conceituais, acionando reflexões de Foucault, Hyppolite e Hegel, Agamben (2009) aponta que o termo dispositivo não é um conceito operativo em Foucault, mas um termo que abrange um pensamento de reflexão sobre ações de liberdade e coerção. Deste modo, Agamben descreve e conceitua “dispositivo” a partir dos dicionários franceses, que apresentam: um sentido jurídico; tecnológico; e militar.

Agamben (2009) diz que o dispositivo atua sobre os viventes. Entendendo os viventes como substâncias que estão sendo capturados pelos dispositivos. Diz o autor que dispositivo é: “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, assegurar os gestos, as condutas as opiniões e os discursos dos seres viventes [...]” (AGAMBEN, 2009, p.40).

Compreendo a partir de Agamben (2009) que os seres viventes, conforme vão sendo capturados pelos dispositivos, formam o grupo dos sujeitos – resultado da relação

direta entre viventes e dispositivos, e como não há total sobreposição entre substância e dispositivo, ocorrem múltiplos processos de subjetivação. O autor reconhece que o desenvolvimento do capitalismo gerou acumulação e proliferação dos dispositivos que capturam e modelam os sujeitos.

Como então poderíamos fazer frente a essa situação? Questiona Agamben (2009), que, como possibilidade de tensionamento, propõe a profanação, termo que extrai da esfera do direito e da religião. Lembra ele, que quando as coisas sagradas, que pertenciam aos deuses, eram subtraídas e colocadas em servidão isso era visto como sacrilégio. Por outro lado, consagrar significa a mudança das coisas da esfera do uso dos homens para o pertencimento dos deuses, sendo profanar sua ação contrária – quando se subtrai o que era de uso dos deuses para o uso dos homens “a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p.45).

Deste modo, reconhecendo os dispositivos como máquinas que produzem subjetivação, conforme Agamben (2009) que afirma, como tais, também, são máquina de governo. Propus a criação de *Me sinto Alice*, um conjunto de seis postais compreendidos como profanação ou contradispositivo, inspirados na história infantil *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll publicada pela primeira vez em 1865. Para a realização dos postais criei - com a colaboração de minha filha Yasmin Arrieche (atualmente com 15 anos) que desde muito cedo cria desenhos digitais, e para este trabalho desenhou a partir de minhas indicações - uma personagem digital feminina. Depois inseri digitalmente essa personagem nas imagens capturadas durante as caminhadas para ocupar essas paisagens. A personagem vestindo um vestido azul e

usando uma tiara preta que enlaça seus longos cabelos loiros, aparentemente, está ocupando espaços inusitados. Estes postais (figuras 6, 7, 8, 9, 10 e 11) são guardados dentro de um envelope. Na frente há um adesivo com a seguinte provocação: "Quem você se sente hoje? Conte para alguém!"

Figura 6 - Alice nos escombros, Bairro Porto, Pelotas, RS



Figura 7 – Alice no orelhão, bairro Porto, Pelotas, RS.



Figura 8 – Alice pendurada, bairro Porto, Pelotas, RS.

Figura 10- Alice presa a janela, bairro Porto, Pelotas, RS.



Figura 9 - Alice voando perto de uma árvore, bairro Porto, Pelotas, RS.



Figura 11 - Alice entre as árvores, Bairro Porto, Pelotas, Rs



Memórias caras!
Narrativas atravessadas por ruídos...
Mergulhos internos/externos
Palavras soltas
Dobradiças quebradas
Mistérios desvelados
Inúmeras portas de tempo memória
De todos os tamanhos, cores e perspectivas!
O vazio habitado por criaturas fantásticas
Como conto tudo isso?
Metáforas. (texto presente na parte de trás do postal - Dispositivo poético Me sinto Alice)

Em um segundo trabalho, intitulado *Memória autobiográfica*, surgiu novamente uma figura feminina, desta vez representada como uma bailarina. O trabalho foi realizado quando eu estava cursando *Filosofia, Arte e Educação*, ministrada por um conjunto de professores, na qual a professora Dr^a Cláudia Mariza Mattos Brandão propôs a criação de um material visual a partir de minhas memórias em reflexão com o texto *Labirinto da memória: quem sou?* (2008), de Vera Maria Antonieta T. Brandão. A leitura me despertou para a escrita autobiográfica como meio de refletir sobre problemas articulando memórias individuais e coletivas. Em outras palavras, através de minhas memórias acerca das representações femininas também seria possível abordar inquietações acerca do feminino, considerando que o “individual” não é contrário ao “coletivo”. Além disso, a escrita autobiográfica me orientava para organizar e perceber ideias, projetos, sentimentos, problemáticas e ações.

A experiência nos mostra que, a partir da memória autobiográfica nas histórias narradas, e muitas vezes escritas, podemos, usando a linguagem, refletir, compreender, reorganizar e ressignificar essas trajetórias e projetos de vida-

trabalho, nossas e de outros, articulando as memórias individuais e coletivas, dando-lhe um sentido-significado. Essa história, que é nossa e dos grupos aos quais pertencemos, diz-nos quem somos, auxilia e fortalece nossa identidade, ilumina nosso caminho na busca de sentidos para nosso ser-estar no mundo (BRANDÃO, 2008, p.15).



Figura 12- Registro fotográfico do trabalho (parte externa do cartão) "Memória autobiográfica" / Cartão em folha A4, 210 g/m².

Memória autobiográfica (figuras 12, 13, 14 e 15) é constituída como um cartão realizado em uma folha de tamanho A4 dobrada ao meio, no qual conto minha experiência de andar de bicicleta pelas ruas de Rio Grande, RS, e deixando vestígios do modo que escolho para proceder em meu processo criativo, utilizando-me da memória autobiográfica para reativar discursos sobre ser mulher. No cartão, a menina (eu) se sente livre quando andava de bicicleta pelas ruas e no mesmo sentido, livre se sente dançando.

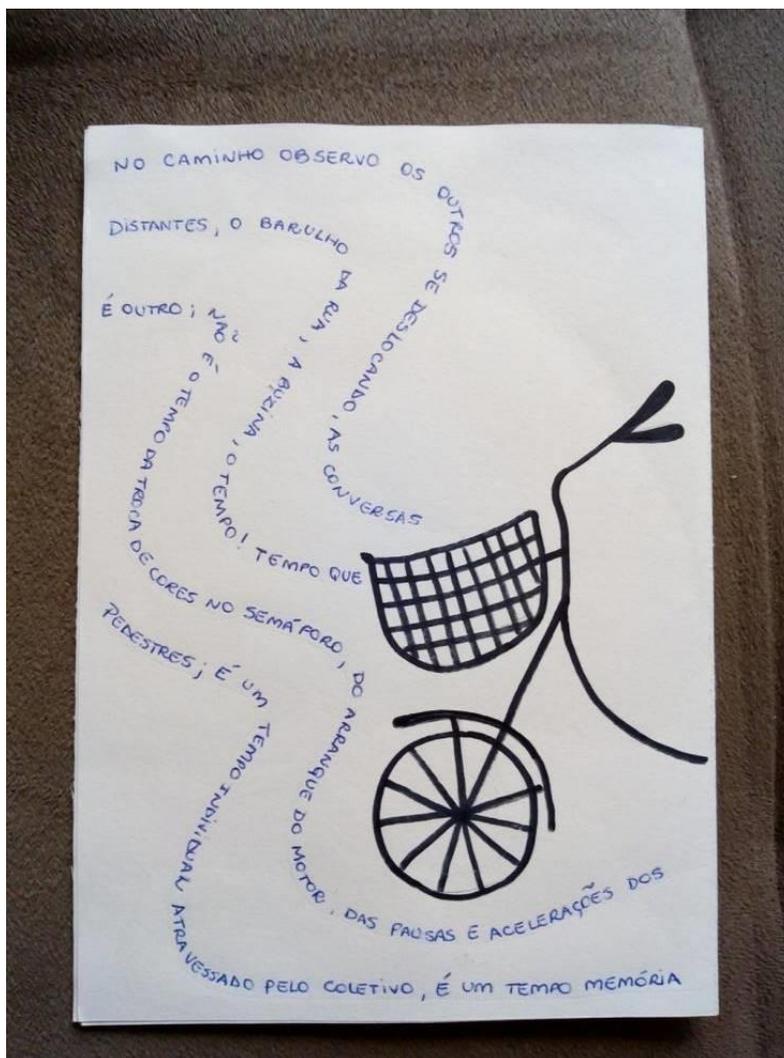


Figura 13- Registro fotográfico do trabalho (parte externa - frente do cartão)
"Memória autobiográfica" / Cartão em folha A4, 210 g/m²

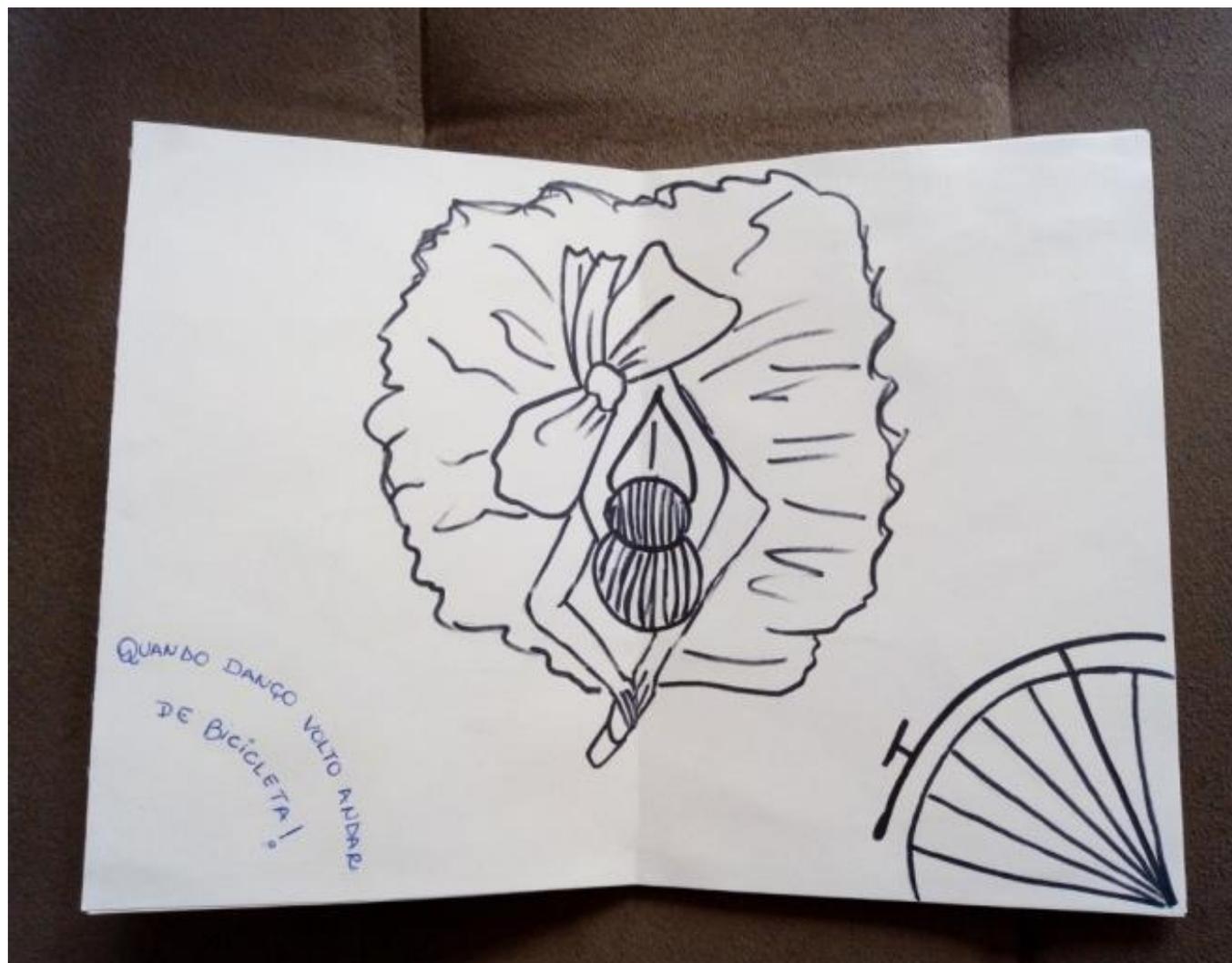


Figura 14- Registro fotográfico do trabalho (parte interna do cartão) "Memória autobiográfica" / Cartão em folha A4, 210 g/m².

Figura 15- Registro fotográfico do trabalho (parte externa – imagem de trás do cartão) "Memória autobiográfica" / Cartão em folha A4, 210 g/m2.



Contribui Salles, que “o artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa” (SALLES, 2016, p.51). Nesse sentido, por meio das experiências vivenciadas pelos componentes curriculares, pelas conversas extraclasse e de meu envolvimento com o Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora: estudos sobre Arte, Gênero e Memória (UFPel/CNPq) fui colhendo o que tocava minha sensibilidade exercitando um olhar mais atento às minhas produções, e buscando compreender como essas ações atuavam no processo criativo da *Videodança Performatividade Feminina*, cuja realização é o objetivo poético dessa dissertação.

Nos dois primeiros semestres realizados no mestrado eu costumava ir para a sala das aulas práticas e ensaios - normalmente utilizadas pelo curso de graduação em Dança-Licenciatura e Teatro – um espaço amplo com espelho e aparelho de som. Lá eu experimentava composições coreográficas, realizava captações em vídeo e explorava planos e movimentos de câmera para a videodança. Em um desses ensaios realizei algumas fotografias motivada pelas sensações que acessei durante uma entrevista que participei para falar sobre a maternidade. Selecionei duas dessas fotografias, imprimi em uma folha de acetato transparente e desenhei à caneta, por cima da imagem de meu corpo retratado, galhos e folhas nas cores vermelha e verde. Em uma das fotos apresento meu ventre e, a partir da marca de uma estria em cima do umbigo, que apareceu em minha pele após o nascimento da minha primeira filha, faço saírem linhas vermelhas com folhas nas cores verde e vermelho. A essas imagens intitulei: *Umbigo* e *Umbigo 2* (figuras 16 e 17).

Figura 16- Registro fotográfico do trabalho: “umbigo” – impresso em folha de acetato transparente, tamanho A4, com intervenção a caneta realizada a mão.



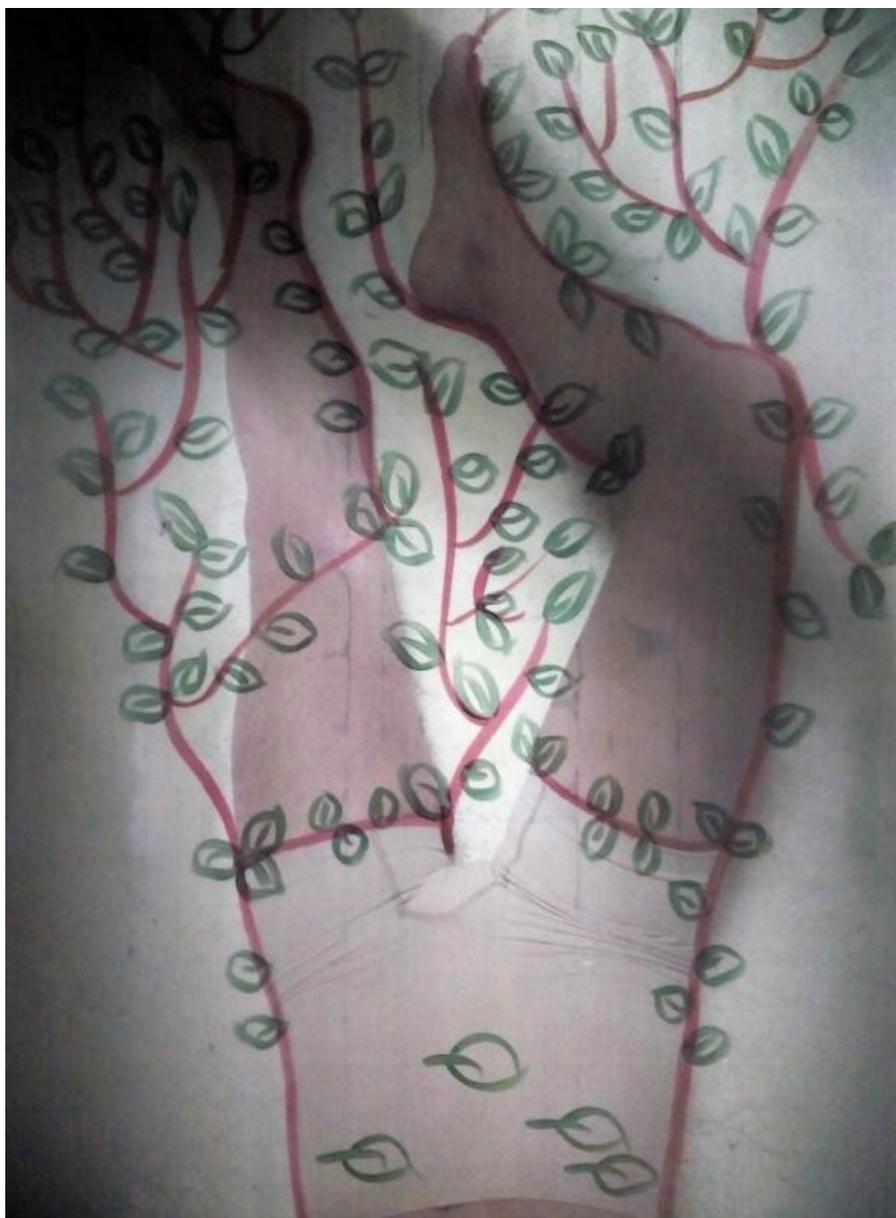


Figura 17- Registro fotográfico do trabalho: “umbigo2” – impresso em folha de acetato transparente, tamanho A4, com intervenção a caneta realizada a mão, na vertical.

Realizei imagem semelhante (Figura 17) ao *Umbigo* por meio de um exercício na disciplina *Metodologia de pesquisa em Artes*, com a professora Dr^a Nádia da Cruz Senna, ainda no primeiro semestre do mestrado, na qual deveríamos criar uma imagem que contribuísse para compreensão da pesquisa que desenvolvíamos no mestrado. E foi, também, conversado sobre a metodologia a/r/tografia, para que conhecêssemos outras maneiras de olhar para a pesquisa em artes refletindo as relações entre criar, pesquisar e ensinar, ações que são inter-relacionais e formativas.

Figura 17- Registro do exercício visual realizado em sala de aula. Materiais utilizados, papel pardo a metro e lápis de cor.



Próximo ao final do segundo semestre de mestrado ficaram visíveis, para mim, algumas estratégias que utilizei para/no processo criativo. Eu estava construindo a pesquisa na fusão entre vida e arte; sendo instigada por leituras e exercícios no âmbito das disciplinas realizadas e, também, estava organizando e expondo minhas reflexões e criações poéticas por meio da escrita de artigos e resumos expandidos, apresentados e discutidos em eventos acadêmicos, e da participação com minhas produções em festivais, mostras e exposições.

Entendo que minha pesquisa foi sendo delineada, também, por meio de minha participação nesses eventos acadêmicos e artísticos, dos quais venho participando desde quando iniciada a pesquisa no mestrado. O primeiro evento ocorreu no final de 2018: VII SPMVA - Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em Artes Visuais: Práticas Artísticas e Ensino em Tempos de Resistência, no qual apresentei o resumo expandido *Videodança: uma poética coletiva*¹⁶. No início de 2019 precisei repensar o projeto inicial que envolvia meninas adolescentes, como já apontado no texto, e em junho do mesmo ano minha orientadora realizou por mim a comunicação do artigo *Videodança a poética do olhar*, publicado em 2019, nos Anais do 6º Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. Minha ausência no evento se deu pela necessidade de permanecer perto de minha família, pois eu percebia que minha mãe vivenciava seus últimos dias de vida, fato que se concretizou em 12 de junho, quando minha mãe faleceu.

¹⁶ Anais do Práticas Artísticas e Ensino em Tempos de Resistência: reunião de artigos do VII SPMVA, disponível em <https://wp.ufpel.edu.br/patafisica/files/2019/07/Anais-SPMAV-2018.pdf>

Quando recebi a notícia do falecimento de minha mãe eu estava sentada no auditório 2, no Centro de Artes, UFPel assistindo uma palestra, entretanto não me lembro quem era o palestrante. Questiono-me se foi coerente seguir com as aulas e a pesquisa nos últimos meses que antecederam e sucederam ao falecimento de minha mãe, mas o fato é que, desde o início a pesquisa foi meu oásis. Eram nas aulas e por meio de minha poética que eu trabalhava minhas emoções e transformava minha realidade. Nesse sentido, incoerente me pareceu parar, deste modo segui em frente acompanhada pelo luto e pela imensa saudade que ainda sinto.

Nesse caminho, fui descobrindo e construindo os processos metodológicos da pesquisa. No *II Colóquio Internacional sobre imaginário, educação e (auto)biografias*; *VI Colóquio sobre imaginário e educação*; *I Encontro Regional da Biograph Sul: Pedagogia do Imaginário - matrizes oníricas de uma Escola Viva*, compartilhei minhas reflexões sobre o processo criativo por meio do resumo expandido *Documentos também podem ser obras: performatividade (auto)biográfica*¹⁷ em agosto de 2019.

Após o falecimento da minha mãe – referência desse trabalho - fui à busca de um caderno de receitas dela¹⁸ e, enquanto vasculhava suas anotações e livros, encontrei um pedaço de papel vegetal solto com duas frases escritas à mão: “Não falar o que penso sobre as pessoas. Não deixar de meditar diariamente” (figura 19). Acredito que essas frases eram lembretes de uma mulher que havia aprendido a conter-se, a dizer somente o que compreendia como adequado para o momento; uma mulher que passou

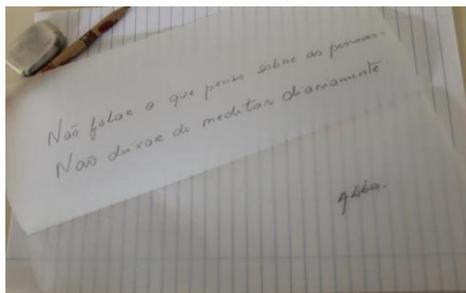


Figura 19- Registro pessoal de anotações/ autoria: Alba C. E. Arrieche.

¹⁷ Anais do GEPIEM. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/gepiem/2019/08/02/pedagogia-do-imaginario-matrizes-oniricas-de-uma-escola-viva/>

¹⁸ Caderno que decorei com desenho e pinturas quando eu estava com seis anos e nele minha mãe guardava as receitas que gostava de fazer.

a vida exercitando o domínio de si para caber em um mundo calculado e delimitado a partir de uma heteronormatividade patriarcal e machista.

Naquele momento percebi que minha escrita poética se (re)significava e intensificava com a ausência daquela mulher que sempre estivera ao meu lado e que me ensinou a ser mulher, a ser mãe, a ser filha, a ser sujeita. A morte é um fato, mas nunca esperado! Apesar de naquele momento ainda me parecer confusa a ligação de minhas produções artísticas com o que eu estava buscando por meio da pesquisa em artes, sentia a presença dos nexos artísticos. No mesmo sentido, do que leio neste trecho de *Criatividade e processos de criação*: “[...] Ainda que talvez a lógica de seu desdobramento nos escape sentimos perfeitamente que há um nexo” (OSTROWER, 1987, p.9), sinto que já existiam ligações entre minha pesquisa e meus processos artísticos que me ajudariam a viver o luto e, também, me impeliam a refletir acerca do feminino e sobre videodança.

Nesse período fui provocada a produzir um trabalho artístico atravessada pelas leituras realizadas na disciplina *Narrativas e Poéticas Queer*, ministrada pela professora Dr^a Rosângela Fachel (minha co-orientadora). As autoras Connell (2015), Butler (2019) e Salih (2018) - já citadas no início desse capítulo - foram acessadas ao estudarmos acerca de questões de gênero. Instigada pelo assunto, interessei-me pelo conceito de performatividade de gênero, cunhado por Butler, que também acessei por meio da leitura de Guacira Lopes Louro (2018).

O conceito despertou minha reflexão acerca dos discursos que eu reproduzia sobre "ser mulher" e o modo como eu reativava tais discursos imbricados à ótica da heterossexualidade compulsória. E é por meio das memórias referentes à minha

convivência com minha mãe, rememorando as diferentes funções exercidas por ela, que eram, contudo, sempre limitadas ao gênero, sempre performatizando.

Quantas vezes ela expressou o que pensava e se deparou com respostas negativas, para mais tarde, assumir como um mantra as frases escritas por ela? Conseguimos identificar as regras impostas a nós (sujeitas, mulheres) para corresponder a uma normalidade presumida?

Minha mãe me contou sobre alguns momentos de sua adolescência e início de sua vida adulta. Falou de sua frustração de prestar o vestibular tantas vezes para medicina e não conseguir ingressar no curso, mas presenciou suas amigas e colegas alcançarem o sonho que era seu! Acabou cursando Enfermagem, e quando concluiu a graduação ingressou na residência no hospital psiquiátrico em Porto Alegre. Lá haviam reuniões entre médicos (a) e enfermeiros (a), nesses encontros ela falava, mas suas ideias começaram a ser questionadas ao ponto de duvidarem de sua “sanidade mental”. Minha mãe acabou desistindo da residência e foi trabalhar em outro hospital, mas a vida que levava na capital não fez bem para ela. Ela um dia ficou em pé na janela de seu apartamento, no décimo andar, pensou em pular, mas nunca me disse o motivo. Eu perguntei e ela respondeu: não sei. Mas, ao invés de pular, ela voltou para casa e depois de um mês trancada em seu quarto voltou a seguir em frente, “ir levando” (expressão que utilizou em outra anotação citada na dissertação).

Louro (2018) diz que as normas regulatórias do sexo têm caráter performativo, pois é por meio dessa sucessão de atos que as normas de gênero se repetem e reiteram na e pela ótica heterossexual.

Judit Butler toma emprestado da lingüística o conceito de performatividade, para afirmar que a linguagem que se refere aos corpos ou ao sexo não faz apenas uma constatação ou uma descrição desses corpos, mas, no instante mesmo da nomeação, constrói, “faz” aquilo que nomeia, isto é, produz os corpos e os sujeitos. Esse é um processo constrangido e limitado desde seu início, pois o sujeito não decide sobre o seu sexo que irá ou não assumir; na verdade, as normas regulatórias de uma sociedade abrem possibilidades que ele assume, apropria e materializa. Ainda que essas normas reiterem sempre, de forma compulsória, a heterossexualidade, paradoxalmente, elas também dão espaço para a produção dos corpos que a elas não se ajustam (LOURO, 2018, p. 41).

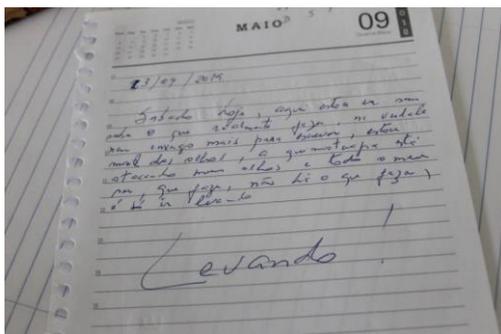


Figura 20 - Registro fotográfico de textos escritos em diários.

Nesse grande empreendimento de conhecer a si mesma e controlar-se frente seus desejos e urgências, minha mãe, nos últimos meses de vida, escreveu (figura 20): "Sábado hoje, aqui estou eu sem saber o que realmente vejo, na verdade nem enxergo mais para escrever, estou mal dos olhos, a quimioterapia está atacando meus olhos e todo meu ser, que fazer, não sei o que fazer, é só ir levando. Levando!" (23 de abril de 2019, anotação escrita à mão).

A escrita de si era para minha mãe, assim como é para mim, uma ferramenta de desabafo, de verdades deslocadas, que pode vir a proporcionar autoconhecimento e gestão de si. Quando compus a videoarte *Coisas Bobas*¹⁹ ficou visível minha relação afetiva com a produção artística, pois estava carregada de emoções. Pouco antes de compor o vídeo escrevi uma carta para minha mãe, e no vídeo, ao invés de utilizar uma trilha sonora, optei por narrar a carta, desta forma, as imagens presentes no vídeo estão atravessadas por sentidos atribuídos pela escuta de uma voz embargada pela dor e o luto. O texto também foi publicado na revista *Poça1*²⁰:

¹⁹ *Coisas Bobas*, disponível em <https://youtu.be/FmGkqKscg0k>

²⁰ Para ler *Poça1*, disponível em: <https://paraquepossa.tumblr.com/>

*Mãe,
 Mais uma vez irás fazer parte de minhas “coisas bobas”!!
 Não estarás sentada na platéia, então não precisarás te preocupar se estarás bem vestida, muito menos precisarás colocar o salto, que nada te agrada!
 Não irás ter que conversar com nenhum estranho e muito menos brigar com conhecidos!!
 Obs: lembrei quando brigaste com tua colega de trabalho que fazia parte do júri que estava avaliando o campeonato de dança que participei na escola, apesar de ter sido muito aplaudida eu não fiquei entre as colocadas, e tu logo chegaste à conclusão que os jurados estavam privilegiando outros...
 Prometo que não terás que lidar com barulhos e nem multidões.
 Também não será preciso passares a noite em claro costurando algum figurino naquela máquina centenária!!
 Não te preocupes com o horário, não há hora marcada!
 Passa teu batom, teu hidratante para as mãos, penteia teu cabelo, veste tua calça Jeans, chega no horário que quiseres e não te preocupes com o agasalho!! Mas se preferires, carrega a jaqueta contigo!
 Poderemos sentar e compartilhar um cigarro! E se estiveres com vontade de tomar aquele café, passamos em algum lugar que tenha café passado.... Não precisamos deixar nada para depois!
 Tudo ficará bem!
 Tu não precisas mais esperar! Muito menos manter a calma, agora tudo é permitido...
 Agora não há mais dentro ou fora, não há incongruências! És a circunstância!!
 Obrigada!
 Mesmo não compreendendo minhas urgências para a criação, meus desejos de sentir e de expressar... Sempre te fizeste presente, até mesmo quando tinhas que te preocupar com tudo aquilo que aqui não precisas mais. Sempre estás presente!
 Te amo.
 Com carinho, Luana.*

Por meio de minha escrita vou emancipando-me. E, ao longo do processo criativo, percebi que os discursos que me marcavam sobre ser mulher e ser mãe estavam tutelados pela voz de minha mãe. Instigada por essa percepção fui explorando

visualmente o que significava para mim o ser mulher na videoarte *Coisas Bobas*. Essa produção é composta por uma série de autorretratos.

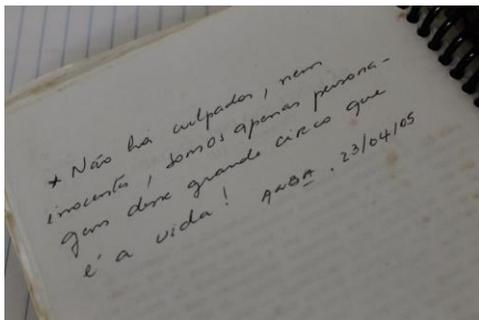


Figura 21 – Registro2 fotográfico de textos escritos em diários.

Senti-me provocada pelas anotações (figura 21) que minha mãe realizou ao longo dos anos e que encontrei escritas nas páginas de livros e papéis soltos. Pensei sobre quais personagens ela “vestia” em meu cotidiano. E questionei-me acerca de quais comportamentos eu reproduzia porque compreendia não ter outras opções. E, também, em relação ao que seria um corpo feminino? Minha mãe não escrevia sobre seu corpo, mas descrevia um contexto demarcado pela dualidade, culpabilidade e controle que moldava seu corpo. Então resolvi brincar com alguns elementos que percebia do âmbito do feminino: maquiagem, brincos, pulseiras e a gestualidade. E, como contraponto, deixei crescer os pelos das axilas, característica que compreendia “contraditoriamente” sendo do âmbito do masculino. Também alonguei os pelos da sobrancelha, desenhei uma boca com lápis e batom ao lado da minha boca, pensava em criar novos sentidos a partir desses elementos que caracterizam e constroem o corpo. Para realizar as captações escolhi um lugar da casa, coloquei um pano de fundo e deixei a câmera fotográfica (Canon T3i), que estava com problemas no autofocus, em um lugar estratégico, programei-a para captar imagens (figuras 22 e 23) em dez segundos e posei.

Figura 22 - Série autorretratos 1

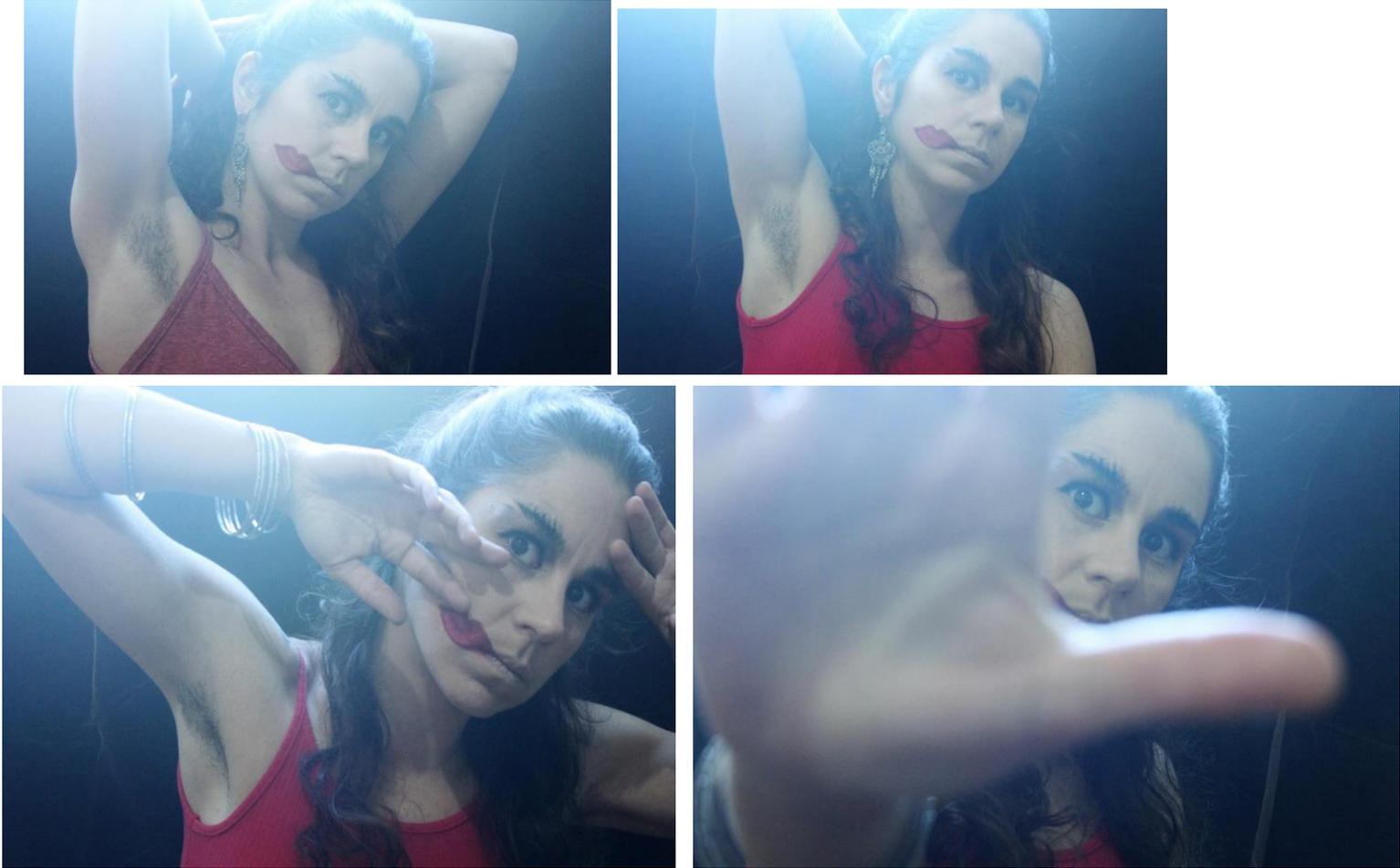
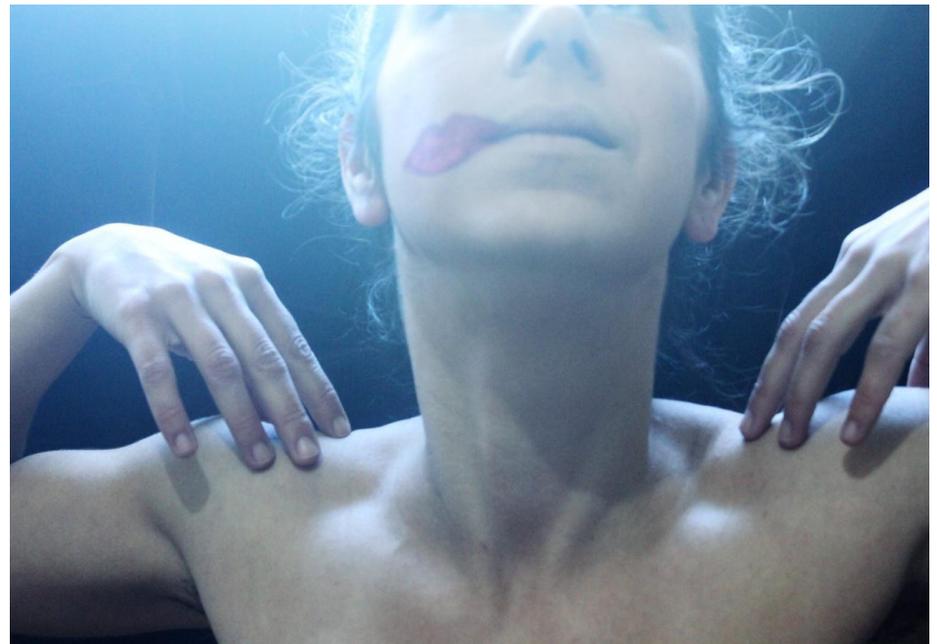




Figura 23- Série autorretratos 2



Coisas Bobas (Figuras 24 e 25) foi exibida na *Afet[oj]ar*²¹ – exposição discente dos alunos do Mestrado em Artes Visuais (turma de 2018/2), aberta à visitação de 1 a 12 de outubro de 2019 na galeria *A Sala*, no Centro de Artes, UFPel. Refleti sobre como fazer a exibição da videoarte no âmbito da exposição, eu tinha algumas opções: poderia utilizar um tablet ou um projetor; em uma das opções a tela seria pequena e na outra, grande. Como se tratava de um trabalho atravessado por uma narrativa de confissão, remeteu-me a sensação de quando contamos um segredo a alguém e de como, normalmente, esse ato se faz de forma discreta, em tom baixo, uma pessoa por vez. Então, lembrei de como eram assistidos os primeiros filmes da história do cinema: dentro de uma caixa engenhosa - *Cinetoscópio*²², criada por Thomas Edison, em 1894, e fabricada pela Lomography, que permitia a uma pessoa por vez assistir à reprodução de imagens em movimento. Assim, *A Caixa*, criada em papelão, cola e tinta foi projetada para receber em seu interior o tablet (com tela de 7' polegadas) responsável pela exibição de *Coisas Bobas*, sendo o áudio acessado por meio de fones de ouvidos presos à caixa - compondo assim uma videoinstalação.

²¹ Para saber mais sobre a exposição leilão, a resenha de Cesar Couto publicada pela revista *Paralelo 31*- Edição 13. Endereço de acesso:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/18760/11399#>

²² Notícia sobre o cinetoscópio, disponível em

<https://mariaeusebio12av1.wordpress.com/historia/brinquedos-opticos/cinetoscopio/>



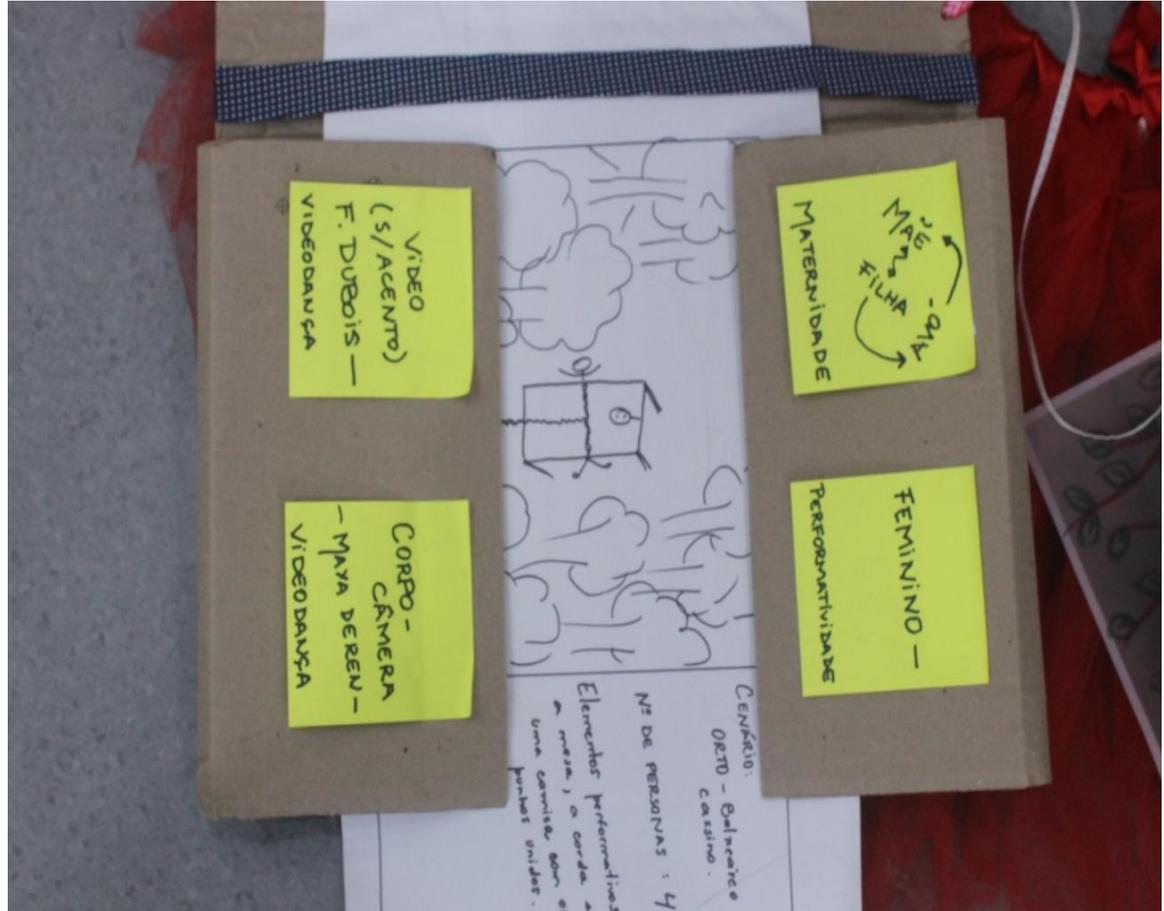
Figura 24- Registro fotográfico do trabalho na exposição Afet[o]ar - exposição discente



Figura 25- Registro 2 fotográfico do trabalho na exposição Afet[o]ar - exposição discente

O conjunto de autorretratos que compõem a videoarte *Coisas Bobas* também integrou a exposição realizada no âmbito da disciplina *Estética e Cultura Visual* no Espaço Expositivo CEHUS – UFPel, de 26 de junho a 10 de julho de 2019 (figura 26). O trabalho intitulado *Videodança: exercício de ver*, composto por anotações de referências presentes nesta dissertação, autorretratos, registros fotográficos de anotações em diários de autoria é de minha mãe e diferentes tecidos e cores em referência às lembranças que tenho de minha mãe costurando.

Figura 26- Registro fotográfico do trabalho Videodança exercício de ver



Permeada pela fala da professora Dr^a Helene Sacco, na disciplina *Estética e Cultura Visual*, refletimos a partir da leitura do artigo “Esses documentos são também obras...” (2013), de Anne Bénichou, que nos instiga a ver os documentos do processo artístico como vestígios e obras, pois ambos são “dotados de coerência plástica, e tanto sua produção como sua recepção procedem de experiências plenamente artísticas” (BÉNICHOU, 2013, p.172). Por meio desta leitura comecei a perceber os trabalhos artísticos como obras e a imaginar possibilidades de exposição para eles. Acredito que foi impulsionada por esse desejo que realizei a escrita do projeto de ocupação cultural²³ para a Sala Multiuso da prefeitura de Rio Grande, RS, pois vi no edital a oportunidade de construir uma instalação com o material que já tinha produzido até então no mestrado. O projeto foi selecionado, no entanto, a exposição, que estava prevista para os meses de junho a julho de 2020, foi suspensa em função da pandemia de Covid 19, ficando a ser remarcada após a liberação das atividades culturais no município.

Na feitura do projeto senti a necessidade de criar costuras, que se tornaram outras peças. Neste sentido, recordo a Salles (2016) que nos traz que algumas relações são percebidas quando acessamos os documentos do processo, e que ao construir sua poética o artista acessa esses vestígios, colhe e rejeita, faz montagens, associa a novas ideias e organiza dentro de um contexto de interações. Desta forma, é por meio dos diários de processo, dos trabalhos publicados, das produções artísticas, no movimento de ir e vir, que fui construindo a escrita do projeto de ocupação da Sala Multiuso.

²³ Em apêndice

A proposta da exposição *Lugares Afetos* (figura 27) – é híbrida, sendo composta por distintos materiais e linguagens: o papelão modelado se transforma em poética, enquanto texto e imagem representam percepções sobre minha vida. É espaço para o luto e o cuidado de mim, na acepção foucaultiana. Mas, também é vestígio, documento do processo de criação e da composição da videodança *A mulher de azul*.



Figura 27- Placa indicativa de título - impressa em placa de pvc 30cm por 40cm

Reconheço em *Lugares Afetos* dois pontos de confluências com a exposição *Cuide de você*, da artista Sophie Calle,²⁴ realizada no SESC Pompeia, São Paulo, Brasil, em 2009. O primeiro é que ambas estão alicerçadas em experiências pessoais. Percebo o trabalho de Calle como um exercício poético de cuidado de si. Segundo, identifico que a forma como organizei as produções em *Lugares Afetos* é similar à estrutura da exposição de Calle: imagens acompanham textos, textos se tornam imagens e vídeos são espaços para a criação e representação de diferentes maneiras de ver o mesmo objeto, utilizando, como eu, diferentes maneiras para se comunicar: fotografia, vídeo e texto. A instalação de Sophie Calle é um espaço híbrido, composto por imagens, textos e vídeos que nascem como releituras de uma carta que foi remetida à artista por seu ex-amante para efetivar o fim do relacionamento amoroso, dizendo-lhe ao final: “Cuide de você”. Essa carta foi apresentada por ela à 107 mulheres que narraram, dançaram, interpretaram e criaram imagens para representar o ocorrido. Todas as participantes foram escolhidas a partir de dois critérios: serem mulheres e pela especificidade de suas profissões, como linguagem para a releitura.

Quando escrevi a proposta de *Lugares Afetos* comecei a ver conectivos entre os trabalhos e as produções artísticas foram se encaixando, deixando pistas para o trabalho final – a videodança. Por meio da proposta para a instalação fui percebendo que materiais e linguagens acessei para a criação: palavras, imagens, movimentos e

²⁴ Para saber mais sobre a exposição de Sophie Calle, disponível: <http://site.videobrasil.org.br/exposicoes/calle> e <https://videobrasil.org.br/sophiecalles/>

objetos que se colocam à disposição da narrativa. A urgência de “cuidar de mim” atravessou o tom das palavras, das imagens e dos movimentos que delinearam os nexos da *Videodança Performatividade Feminina*.

A instalação é composta por nove peças (objetos): *Pausa*; *Me sinto Alice*; *Performatividade Feminina*; *A Caixa + Coisas Bobas*; *Maternidade Construída*; *Narraríamos*; *Terapia*; *Videodança: Performatividade Feminina* (conjunto de videodança(s) composta a partir do mesmo grupo de captações).

Pausa foi um dos trabalhos artísticos que compus após a escrita do projeto de ocupação da Sala Multiuso (em janeiro de 2020), contudo, já havia esboçado a ideia sobre a obra a partir da escrita do texto poético - *A janela* - realizado em uma das reuniões do Caixa de Pandora, nos últimos meses de 2019. Como já dito anteriormente, estava sempre revisando escritas e produções artísticas.

Nos últimos meses de 2019, em conjunto com as demais participantes do Caixa de Pandora, discutimos sobre a escrita de si a partir de textos de Margareth Rago (2010), Conceição Evaristo (2005) e McLaren (2016). Além da leitura exercitamos a escrita em primeira pessoa, acessando memórias ativadas por palavras que íamos elencando para cada reunião. Uma dessas palavras foi “erótico” que me provocou à criação do trabalho – *A janela*. Na carta que escrevi para as mulheres presentes na reunião *online* do dia 2 de agosto de 2020 retomei algumas reflexões realizadas no grupo.

Caras mulheres que estavam na reunião online do dia 2 de agosto de 2020,

Foi proposto que refletíssemos sobre as ações realizadas coletivamente no Caixa de Pandora. Por este motivo resolvi apontar minhas relações escrevendo uma carta a vocês. O que me fez muito sentido, pois no início de nossos encontros no semestre passado nos propusemos a escrever, que cada uma escrevesse sobre si, sobre algo que achassem pertinente... A ideia era colocar-se em frente ao papel e a caneta, ou ao computador, e deixar o texto acontecer com fluidez, sem pensar nas vírgulas, nos pontos finais. Mas se permitir dizer, sentir, ressignificar... No entanto, tememos a escrita! O que é verdadeiro para nós pode ser percebido de outra forma, temos medo!

Recordo-me de um trecho de Anzaldúa (2000, p.230), no qual a autora questiona o direito de escrever e nos aponta onde se encontra o saber, que na maioria das vezes está valorizando o homem branco, o conhecimento europeu, as minorias... “Mas quem somos nós? Mulheres no fim do mundo, pobres, negras, pardas, miscigenadas...” (ANZALDÚA, 2000, p.230). A autora refere-se a uma escrita “nua” dos protocolos intelectualizados, escolhe palavras que estejam próximas de sua realidade, de seus dilemas pessoais, de seu cotidiano e problemas sociais. Mas ao mesmo tempo se vê imersa a uma realidade que não compactua com sua escrita. Ela tem os filhos, os amantes, os ex-amantes e todas as tarefas que lhe cabem, não tem o espaço silencioso das bibliotecas para escrever livremente!

Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever? Por que escrever parece tão artificial para mim? Eu faço qualquer coisa para adiar este ato — esvazio o lixo, atendo o telefone. Uma voz é recorrente em mim: Quem sou eu,

uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever? (ANZALDÚA, 2000, p.230).

Fomos ensinadas a produzir uma fala calculada, a controlar nosso corpo. Reflito: o que tínhamos toda vez que sentávamos juntas? Tínhamos conversas íntimas, extravasamos nossas preocupações, nossos medos... Em nossos encontros estávamos em um lugar de confissões! E o que são as confissões para um espaço de pesquisa?

Assisti a fala da professora Clara Trigo em conversa com a professora Eleonora Santos (minha orientadora)²⁵, através de uma live pelo Instagram. Clara Trigo falava sobre o valor do “subjeto” para pesquisa! “O sujeito também é conteúdo!” Disse ela. No entanto, me recordo da nossa dificuldade de escrever sobre nossas inquietações, quando vamos pensar em escritas a partir do sujeito, travamos! Novamente lembro-me de outro trecho do ensaio:

O problema é focalizar, é se concentrar. O corpo se distrai, faz sabotagem com centenas de subterfúgios, uma xícara de café, lápis para apontar. O recurso é ancorar o corpo em um cigarro ou algum outro ritual. E quem tem tempo ou energia para escrever, depois de cuidar do marido ou amante, crianças, e muitas vezes do trabalho fora de casa? (ANZALDÚA, 2000, p.233).

A escrita nos parece um lugar distante de nós, principalmente de nós mulheres! Contudo, muitas de nós escrevem no silêncio de suas casas, em diários. Eu escrevo! Comecei a escrever em diários por volta dos oito ou nove anos de idade, não me imagino sem um caderno em que possa organizar minhas ideias, dizer o que não posso dizer! Minha mãe escrevia em diários também, e é a representação que tenho dela e

²⁵ Live pelo aplicativo Instagram no perfil @portalanda: <https://www.instagram.com/p/CA-8VqLAM-s/>
descrição da live: Histórias de Experiência como demonstração artística

das mulheres que me atravessam que me faz escrever para vocês! É essa escrita em tom íntimo que me interessa! É essa escrita que tínhamos em nossos encontros! Mesmo assim, sinto que pairava entre nós o medo de escrever sobre nossa realidade, nosso cotidiano que nos consome e por vezes nos parece tão distante desse espaço acadêmico que estamos inseridas.

Lemos juntas à McLaren (2016) que nos embasou para refletirmos sobre as técnicas de escrita de si, na acepção de Foucault, apontando que essas técnicas contribuem para a formação do sujeito ético, pois a confissão, as escritas autobiográficas, ao mesmo tempo que são subordinadas ao discurso dominante também constroem identidades multifacetadas. Por meio da leitura compreendemos que autora buscava instigar outras mulheres a refletirem sobre confissões e desabaços do cotidiano para identificarem as mazelas do discurso dominante.

As políticas do corpo e as práticas de si não começam e terminam com o indivíduo. Elas são sociais, culturais e históricas. Reconhecer técnicas de si como políticas não reduz a política ao pessoal ou impede a ação coletiva ou mudança estrutural. Ao contrário, amplia a arena política, para incluir fatores sociais e culturais que têm explicações também políticas (McLaren, 2016, p.191).

Outra autora lida foi Conceição Evaristo (2005), que nos provocou a refletir acerca da importância da escrita, pois é por meio da linguagem que ratificamos, transformamos e criamos representações sobre as coisas e o mundo. O texto referencia obras e escritoras mulheres que dão luz à autorrepresentação da mulher Negra na Literatura.

Mas volto a bater na mesma tecla! Temos medo de escrever!!?? Em outro texto também lido no grupo, de Margareth Rago (2010), há uma questão que entendo ser fundamental apontar: para escrevermos é preciso perceber que não há uma separação entre o que é privado e o que é público.

[...] nessa perspectiva de análise, está em jogo desfazer as barreiras estabelecidas pelo pensamento binário entre privado e público, pessoal e coletivo, razão e emoção, o eu e o outro, subjetividade e política, acenando para outras possibilidades de compreensão das múltiplas dimensões das práticas individuais e culturais (RAGO, 2010, p.4).

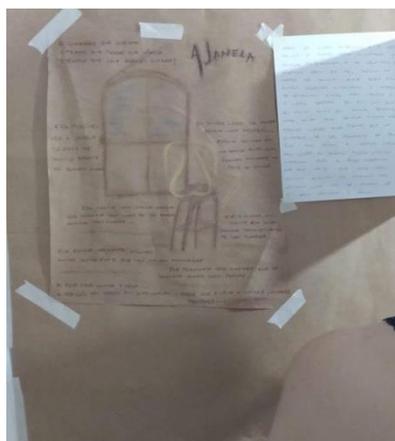


Figura 28- Registro do exercício realizado em uma reunião do Grupo de pesquisa Caixa de Pandora, novembro de 2019.

Íamos para as reuniões do grupo de pesquisa (figura 28), mas carregávamos amarras que dificultavam nossa escrita, mesmo assim, escrevíamos! E escrevendo juntas pensamos em estratégias: textos de leituras e palavras para nos provocar à escrita! Não me recordo quais eram...

Eu escrevi uma carta e um texto. O texto tornou-se uma peça que compõe a Instalação Lugares Afetos. Posso dizer que tanto minha escrita como minha produção artística partem da ideia da escrita e do cuidado de si, estratégias conversadas no grupo de pesquisa. Assim, posso dizer que as conversas mais triviais foram as que me atravessaram e me impulsionaram para a produção. Do chimarrão com a Priscila, das conversas trocadas pelo corredor, dos desabafos das mulheres que estavam compondo esse grupo de pesquisa... Uma pesquisa em arte atravessada pela memória, pelas narrativas, pelo cuidado de si, no sentido de refletir as muitas representações que pairam sobre as mulheres, criadas e ativadas no interior da linguagem.

A experiência nos mostra que, a partir da memória autobiográfica nas histórias narradas, e muitas vezes escritas, podemos, usando a linguagem, refletir, compreender, reorganizar e ressignificar e projetos de vida-trabalho, nossas e de outras, articulando as memórias individuais e coletivas, dando-lhe um sentido significado. Essa história que é nossa e dos grupos aos quais pertencemos, diz-nos quem somos, auxilia e fortalece nossa identidade, ilumina nosso caminho na busca de sentidos para nosso ser-estar no mundo (BRANDÃO, 2008, p.15).

Encaminho-me para o fim desta carta ratificando a importância de vocês no fazer de minha pesquisa: O texto A janela e o esboço para a criação de Pausa (ambos materiais estarão presentes na instalação Lugares Afetos) foram gestados com vocês, entre nossas conversas. Foi a fala da nossa colega Vanessa que nos provocou a pensar por meio da palavra “erótico” que também fez sugestões de leituras, que despertou o desejo de escrever rememorando e delineando outras curvas para uma história erótica.

A partir do texto e do material artístico realizei uma montagem, em imagem (figura 28), para ser submetida à revista Poça 2²⁶, que foi aceito e está em trâmites para a publicação.

Vivemos, no momento em que escrevo, um período de distanciamento social, assombradas pela doença, pela impotência e pela limitação para o trabalho e demais atividades cotidianas. Período de adaptação e de transformação para novas realidades na casa, no lazer, no trabalho e na saúde.

Reflieto sobre o que nos faz continuarmos nossas pesquisas? O que mantém aceso o desejo de escrever? Aí, recordo-me, novamente, de outro trecho do texto:



Figura 29– Imagem selecionada pela revista Poça2

²⁶ Poça Publicação Digital de textos Poéticos feitos por mulheres Disponível em: <https://www.instagram.com/paraquepossa/>

Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo (ANZALDÚA, 2000, p.232).

Identifico-me com a escrita de Anzaldúa (2000), escrevo no molde acadêmico, embora já esteja buscando uma escrita mais fluida e próxima do meu cotidiano, escrevo em diários, escrevo cartas, escrevo e-mails, porque quando solto o “verbo” vou saciando minha fome. (Re)invento e me movimento...

E vocês por que escrevem/movimentam-se?

Com carinho, Luana.



Figura 30– Pausa – placa indicativa com título da obra.

No trabalho *Pausa* (figura 30) as memórias acessadas estão permeadas pela representação da mulher atravessada pelo desejo sexual e também pelo sentimento de liberdade. Instintivamente fui colhendo os materiais, o papelão, o cordão, o tecido vermelho e os exames de imagem que minha mãe fez durante seu tratamento. Já havia trabalhado com o papelão quando criei *A Caixa*, material acessível de trabalhar e reciclável. Penso que o aproveitamento de materiais estava em sintonia com o processo criativo, pois reciclava, também, minhas memórias. Via o passado pelo filtro de meu olhar no presente, e o reativava por meio da poética. O cordão também estava presente em outros trabalhos, nas linhas dos desenhos realizados nos trabalhos *Umbigo* e *Umbigo 2*, na *A Caixa*, no exercício aula como exposição com o trabalho *Videodança: o exercício de ver*, e em meu imaginário sobre a maternidade (cordão umbilical) e sobre o sentido metafórico de estar presa. O tecido vermelho modelado com aparência de uma rosa vermelha remete-me a outro elemento presente no universo feminino, os buquês

em finais de espetáculo e de minha querida amiga Ândrea Rodrigues. Foi por meio dela que me despertei para a criação em videodança! Além de admirá-la como artista, também a admiro como sujeita.

Pausa (figuras 31 e 32) é a fresta de escape na qual eu escapo do tempo e do cotidiano. Os exames de imagem de minha mãe estão colados dentro da janela moldada em papelão, que subvertem a lógica de sua função – verificar e informar uma situação clínica, contudo, por meio da poética se transformam em rastros de imagens da coluna vertebral que, capturados pela janela, olham para o horizonte. *Pausa* é, também, um dispositivo de profanação (AGAMBEN, 2009).

O processo de construção da escultura, que me remete a uma janela, não tem um início demarcado, pois as ideias vão e vêm, e ocupam lugares transitórios. A primeira vez que olhei para as janelas por uma perspectiva artística ocorreu na disciplina *Paisagens do cotidiano e dispositivos de compartilhamento*, quando fotografei algumas janelas existentes no bairro Porto. Atentei-me aos diferentes tamanhos, materiais e funcionalidades, algumas janelas já não ocupavam mais a função de ser uma abertura, pois estavam fechadas com concreto e outras pareciam esquecidas pelo tempo.



Figura 31 – Registro fotográfico dos materiais artísticos que compõem Lugares Afetos.

Figura 32 - Texto poético que compõem a obra Pausa.

A janela

Era possível ver a janela da área de serviço aberta no quarto andar.

Do outro lado, da janela, estava uma mulher...

Ela estava sentada em um banco alto, as pernas nuas apoiadas na base do banco.
Ela vestia uma camisa branca que permitia os olhos de seu amante admirar suas curvas...

Ele a olhava, e ela respondia provocativamente com gestos.

Não havia palavras para descrever seus olhares. Ela ofegante...

Minutos antes não existiam fronteiras entre eles

Ela terminava seu cigarro Ele se colocava entre suas coxas

A pele dele contra dela... a pele dela contra a dele.

A pressão dos dedos em sua pele, o toque que a leva a outros
lugares/prazeres! O cigarro que queima...

O tempo que perde sua lógica

O espaço que cria outros espaços.

Para *Lugares Afetos* imprimir as imagens dos postais de *Me sinto Alice* em placas de PVC, em dois tamanhos: 20cm por 30cm e 40cm por 60cm (figuras 33 e 34).

Figura 34 Registro fotográfico das placas que compõem a instalação *Lugares Afetos*.



Figura 33 - Placa indicativa de título - compõe a instalação *Lugares Afetos*, impressa em placas de pvc 20cm por 30cm.



Já a série de autorretratos foi impressa em placas de PVC em dois tamanhos: 20cm por 30cm e 30cm por 40cm (figuras 35 e 36).

Figura 36 Registro fotográfico das placas que compõem a peça *Performatividade Feminina* presentes na instalação *Lugares Afetos*.



Figura 35 - Placa indicativa de título - compõe a instalação *Lugares Afetos*.



A transposição da *A Caixa* (estrutura em papelão), que acopla o vídeo no tablet para a exibição de *Coisas Bobas* para o interior dos *Lugares Afeto* é demarcada pela unidade da placa indicativa de título (figuras 38 e 37). O mesmo ocorre com *Maternidade Construída* (figura 38), que é composta pelas imagens *Umbigo* e *Umbigo 2* já citadas no texto.

Figura 38- Placa em PVC indicativa com o título do trabalho *Coisas Bobas* e QR Code de acesso à produção, compõem a instalação *Lugares Afetos*.



Figura 37 - Placa em pvc indicativa de título, compõem a instalação *Lugares Afetos*.



Figura 39 - Placa indicativa de título compõe a instalação *Lugares Afetos*.



Nos trabalhos *Terapia* e *Narraríamos* também está em evidência a representação da mulher no seu cotidiano. Em *Terapia*,²⁷(figuras 43 e 44) há uma fotografia de roupas que estão secando em um varal. Dessa vez, o corpo feminino não está sendo acessado pela imagem corporal, mas por elementos que atravessam discursivamente o corpo da mulher, permeada pela memória de presenciar minha mãe quando passava horas na lavanderia colocando roupas de molho em baldes e enxaguando outras. Estes eram momentos de diálogos entre nós (eu e ela), falávamos de nós, dividíamos impressões e ríamos juntas. Já *Narraríamos*²⁸ (figuras 40, 41 e 42) apresenta um texto poético, no qual relato memórias, destacando palavras que costuram o processo criativo: as fábulas (memória auditiva); a lavanderia (lugar de encontro com a mãe); os cabelos (a memória dos momentos em que minha avó fazia cachos em meus cabelos e, também, de quando minha mãe começou a perder os cabelos em função do tratamento do câncer); as mãos (memória de segurar as mãos de minha mãe na vida e na morte); a voz (que narra, confessa e relata); mulher e menina (representação de corpos femininos); a mesa da cozinha (lugar de compartilhamento, que alimenta desejos); e a saudade (a despedida, o luto).

As palavras são os nós do emaranhado que compõem um bordado. As lembranças da minha mãe costurando, de minha avó bordando e de estar aprendendo

²⁷ Fotografia impressa em papel matte 170g, tamanho 102cm por 62cm, emoldurada em uma estrutura composta manualmente em papelão. Também faz parte da peça um varal de alumínio (o varal tinha sido descartado e foi reutilizado para a poética) que acompanha a largura da estrutura, e no varal tem pequenos prendedores coloridos e um par de mãos em gesso (criadas especificamente para a peça).

²⁸ Texto diagramado no computador através de programas de edição está impresso em papel matte 170g e também escrito manualmente em uma estrutura em papelão no tamanho de 1metro e 58 cm de largura/ 1metro e 30cm de altura.



Figura 40 - Placa indicativa de título compõe a instalação Lugares Afetos.

com elas a fazer roupas de lã para bonecas me impelem a pensar em um bordado: de um lado está a imagem harmoniosa e do outro um emaranhado de nós. Em sintonia com Salles (2018), penso que a “obra artística não está localizada em uma ideia inicial e sim fragmentada por múltiplos processos que vão desencadear ações” em torno do processo artístico, e que se encontra em “diários, anotações e rascunhos” (SALLES, 2018, p.36). O texto presente no trabalho *Narraríamos* foi escrito em meu caderno pessoal de anotações, não foi escrito para ser lido, entretanto, ao realizar as costuras e os nexos, senti a necessidade de trazê-lo para a obra.

Figura 41- Imagem do texto poético impresso em papel matte 170m/g2

As fábulas narradas pela voz do meu pai enquanto eu imaginava seres fantásticos e minha mãe lavava roupas na lavanderia.
Os nós de meu cabelo desembaraçados pelas mãos de meu pai e a lembrança da mão de minha mãe sobre a minha mão me acompanhava no trajeto da escola para casa..
O olhar de minha mãe frente minha felicidade de vestir uma faixa anunciando a mais bela prenda. Os conselhos e as variadas conversas compartilhadas sobre a mesa da cozinha.
A sala de brinquedos com a máquina de escrever ao lado da lavanderia. O susto de uma aventura que teve seu fim com a máquina de secar caída ao chão do meu lado! Os inúmeros filmes assistidos lado a lado. A voz rouca anunciando o fim de sua jornada. A dor de quem tem medo compartilhada no silêncio. A saudade de quem materializa memórias.
O passo de uma mulher cansada. Os passos de muitas mulheres que juntas acreditam escrever suas histórias..
O pulo de uma menina que possui muitos medos, foi ensinada a imaginar medos como poças, “poças medos”, para ir em frente em sua jornada. As tintas, os pinceis e papéis espalhados pelo chão da menina que descobriu modos de expressar suas muitas imagens!

As leituras de textos de Salles (1998) fazem-me olhar com atenção para o processo que tenho presenciado, principalmente as ações que se repetem e os discursos que se reintegram por meio de minhas propostas poéticas, nas quais reconheço que “o percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas” (SALLES, 1998, p. 21).



Figura 42 - Registro fotográfico do trabalho *Narraríamos*

O ato de escrever em tom de confissão, que relata percepções, sentimentos e questionamentos sobre mim foi um movimento iniciado desde cedo em meu cotidiano, ao qual já me referi nesse texto. Quando percebi que estava acessando esse tipo de escrita no processo criativo compreendi que eu poderia (re)significar minha narrativa.

Ao versar sobre as técnicas de si de Foucault, McLaren (2016) busca refletir que apesar do caráter pessoal, as técnicas de si: a escrita de si, cuidados de si e narração da verdade (parrésia), narram um conjunto de ações e elementos que quando vistos por uma ótica sociocultural se tornam passíveis de ser um caminho reflexivo para pautas de movimentos de visibilidade e direitos, como o feminismo. A autora diz que a escrita de si é uma prática constitutiva do eu, “o sujeito é subordinado pelo discurso dominante que impele a confessar, mas que também se torna um sujeito através desse processo de falar” (MCLAREN, 2016, p.195).

Vejo o processo de criação como uma grande teia assim como Salles (2016) vê o processo de criação como uma rede de compartilhamentos. Seria complicado afirmar o início, o meio e o fim das ações de criação, acredito que as muitas conversas com minha colega de mestrado Priscila tenham influenciado na produção, assim como todo o tempo dedicado ao fazer de práticas cotidianas e corriqueiras. Por vezes, enquanto preparava o leite para o meu filho caçula, colocava as roupas na máquina de lavar ou, até, enquanto tomava banho, surgiam-me ideias para agregar na escrita e na criação artística.



Figura 43- Placa indicativa de título compõe a instalação *Lugares Afetos*



Figura 44 Registro fotográfico do trabalho - Terapia

Videodança Performatividade feminina – título (figura 45) inicialmente elaborado para representar um trabalho audiovisual, no entanto, se desdobrou em três videodanças: *PIPIPI...*, *O tempo...*, e *A mulher de azul* foram os últimos trabalhos criados no processo dessa pesquisa. E, a partir do entendimento de que a obra se constituiu de um processo inacabado, corroborando o movimento realizado de criar mais de uma videodança a partir do mesmo material de captação, nesse sentido o trabalho em videodança pode ser percebido como um sistema aberto e passível de novas leituras, ou seja, não sendo uma leitura única, pois como nos lembra Salles (2016), entender o



Figura 45- Placa indicativa de título compõe a instalação *Lugares Afetos*

processo inacabado não é ato de desvalorização “mas da dessacralização dessa como final e única forma possível” (SALLES, 2016, p.21). E é sobre meu processo de criação em/com videodança atravessado e alimentado por todas essas outras produções artísticas que discorrerei a seguir.

3. ENQUADRAMENTOS FEMININOS

Já havia produzido trabalhos de videodança. Foram produções amadoras que me possibilitaram aprender alguns dos saberes envolvidos para a criação. Conhecia algumas estratégias para a composição de coreografias imbricadas à linguagem audiovisual, assim como tinha certo domínio tecnológico sobre edição, tendo vivenciado todas as etapas do processo criativo e finalizado a obra. Apesar de entender que o trabalho poderia ser realizado por um conjunto de profissionais e, por esse motivo, não é uma regra participar de todo processo, permitindo o bailarino ou coreógrafo a escolha de realizar as demais partes constituintes da produção artística. Entretanto, desde o início busquei experimentar as demais atuações: do *videomaker*, coreógrafo, diretor, editor etc.



Figura 46 - QR code - vídeo *sempenemcabeça*

Não é preciso estar vinculada a uma instituição acadêmica para produzir videodança(s). Contudo, foi o meu interesse pela pesquisa que motivou o trabalho. Inicialmente, a pretensão era ampliar a discussão conceitual sobre videodança associada a criação de uma obra coletiva desta natureza que partisse de imagens visuais do universo feminino.

Meu primeiro exercício de criação em videodança(s) no mestrado ocorreu na criação *Sempénemcabeça*,²⁹ (figura 46) trabalho coletivo realizados com as colegas: Fernanda Fedrizzi, Isadora Bortolossi e Renata Sopena. Estávamos no primeiro semestre do mestrado, realizando a disciplina *Desenho do corpo, corpo que desenha*,

²⁹ You Tube: *Sempénemcabeça*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HzeRaiPwMz4&t=129s>.

sob a orientação dos professores Dr. Thiago Amorim e Dr^a Nádia da Cruz Senna, que propuseram a divisão da turma em grupos para a realização de um trabalho artístico. Tínhamos a liberdade de escolher os procedimentos para a criação, então, buscando dialogar com nossos interesses de pesquisa: o meu em relação à videodança e o de Renata Sopena sobre o lúdico, nos propusemos a refletir imagetivamente sobre o corpo em estado lúdico por meio de jogos e brincadeiras na criação de uma videodança.

O vídeo foi elaborado em três encontros e as captações em dois, no total de cinco encontros. Nos primeiros realizamos experimentações, nas quais ocupei o papel de facilitadora, propondo atividades e impulsionando o processo criativo coletivo. Para a composição do vídeo foi elaborado um mapa mental do processo, dividido em etapas: tema disparador, memória corporal, células coreográficas, espaço, tempo, enquadramentos, roteiro de enquadramentos, ensaios com figurinos, gravações, trilha sonora ou áudio e edições.

Após a gravação de *Sempénemcabeça* comecei a concepção da estrutura de trabalho para a *Videodança Performatividade Feminina*, esboçando o roteiro por meio de desenhos e anotações realizadas em um caderno de processo (Figuras 47, 48 e 49).

Nesse momento, imaginava realizar uma narrativa não-linear, composta por imagens de mulheres desfilando e sentadas em uma arquibancada de frente para um campo gramado. No centro desse campo haveria uma mesa e uma cadeira. Sobre a mesa haveria uma tesoura e uma xícara de chá. Na cena estariam quatro “personagens”: uma sentada à mesa, outra sobre a mesa, uma terceira cuja presença só seria percebida pela imagem dos seus pés e a quarta e última que estaria presa à mesa por uma corda, que se estendia em sua volta.

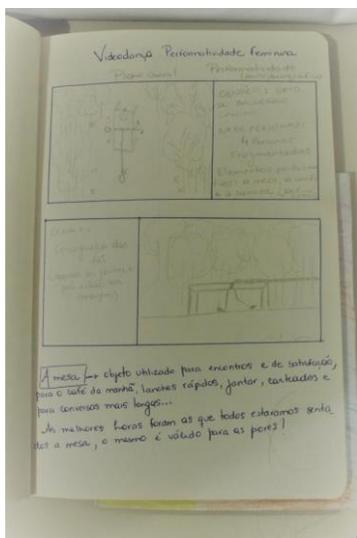


Figura 47 - Registro fotográfico do diário de processo.

Figura 48 – Registro 2 fotográfico do diário de processo.

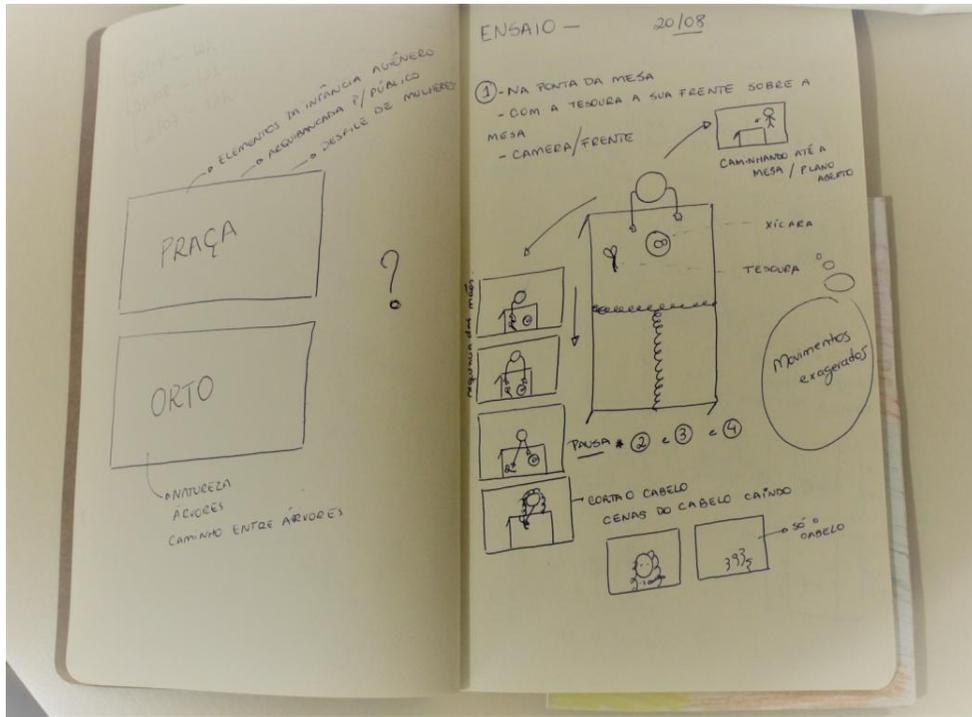
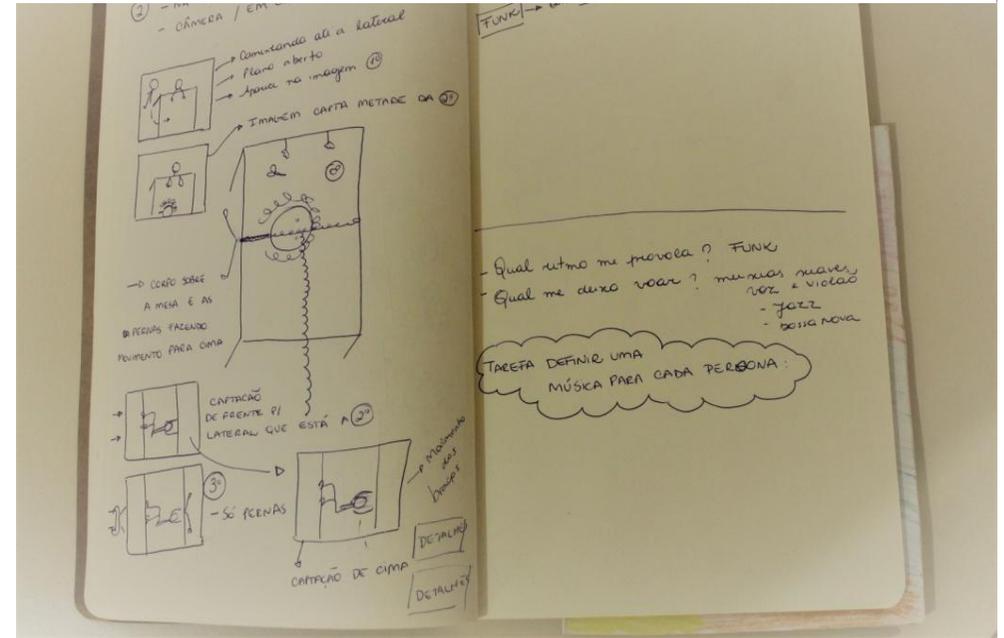


Figura 49 – Registro 3 fotográfico do diário de processo.



No início do segundo semestre de mestrado, Rebeca Pereira San Martins, amiga e colega de graduação, chamou-me para montar uma videodança inspirada na pesquisa que ela estava realizando no mestrado em Educação, também na UFPel. Foi quando



Figura 50 - QR code - Uma trajetória dançada.

criamos conjuntamente a videodança (figura 50) *Uma trajetória dançada*³⁰ (7'12"). Minha função foi ajudá-la a transformar suas escritas em imagens. Juntas escolhemos quais os enquadramentos poderíamos captar, o espaço de gravação e o figurino. Ela compôs a coreografia para a gravação, eu gravei e editei o material.

Com a oportunidade de enviar o trabalho para mostras e festivais, acessei novamente o material bruto de captações e realizei uma nova edição intitulada *Catarse* – captações de imagens e edição em 2019, com 2'33" (Figuras 51 e 52). O trabalho foi exposto na 3ª Edição da Intervalo Mostra de Arte, que ocorreu do dia 3 ao dia 6 de agosto de 2020, organizada e promovida pelo Programa de Extensão Núcleo de Arte e Educação do Curso de Licenciatura em Artes da UFPR Litoral.

³⁰ YouTube. Uma trajetória dançada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OwK322NcoB8&t=88s> acesso em 7 de setembro de 2020.



Figura 51 - QR code - Catarse...

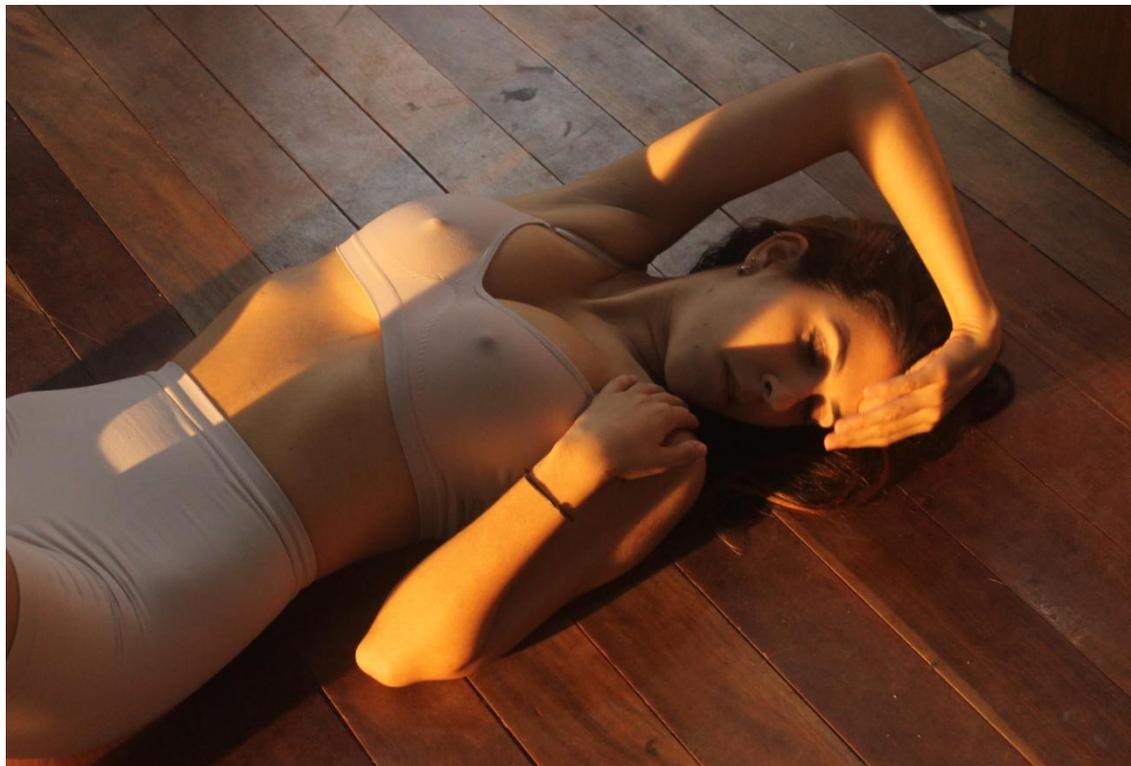


Figura 52 - Ensaio fotográfico realizado conjuntamente com as gravações dos vídeos: *Uma trajetória dançada* e *Catarse...*

Para a videodança final utilizei o programa Celtx para montar uma planta alta do espaço (Figura 53), anotar características do projeto e do roteiro inicial. Importante ressaltar que eu não tinha domínio dos recursos do programa, por esse motivo não utilizei os espaços de acordo com as indicações: fiz uma descrição das ações na coluna Vídeo e na segunda coluna, que indicava Áudio, deixei para realizar anotações na execução e pós-execução das captações (Figuras 54 e 55).

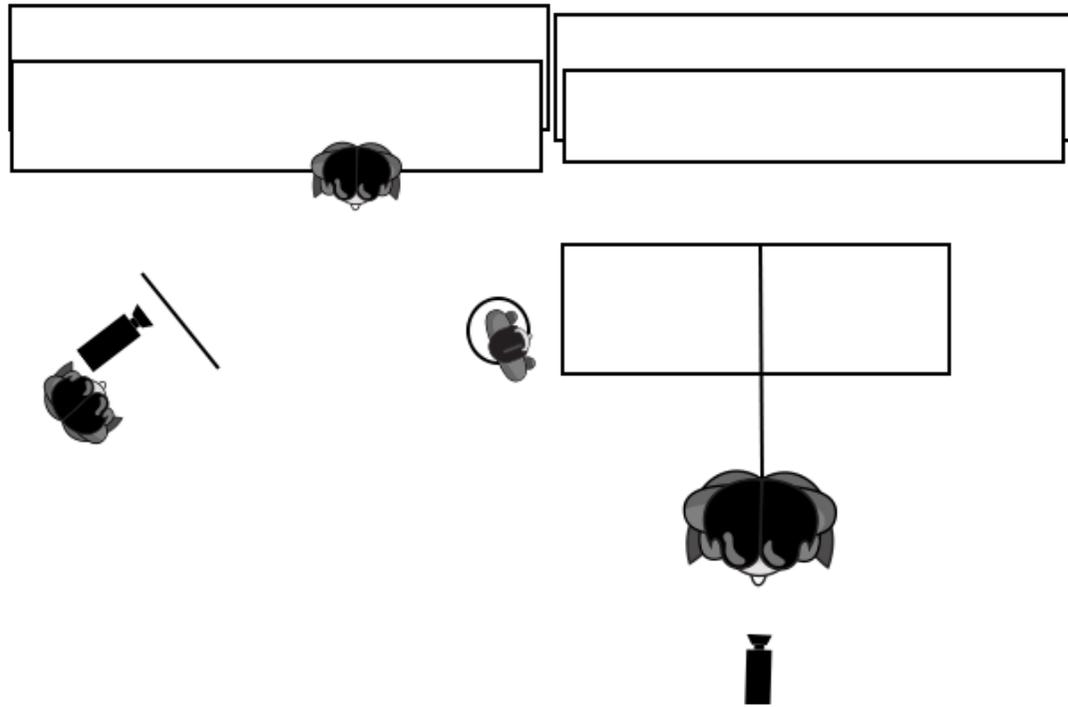


Figura 53 - Planta alta do projeto de gravação 1

Figura 54- Roteiro – folhas 1 e 2

1

VIDEO	AUDIO
<p>Mulheres desfilando até a arquibancada sentam coreograficamente.</p> <p>levantasse da arquibancada a 1ºbailarina que caminha até a ponta da mesa presente no meio do campo. Ela senta na cadeira e começa coreograficamente a mecher nos cabelos e na tesoura em cima da mesa.</p>	<u>1º BAILARINA</u>
<p>está sentada na cadeira movendo-se coreograficamente para pegar a tesoura e começa a cortar os cabelos.</p>	
<p>a figura fragmentada da 2ºbailarina surge na lateral da mesa, pernas e pés movimentam-se coreograficamente.</p> <p>A bailarina sentasse ao banco alto, balança suas pernas e cabelos (imagem captada nas costas da bailarina)</p>	<u>MODIFICAÇÕES</u>
<p>a 3ºbailarina surge em cima da mesa movimentando-se coreograficamente, está deitada sobre a mesa, com as pernas na horizontal, mãos e pernas dançam.</p> <p>a 3ºbailarina está sentada na arquibancada, ela olha para a figura sentada ao banco alto e a outra na cadeira proxima a mesa. Ela colocasse em pé e olha para a bailarina sentada a cadeira. A bailarina sentada a cadeira fica em pé, e a outra da arquibancada senta novamente.</p>	<u>MODIFICAÇÕES</u>

2

VIDEO	AUDIO
<p>a 4ºbailarina dança presa a mesa por uma corda.</p>	
<p>os cabelos começam a ser cortados e caim ao chão.</p>	
<p>a bailarina dança presa a mesa por uma corda.</p>	
<p>ambas dançam em um quadro de pernas dublicados, em baixo da mesa está um par de pernas que movimenta-se coreograficamente e em cima da mesa está a bailarina deitada com as pernas na horizontal que movimenta-se coreograficamente.</p> <p>ambas dançam, uma na arquibancada e outra sentada a mesa, coreograficamente conectam-se em um diálogo.</p>	<u>MODIFICAÇÕES</u>
<p>Todas as mulheres ficam em pé e se posicionam em direção a mesa.</p>	
<p>a 1º bailarina levantasse da cadeira e a cena suspende, todas as figuras femininas aparecem e desaparecem da cena.</p>	
<p>A cena abre com a imagem da 4ºbailarina movimentando-se presa a mesa por uma corda, ao fundo está a 1ºbailarina sentada a mesa e a 3ºbailarina deitada sobre a mesa, amabas movimentando-se coreograficamente.</p>	<u>MODIFICAÇÕES</u>

Figura 55 - Roteiro – folhas 3 e 4

3

VIDEO	AUDIO
a terceira bailarina estará na arquibancada.	
Todas as mulheres sentam novamente na arquibancada.	
A 4ª bailarina soltasse da corda	
Todas mulheres ficam em pé na arquibancada e pouco a pouco começam a sair da imagem.	
A 5ª bailarina olha para a mesa. com as modificações não há a 5ª bailarina.	<u>MODIFICAÇÕES</u>
a 4ª bailarina dança livre da corda em frente a mesa	
Os cabelos da 1ª bailarina vão caindo ao chão.	
A 4ª bailarina dança frente a mesa.	
a 5ª bailarina está sentada na arquibancada, quando levantasse, todas as mulheres na arquibancada voltam a imagem (todas estão sentadas). A 5ª bailarina sai caminhando da cena, passa ao lado da mesa e olha para mesa. com as modificações quem executa a cena é a terceira bailarina.	<u>MODIFICAÇÕES</u>

4

VIDEO	AUDIO
a mesa está no centro de um campo, dentro de uma praça de recreação	
fios de cabelos são arrastados pelo vento sobre a grama.	



Figura 56- QR code -
#fiqueemcasa

A partir do mês de março de 2020, o mundo parou! Começamos a ser “bombardeados” por uma série de instruções. Deixamos de ir aos parques, à casa de familiares e amigos, à escola, ao trabalho, às lojas e a qualquer outro lugar com outras pessoas. Isolados, só saímos para o extremamente necessário. Higienizamos com frequência a casa, os objetos e as superfícies. Usamos álcool para higienizar as mãos e máscaras cobrindo boca e nariz quando necessário sair de casa. A *hashtag* #fiqueemcasa se alastrou nas redes sociais. E no mês de maio compus a videodança #fiqueemcasa (figura 56) que reverberou da efervescência de publicações em vídeos. Eram inúmeras pessoas postando vídeos no *Facebook*, *Instagram*, *TikTok* e *YouTube*, entre outros aplicativos e plataformas digitais, marcando a *hashtag*. Foi quando escolhi realizar as gravações na sala da minha casa, espaço amplo e com aberturas que favoreciam a entrada do sol, me permitindo utilizá-los a favor da narrativa. A movimentação realizada no vídeo foi em caráter de experimentação buscando explorar os limites da câmera em relação aos enquadramentos. Nesse sentido, realizei movimentações em direção às laterais da imagem, conhecendo os pontos “cegos” e também em relação a aproximação e distanciamento do meu corpo e a câmera.

Em função da nova realidade imposta pela pandemia do coronavírus fiquei impossibilitada de contratar uma empresa para realizar as captações em vídeo como tinha previsto, muito menos poderia utilizar um espaço público que permaneceu interdito por meses no município em que resido. Nos primeiros meses, fiquei na

expectativa que as atividades voltassem a sua normalidade, e que a “quarentena” representasse quarenta dias de afastamento social, contudo não foi o que aconteceu. Em 14 de julho li o meu desabafo “*Relatos sobre a quarentena*” para as colegas de grupo de pesquisa Caixa de Pandora em uma reunião *online* (os encontros eram realizados quinzenalmente).

Relatos sobre a quarentena.

Vejo nas redes sociais as pessoas contando os dias em isolamento. Lá também estão listas de livros e filmes que as pessoas estão assistindo...

Corro o dia todo para no final do dia, depois do meu filho caçula dormir, poder ler um pouco ou assistir um filme pela metade, inteiro nem pensar...

O trabalho de casa dobrou e diminuiu o tempo que eu tinha para criar...

A luta contra um vírus “Invisível” fez a pilha de roupas dobrar, as comprar ficarem em um espaço da casa para serem limpas e os calçados foram deixados na porta de casa...

O trabalho passou a ser realizado em momentos estratégicos, ou melhor, quando existe alguma folga do trabalho de casa...

O lazer se resumiu ao sol na janela e a caminhadas no condomínio! Sorte a minha que moro em um condomínio, se não meu filho estaria ainda mais energético!

A sala virou espaço de brincar 60% do dia...

Eu não conto os dias, eu me perco nos dias!!!

Minha sensação é de ter sido sugada para um mundo da “casa da Barbie”, arrumo a cama, modifico as roupas de lugar no guarda roupas, faço comidinha, coloco outras roupas na máquina de lavar... Só que nessa versão não tenho a piscina, porque está um frio danado!!

Nesse período de isolamento sinto que não fui apenas ameaçada pela doença, mas também fiquei amarrada pelas funções da casa!

Nessas horas percebo que fui ensinada por uma mãe urso que não previa uma pandemia, ela que fazia tudo e eu acabei refletindo a mesma representação, então quando fiquei uma semana de cama em função de uma gripe (não se sabe ao certo se era a temida Covid-19) o serviço acumulou, a louça na cozinha empilhou, as panelas foram colocadas em outros lugares, as roupas ficaram na lavanderia, as que estavam secando permaneceram no varal, a casa ficou uma mistura de abandono com tentativa de habitação!!! Socorro...

Há sentido no que estamos vivendo hoje? Não sei, mas suspeito que existam muitos sentidos para principalmente as mulheres sofrerem ainda mais com esse isolamento!!!

Tenho sido assombrada por sentimentos de inveja, dos tantos artistas que conseguem em seus lares criarem e dançarem!! Eu estou a semanas tentando afastar os sofás e gravar meu vídeo final para a dissertação!!!!

Está dito! Ufa!!

As atividades acadêmicas retornaram remotamente por meio de reuniões e aulas ao vivo. E o fato de ter concluído os créditos do mestrado nos dois primeiros semestres

facilitou, nesse sentido, a nova rotina instaurada pela pandemia, contudo, senti dificuldades em dar continuidade a pesquisa. Mantive algumas atividades como o envolvimento com a organização do dossiê temático da Revista Paralelo 31, os Anais do VIII SPMVAV e a organização do 1º Festival Internacional de Videodança. Também continuei com o vínculo com o Caixa de Pandora e iniciei os estudos com o Grupo Pesquisa Tendências UFPel – vinculado à Graduação em Dança-Licenciatura, UFPel. Além dessas, procurei escrever sobre minha produção para compartilhar a pesquisa em eventos acadêmicos e participar de oficinas e palestras online.

Escrevi um novo roteiro (Figuras 57 e 58) e escolhi utilizar uma câmera mais leve, considerando que eu estaria operando-a. Até o momento utilizava uma câmera fotográfica *Canon T3i* com lentes de 18-55mm e *Canon Power Shot SX170 IS* com lentes de abertura 5.0–80.0mm, então comecei a utilizar uma filmadora *Sony Exmor R SteadyShot* – que é uma câmera pequena utilizada para gravar o movimento em esportes radicais - o que me possibilitou segurar a câmera enquanto dançava. Entretanto, pouco explorei esse recurso, optando por usar a câmera fixa em diferentes pontos do espaço. A segunda transformação, em relação ao projeto inicial, foi desistir de usar maquiagem e unhas postiças, elementos que me demandariam tempo e precisariam ser repetidos porque acabei realizando as captações de imagens durante semanas.

Figura 57 - 2ª versão do roteiro - folhas 1 e 2

2.

CENA 1 - INTERIOR / SALA

A PORTA DE MADEIRA ABRE E O PERSONAGEM EM OFF VÊ O INTERIOR DO APARTAMENTO, A SALA.

CENA 2 - INTERIOR/ SALA

PLANO ABERTO - PLANO MÉDIO

A PERSONAGEM EM OFF OLHA PARA O INTERIOR DA SALA E ADENTRA O ESPAÇO SE APROXIMANDO DA JANELA, EM FRENTE A JANELA TEM UMA MESA E UMA MULHER SENTADA A MESA, QUE REALIZANDO MOVIMENTOS COM AS MÃOS

CENA 3 - INTERIOR / SALA

PLANO DETALHE

A FIGURA FEMININA ESTÁ SENTADA A MESA MOVIMENTANDO MÃOS E BRAÇOS. ELA ESTÁ COM UNHAS PINTADAS E LONGAS. SEUS CABELOS ESTÃO SOLTOS.

CENA 4- INTERIOR / SALA

PLANO DETALHE

A FIGURA FEMININA PRENDE O CABELO E LEVA SUA MÃO A TESOURA QUE ESTÁ SOBRE A MESA.

CENA 5 - INTERIOR - EXTERIOR

PLANO DETALHE

A PERSONAGEM EM OFF LEVA SUA MÃO A MAÇANETA PARA ABRIR A PORTA

PLANO DETALHE

A PERSONAGEM EM OFF LEVA SUA MÃO A MAÇANETA PARA FECHAR A PORTA

CENA 6 - INTERIOR - CORREDOR

A FIGURA EM OFF DESCE AS ESCADAS DO APARTAMENTO

CENA 7 - EXTERIOR

A PERSONAGEM QUE ESTÁ NA PORTA DE ENTRADA DO EDIFÍCIO SE DEPARA COM UM CLARÃO DE LUZ (NATURAL)

CENA 8- INTERIOR - SALA

PLANO DETALHE

A FIGURA EM OFF VÊ SUAS MÃOS SOBRE A JANELA, ELA ADMIRA AA PAISAGEM PARA ALÉM DA JANELA

CENA 9- EXTERNA - QUADRA DE ESPORTES - ÁREA DE LAZER DO EDIFÍCIO

A BAILARINA DANÇA NA QUADRA DE ESPORTES.

CENA 10 - EXTERIOR - INTERIOR

PLANO DETALHE

A FIGURA EM OFF ESTÁ EM FRENTE A PORTA DE MADEIRA E LEVA SUA MÃO A MAÇANETA PARA ABRIR A PORTA.

CENA 11 - INTERIOR - SALA

A FIGURA FEMININA ESTÁ SENTADA A MESA CORTANDO SEUS CABELOS
CÂMERA EM MOVIMENTO - SEMI CIRCULO

CENA 12 - EXTERNA - QUADRA DE ESPORTES

PLANO ABERTO

A BAILARINA ESTÁ DANÇANDO

CENA 13 - INTERIOR - SALA

PLANO ABERTO

A BAILARINA ESTÁ DANÇANDO NA SALA

3.

CENA 14 - INTERIOR - SALA

PALNO DETALHE

A BAILARINA EM OFF COLOCA SOBRE A MESA SEUS CABELOS ARRECEM
CORTADOS

CENA 15- INTERNA - EXTERNA - APARTAMENTO

A FIGURA ESTÁ DENTRO DO APARTAMENTO COM A PORTA ABERTA, VÊ O
CORREDOR DO EDIFÍCIO E DEVAGAR FECHA A PORTA.

Apesar de meu interesse pelos saberes respectivos à linguagem audiovisual, senti necessidade de estudar mais e com a oportunidade de realizar um curso online fui me apropriando das informações recebidas em *Como produzir vídeos com celulares e tablets*, de 8 de junho de 2020 até 16 de junho de 2020, na plataforma de cursos Lúmina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A partir dessa vivência escrevi à caneta em pequenos papéis as informações do roteiro em formato de escaleta (Figura 59). Nesse formato eu tinha a liberdade de estudar a organização das cenas e improvisar a partir do que já estava elaborado.

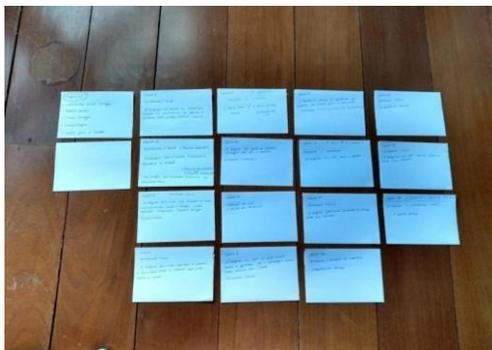


Figura 59 - Registro Fotográfico - escaleta - roteiro

O primeiro roteiro havia sido escrito para ser realizado em uma praça em frente ao prédio em que eu morava e cheguei a realizar alguns testes no espaço: coloquei os materiais que também faziam parte da cena e estudei onde poderia posicionar a câmera. As gravações seriam realizadas por uma empresa especializada em vídeo e fotografia, que fariam as captações e edições do material a partir das minhas indicações embasadas no roteiro. Contudo, em fevereiro de 2020 instaurou-se uma pandemia e tudo parou.

Minhas últimas captações de imagens para a proposição poética desta dissertação começaram em junho de 2020 (Figura 60) e terminaram no mês de setembro do mesmo ano. A partir dessas captações editei as videodanças *PIPIPI...*, *O tempo...* e *A mulher de azul*. O que elucida uma potência inerente a criação em videodança, a partir do material bruto das filmagens, é a possibilidade de reativar as imagens e compor outras e novas possibilidades narrativas. Ou seja, se o trabalho de criação de uma videodança se constitui de fases (ou camadas): produção, realização e pós-produção, é na pós-produção, por meio da edição, tratamento da imagem (cores),

trabalho de som e redimensionamento dos enquadramentos e velocidades dos frames que a videodança ganha forma. E, nesse sentido, as diversas possibilidades oferecidas pelas tecnologias de edição permitem a criação de diversas outras perspectivas poéticas a partir de um mesmo material bruto.



Figura 60- - Estudo fotográfico sobre o espaço físico, no intuito de explorar possibilidades.



Figura 61 - QR code - *PIPIPI...*

Compus, no período da “quarentena”, a videodança *PIPIPI...* (Figura 61) de apenas 1' com o intuito de submetê-la a uma mostra de videodança(s) destinada a essa duração. Estava realizando, no mês de agosto de 2020, o curso online *Proposição corpo, câmera e edição*³¹ com Denise Matta e Sarah Ferreira. As conversas e as discussões entre as treze pessoas presentes instigaram-me a criar. Como creio que já foi evidenciado neste texto, é por meio das relações entre sujeitos e objetos que sou impelida a criar. Assim, se na realidade da pandemia de coronavírus as relações ficaram restritas, é por meio dos cursos e das reuniões *online* que encontro modos de estabelecer relações e volto a envolver-me com a pesquisa.

Para a composição de *PIPIPI...* utilizei o programa de edição *Wondershare Filmora 9* e as captações que tinha até aquele momento, orientada pelo segundo roteiro fui experimentando visualmente a combinação das cenas. Não me sentia presa às cenas esboçadas no roteiro. Vejo o roteiro como um ponto de partida e é na edição que vou explorar possibilidades de fragmentação, de aproximar cenas, modificar velocidades e trabalhar com filtros de imagem. Para esse vídeo escolhi trabalhar com uma trilha

³¹ Através do canal no YouTube – IMARP - Mostra Internacional de Dança - Imagens em Movimento - Vídeo Dança – é possível ver os vídeos produzidos durante o curso, além de outros trabalhos selecionados através de convocatórias criadas pela IMARP. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCtYWtyJ3ufhl5DmxQAzev_A/videos

sonora próxima ao som de um despertador indicando tempo, que no decorrer do vídeo se intensifica em altura. Mantive os ruídos de som do ambiente, pois acreditei que sobreposto ao som da trilha causava uma sensação de desconforto sinestésico.



Figura 62- QR code - *O tempo...*

O tempo... tem 3'40" (Figura 62) e pode ser apresentada com a seguinte sinopse: o trabalho é permeado pelas projeções do tempo passado, presente e futuro, por meio de uma narrativa composta por memórias pessoais, instigada pelas relações estabelecidas entre as representações das mulheres presentes em meu cotidiano: mãe, filha e avó. O trabalho foi selecionado pela Fresta Mostra Audiovisual³² (2020), *II Festival Internacional de Videoarte SPMAV (2020)*³³, *Clandestinas Festival Internacional de Vídeo e de Dança – CLANFIV (2020)*³⁴, *Muestra Universitaria Iberoamericana de videodanza (2020)* promovido pelo *Midiadanza*³⁵, e já é citado no artigo “A criação em videodança: espaço de descoberta para a pesquisa em artes”.

Quando comecei a edição da videodança *O tempo...* faltavam as cenas em que cortei meu cabelo. Cortar meus cabelos representava o fim de uma promessa realizada por minha filha à minha mãe, quando pediu para deixar crescer os cabelos da neta, que por sua vez, preferia usar os cabelos curtos! Minha filha começou a se sentir frustrada, queria cortar os cabelos, mas tinha que manter sua promessa. Eu, a partir do

³² Página no Instagram – *Fresta Mostra Audiovisual* – disponível em: <https://www.instagram.com/frestamostraaudiovisual/?hl=es>

³³ *II Festival Internacional de Videoarte –SPMAV* – página de divulgação dos selecionados no Facebook, disponível em: <https://www.facebook.com/festivalvideoartespmaav/photos/a.102226857844607/422936909106932/>

³⁴ *Clandestinas Festival Internacional de Vídeo e de Dança – CLANFIV* – disponível em: <https://es.neumannproducoes.com/festival>

³⁵ Nota informativa referente aos selecionados pelo aplicativo Instagram do *Midiadanza*. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CHF-6KsIDII/>

sentimento de conhecer as reais motivações do pedido, disse a minha filha que assumiria a promessa, apesar de preferir ter cabelos longos. Senti dificuldades em concretizar o ato, e, por esse motivo, protelei sua feitura. Por segurança, minha filha ajudou-me a gravar essa cena com uma segunda câmera, o que me possibilitou ter a captação em uma câmera fixa e outra em movimento. Para que ela realizasse a captação fiz alguns testes, ensaios e passei algumas instruções de como ela deveria trabalhar com a câmera e de o quê precisava enquadrar.

Quando comecei a editar *O Tempo...* com o programa *Wondershare Filmora 9* me desvinculei da lógica temporal pensada pelo roteiro e experimentei com liberdade a aproximação de cenas, fragmentações, enquadramentos, velocidade e a utilização de filtros. Nesse momento eu já havia gravado o áudio com o texto poético escrito para ser falado em *off* no vídeo, sobreposto a uma trilha instrumental disponibilizada pela biblioteca de áudios do *YouTube*. A trilha foi escolhida por provocar no espectador uma sensação de clima dramático. Apensar de nesse momento ainda não ter todas as cenas imaginadas para a videodança final, mantive a proposta de criar uma narrativa onírica, desfragmentada que busca (re)significar sentidos para objetos e ações do cotidiano feminino.

Para videodança *A mulher de azul* (Figura 63), eu já estava com todas as captações e já havia concretizado a ação de cortar meus cabelos. Desse modo, essa foi a última videodança editada durante a pesquisa. Inspirada pelos trabalhos *Meshes of the Afternoon* (1943); *Study in Choreography for the Camera* (1945); *Ritual in Transfigured Time* (1946) produzidos na década de 1940 por Maya Deren, - propus-me a criar videodança(s) a partir de imagens que me remetiam ao meu universo feminino.



Figura 63 - QR code
- *A mulher de azul*.

Meshes of the Afternoon (1943) e *Ritual in Transfigured Time* (1946) inspiraram-me a olhar para o como alguns objetos operam nas cenas e aos enquadramentos que proporcionam leituras sobre esses elementos. A flor que surgiu na imagem vagarosamente, a faca sobre a mesa, o telefone fora do gancho, os olhos da bailarina no plano detalhe que deixam vestígios sobre uma narrativa pautada pelo imaginário onírico em *Meshes of the Afternoon* (1943). As repetições de movimento e a sobreposição de mulheres em diferentes fases da vida em *Ritual in Transfigured Time* (1946) inspiraram-me a elaborar uma narrativa permeada pelo desejo de (re)significações.

Articulei essas memórias e referências para a composição da videodança *A mulher de azul*. No centro da cena coloco uma mesa, outrora utilizada para colocar alimentos, que é (re)significada para o espaço de expressão, que alimenta sentidos. A escolha por enquadramentos em planos detalhes e aberto, utilizando movimentos de câmera e edições que ressaltam detalhes que constroem nexos para o vídeo dão protagonismo à mesa, que assim opera diretamente na narrativa. Outro elemento importante é a corda, que representa a linha que utilizei para costurar, bordar, tricotar e atar os verbos que estavam presentes em meu cotidiano feminino, mas também me remete ao cordão umbilical e à maternidade. O figurino em cor azul, antes de ser elaborado para atuar como parte do vídeo, era utilizado por minha mãe em rituais gnósticos, uma vestimenta que entendo como andrógino, pois homens e mulheres vestiam o mesmo modelo. Por outro lado, o figurino, também, remete-me ao meu imaginário sobre a história de *Alice no País das Maravilhas*, dialogando assim com *Me sinto Alice*, trabalho realizado anteriormente sobre o qual discorri no segundo capítulo desta dissertação.

As informações que se repetem deixam indícios de outra escolha para a narrativa, a repetição de imagens, que ao se sobreporem buscam provocar outras leituras sobre o trabalho. Característica percebida no vídeo *Ritual in Transfigured Time* (1946) e que me instigou a elaborar as sequências das imagens, repetições e sobreposições em *A mulher de azul*. Quando transcorridos 1'36" de vídeo surge na cena a imagem de uma segunda mulher, sentada em um banco alto próximo a janela (que são duas: a janela e a peça artística). Duas mulheres, que são aparentemente a mesma mulher, presentes no mesmo espaço e tempo!

Como reintegra Paulo Caldas, a videodança é “dançar o impossível” (CALDAS, 2012, p. 240), expressão traduzida do título do artigo “*Dancing the Impossible: Choreography for the Camera*”, de Lisa Kraus, publicado na Dance Magazine em 2005. Entendo que essa é uma característica da feitura de videodança, pois labutar com a composição de signos em movimento, imbricados pelo audiovisual, nos permite trabalhar com nosso imaginário. Entretanto, entre o possível e o impossível há um espaço de discussões e de possibilidades que limitam e restringem a criação.

Nesse sentido, precisei estudar o espaço (ver as figuras 64 a 74) em que realizaria as captações, pois apesar de saber que na edição eu poderia redimensionar as imagens, meu pouco conhecimento técnico sobre edição levou-me a optar por explorar ao máximo o roteiro na fase de realização. Fiz marcações ao chão para colocar o tripé com a câmera, gravei cenas para calcular a relação de distância e aproximação com o que era visto de meu corpo, e a partir desses estudos fui definindo os enquadramentos. Respectivo aos saberes da linguagem cinematográfica, os *storyboards* têm como função ajudar a pré-visualizar o que estará enquadrado na cena.

Contudo, eu não sabia como colocar em prática o que tinha sido planejado com apenas um par de mãos. Foram as minhas mãos que gravaram e ao mesmo tempo dançaram. Por fim, compreendi quais eram as limitações que o espaço físico me impunha e, criativamente, busquei estratégias para alcançar o que eu havia imaginado e planejado. Como já dito, apenas procurei auxílio para gravar as cenas em que eu cortava o cabelo, registradas por minha filha – Yasmin Arrieche - com um celular sob minhas instruções.

Mas não foi apenas o espaço físico que impôs desafios. É importante compreender que toda técnica está imbricada em saberes e correlacionada a outros elementos. As câmeras que utilizei para gravar, também, limitaram e delineararam o meu modo de operar na criação. Por exemplo, o autofoco da câmera *Canon T3i* estava com problemas, assim, quando eu a utilizava no modo automático ocorria a distorção da imagem. O que não foi um problema quando trabalhei com o foco manual para a captação das imagens em vídeo *Uma trajetória dançada* e *Catarse...* porque eu sabia operar a máquina. Para concluir o pensamento, o corpo técnico também diz sobre o trabalho, mas isso não significa que ao trabalhar com tecnologias simples não seja possível atingir resultados interessantes.

Inspirei-me em *Study in Choreography for the Camera* (1945) para elaborar a coreografia com o olho da câmera, fazendo com que o movimento que se inicia em um *frame* termine em outro. A câmera que ora via o bailarino, no filme *Study in Choreography for the Camera*, por um ângulo de cima para baixo - *plongée*, também vê de baixo para cima – *contra-plongée*. Ora explora diferentes velocidades, da execução lenta do movimento à rápida quando o bailarino realiza piruetas.

Em *A mulher de azul* escolhi trabalhar com ângulos diferentes e explorar possibilidades de distância entre câmera e objetos. A maior parte das cenas foi gravada com a câmera fixa na vertical ou frontal. Com o objetivo de criar um ambiente de suspense optei por utilizar baixa luminosidade nas cenas e escolhi como áudio a sobreposição de trilhas: a minha voz gravada que lê o texto poético escrito para esse fim e duas trilhas da biblioteca de áudio do *YouTube*, uma dramática e outra de suspense, ambas instrumentais.



Figura 64- Imagem presente na videodança *A mulher de azul*, a câmera estava em uma posição no alto, presa ao teto.

Figura 65 - Imagem presente na videodança *A mulher de azul*, a câmera estava próxima ao chão.



Figura 66- Imagem presente na *A mulher de azul*, que utilizei o programa Vegas pro 10 para aplicar o efeito de sobreposição de dois vídeos.





Figura 67- Imagem presente na *A mulher de azul*, na qual apliquei um filtro pelo programa Vegas Pro 10 que criou um movimento em direção as mãos da personagem.

Figura 68- Imagem presente na *A mulher de azul*, em plano médio.





Figura 69 - Imagem presente na *A mulher de azul*, em plano médio.

Figura 70 - Imagem presente em *A mulher azul*, com a câmera acoplada em um tripé em cima da mesa, plano médio no ângulo em diagonal



Figura 71 - Imagem presente em *A mulher azul*, com a câmera acoplada em um tripé em cima da mesa, plano médio no ângulo em diagonal



Figura 72- Imagem presente em *A mulher azul*, com a câmera acoplada em um tripé em frente à mesa, a aproximadamente um metro e meio de distância da mesa.



Figura 73- Imagem presente em *A mulher azul*, com a câmera acoplada em um tripé ao chão, próxima a mesa em um ângulo em diagonal *contra-plongée*.

Figura 74 - Imagem presente em *A mulher azul*, com a câmera acoplada ao teto frontal, plano próximo ao aberto no ângulo *plongée*.



A mulher de azul foi o primeiro trabalho filmado por mim, sem o auxílio de outra pessoa para operar a câmera. Contudo, eu não estava sozinha no processo, reitero novamente no texto desta dissertação: durante o período em que realizava as gravações eu estava participando com outras 12 pessoas interessadas na criação em videodança, do curso online *Proposição Corpo, câmera e edição* ministrado por Sarah Ferreira³⁶ e Denise Matta³⁷, ambas já citadas no capítulo dois desta dissertação. No curso trocamos informações sobre videodança e estratégias para gravar a si mesma, abordamos sobre como colocar a câmera em diferentes superfícies, quais espaços utilizar para armazenar vídeos e fotos, possibilidades em relação a programas de edição (pagos e livres) e falamos, também, a respeito de como nos sentimos em relação ao processo.

³⁶ **Performer**, educadora e artista multimídia. Membro da Rede Iberoamericana de Festivais Internacionais de Videodança (REDIV). cursou a Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC e, atualmente, está concluindo o mestrado nesta mesma universidade com a pesquisa sobre a curadoria on-line dos eixos propostos no canal de pesquisa VIDEODANÇA+ dedicado à investigação das diversas poéticas que surgem da relação entre corpo e câmera, dança, imagem, movimento e edição. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/videodancapesquisa/> / www.videodancapesquisa.blogspot.com - Criada em 2007 a página VIDEODANÇA+ é uma plataforma digital de vídeos de dança que atualmente concentra em seu corpo 150 eixos curatoriais distintos, organizados através de diferentes recortes: nome dos coreógrafos que exploram a relação entre vídeo e dança; por país; técnica de dança; técnica audiovisual; contexto social ou movimento de minorias; temas poéticos e estéticos que foram tomando forma e se tornando uma videoteca com mais de três mil videodanças mantidas através de uma comunidade *online*.

³⁷ **Denise Matta** - bailarina, publicitária e professora de dança. Diretora geral de artística da Cia de dança abrindo portas e do IMARP - Mostra Internacional de dança - imagens em movimento - videodança: <https://filmfreeway.com/IMARP-MostraInternacionaldedanca-ImagensemMovimento-Videodanca>

Durante o processo de finalização de *A mulher de azul* utilizei dois programas de edição de vídeo: *Wondershare Filmora 9* e *Vegas Pro 10*, ambos programas pagos e, por isso, na versão livre imprimem sua marca d'água sobre o vídeo. O áudio é composto pela união de trilhas sonoras: um áudio composto pela narrativa do texto poético com minha voz, sobreposto a outras duas faixas selecionadas da biblioteca de livre acesso disponibilizadas pelo *YouTube*.

***Narrativa criada para o áudio de “Videodança: Performatividade feminina”
(presentes em O tempo... e A mulher de azul.)***

*Fui embalada na infância pelas histórias contadas pela voz de meu pai.
Na adolescência fui guiada pelos conselhos de minha mãe...
Hoje me (re)conto.
Me (re)invento.
Me movimento.
A corda ata meus medos.
A hora do chá cria um novo tempo.
Me (re)invento.
Me movimento.
Lembro das conversas e do tempo.
O tempo que se desdobra em novos movimentos.
A janela abre e fecha.
A noite vai e o dia vem.
No vai e vem do tempo.
O cotidiano esbarra no tempo.
O tempo da saudade da voz que me invade.
Que me guiava, mas agora se ausenta.
Ausência.
Do tempo!
Do tempo que gera outros espaços.*

Quentes e sorridentes!
 A saudade que me dilacera.
 E a lembrança de uma promessa não cumprida me guia...
 Me (re)invento.
 Me movimento.
 Corto meus cabelos...
 Caminho.
 Me recordo dos teus caídos pela casa.
 Te vejo no espelho do tempo.
 Cumpro a promessa que não era minha.
 Fecho a janela do tempo.
 Abro outra para um recomeço.
 Me (re)invento.
 Me movimento.
 Ato e desato.
 Relaxo e me contraio.
 Altos e baixos que registram a passagem do tempo.
 Experimento.
 Grito em seu nome.
 Dou voz a voz que lhe faltou.
 E marcou o fim do seu tempo.
 E o meu (re)começo.
 Me (re)invento.
 Me movimento
 Me questiono sobre o tempo.
 Sobre o começo.
 Sobre o meio.
 Sobre o fim.
 Sobre o começo que é o fim e o meio que é tanto começo como fim de novos
 (re)começos.
 Como uma agulha que vai e vem delineando o começo de muitos fins, meios e
 começos.
 E dela vejo o bordado de um lado, e do outro um emaranhado de nós.
 Nós em meu cabelo, desembaraçados pelas mãos de meu pai...

*Aí me lembro das minhas mãos sobre a sua.
Segura!
Lá no começo e também no fim.*

A mulher de azul (7'56'') é o meu ponto de chegada e arrisco pensar que é também o meu ponto de partida para novas pesquisas. É a pausa, o respiro e a cura. Foi um constante ir e vir acessando memórias, refletindo acerca de conceitos e compreendendo os caminhos que foram sendo construídos ao longo do processo criativo. Chamo aqui de *Videodança Performatividade Feminina* o conjunto de captações realizadas durante a realização da pesquisa, que reverberaram nas videodança(s) realizadas durante essa pesquisa também citadas e analisadas neste trabalho.

FINS QUE SÃO COMEÇOS

As escritas finais normalmente buscam um tom de verificação quando nos referimos as pesquisas científicas. Entretanto, para além de verificações, o que venho construindo nesse texto são novas e subjetivas possibilidades de olhar para a pesquisa em artes através de minha vivência por meio da pesquisa em criação de videodança. Neste entrecruzamento, refleti acerca do conceito de videodança destrinchando-o por meio do estudo de sua grafia, o que me possibilitou ver dança em todos os processos deste trabalho. Guiavam-me a busca por compreender a pesquisa em artes visuais na/pela criação de videodança? Sendo então objetivo dessa pesquisa a criação de uma videodança, como também a compreensão sobre os processos metodológicos da pesquisa em artes.

Através da criação encontrei brechas para refletir sobre mim uma vez que, instintivamente, iniciei a pesquisa ressaltando a importância das mulheres que me circundavam para a minha criação artística. Contudo, é por meio do processo criativo que vou entender tal motivação. Eram os discursos tutelados pelas vozes dessas mulheres que me impulsionavam. Citações atravessadas e entrecruzadas sobre como ser avó, ser mulher e ser filha impeliam-me a refletir e compreender sobre o porquê de eu estar (re)ativado e (re)produzido discursos. Sentia-me presa e limitada a outras vozes, sem ouvir a minha voz. Para isso, inteirar-me sobre os estudos de gênero orientou-me a (re)organizar ideias e a contextualizar ações ampliando meu conhecimento e minhas inquietações.

É importante ressaltar que acessar tais estudos sobre gênero durante o fazer da pesquisa fez-me entender este movimento como um ponto de partida para novos projetos. Aqui, nesta dissertação, minhas escritas foram esboços reflexivos que, mais

adiante, espero ter a oportunidade de retomar, lapidar e buscar transformar em escritas que venham a colaborar para o campo de estudos de gênero por meio da arte. Assim, neste trabalho, apesar de atravessada pelas discussões de gênero, concentro minha atenção e contribuição no sentido de pensar acerca da criação em videodança refletindo os agenciamentos entre corpo, espaço e tempo imbricados à pesquisa em artes visuais.

Quando me refiro a corpo, é importante considerar a perspectiva epistemológica da qual entendi que busquei me distanciar. Segundo Le Breton (2013), a noção de corpo passou a existir na modernidade ao instaurar a virada epistemológica de um pensamento cartesiano dualista no qual se instaura a concepção de separação entre mente e corpo, do inteligível e do sensível. Em minha pesquisa, distante do ideal cartesiano, corpo é pensamento, também, como linguagem. Assim, no contexto deste trabalho, também posso dizer que “a prática artística é a materialização do pensamento de um artista e a arte é um instinto da nossa espécie” (AMORIM, 2010, p.13). E, para tal, “[...] pode se entender a arte como uma estratégia de sobrevivência que abre canais e estreita a relação do corpo com o ambiente, muitas vezes tornando-os um só” (AMORIM, 2010, p.14).

Penso que me aproximei da epistemologia construtivista quando me refiro ao corpo, o que também facilitou o meu interesse pelo conceito de performatividade de gênero, que “[...] não é, portanto, um “ato” singular, pois sempre é a reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas e, na medida em que adquire a condição de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais é uma repetição” (BUTLER, 2020, p.34), e nesse processo de construção, por meio da linguagem, se corporifica e generifica as pessoas.

Dentro deste campo de discussões, como alerta Louro (2018), “homens e mulheres são classificados e ordenados por suas características, sendo “definidos pelas aparências dos seus corpos; a partir dos padrões e referências, das normas, valores e ideias da cultura” (LOURO, 2018, p. 69). Para a autora, é um engano pensar o corpo a partir de sua materialidade deduzindo identidades de gênero como fixas para qualquer cultura, tempo e lugar.

Fui afetada pelo conceito de performatividade de gênero quando percebi colocando em evidências discursos próximos ao meu entendimento sobre o feminino e que esses discursos citacionais atuam na minha construção enquanto sujeita, ou seja, “produz aquilo que nomeia” (BUTLER, 2020, p. 34). À essa performatividade relaciona-se, também, as noções de “enquadramentos” (BUTLER, 2018), como o poder dos aparatos estatais, sociais, culturais e discursivos no engendramento de normatividades de gênero. Assim, aciono aqui o ato de enquadrar em seu duplo sentido, enquanto ferramenta de performatividade, mas também enquanto ação das artes visuais de colocar em foco algo ou alguém, de delimitar um conjunto de signos, justamente para desvelar e colocar em questão os papéis sociais e as características que generificam ao ser mulher. E é no tensionamento, nos imbricamentos e nos atravessamentos desses enquadramentos que componho minha poética.

Acredito que esta pesquisa pode colaborar para ampliar a compreensão sobre o fazer em videodança pois, apesar de não representar um único modo de pesquisa criação, vem somar-se a tantas outras propostas e metodologias compostas por artistas-pesquisadores, algumas das quais citadas neste trabalho. Além disso, o escopo teórico do trabalho pode ajudar a promover reflexões acerca do que é videodança, visto que

investiguei possíveis conceitos - por meio de textos e poéticas - e busquei discuti-los por meio das estratégias utilizadas para a captação e produção das obras às quais compus para esta dissertação. Entretanto, é pertinente indicar que os conceitos e poéticas acionados são operados na pesquisa pelo filtro de minhas percepções, não sendo um modelo de pesquisa, mas sim uma ação que deseja ampliar saberes sobre pesquisa em arte e, mais especificamente, em videodança.

Penso também ser importante dizer que minha composição coreográfica estava permeada pelo entendimento de ver a dança como sistemas estruturados de movimento, versado por Adrienne L. Kaeppler (2013) em seu artigo “Dança e o conceito de Estilo”. Para sua reflexão, Kaeppler (2013) citou, como exemplo, um episódio da série *Star Trek - The Next Generation*, que entendo como pertinente para o fechamento de minha escrita. No episódio em questão, uma cientista ensina um androide a sapatear. Irá ela ensinar a “estrutura” e o “conteúdo” desse sistema estruturado de movimento, o aprendiz se comunica a partir desse conhecimento quando está familiarizado. O androide pede à cientista que lhe ensine a dançar, mas poderia ele sapatear em qualquer situação de dança? Ele queria dançar uma valsa, contudo, o ritmo não condizia com o sapateado que havia aprendido. Ambos são dança, mas ao mesmo tempo também são dois sistemas de movimento diferentes, sapateado e dança de salão. A autora diz que culturalmente podemos ter diferentes significados para uma mesma terminologia, assim como também podemos abranger diferentes estruturas e conteúdos.

Por fim, gostaria de encerrar apontando que minha experiência de pesquisa em arte ocorreu por meio das inter-relações estabelecidas entre o exercício de reflexões e

de escritas para a apresentação em eventos acadêmicos, registrados em artigos e resumos; das reflexões e disponibilidade para experimentar outras plasticidades artísticas por meio das vivências dos componentes curriculares realizados durante o mestrado; E, também, por meio de conversas com colegas do Caixa de Pandora ou fora do ambiente acadêmico, assim como outras vivências em cursos e oficinas. Foi através das relações interpessoais que desenvolvi a pesquisa, movida por afetos, atenta a o que me afeta e em como afeto outras pessoas.

Deste modo, me deparo com o problema de pesquisa e vejo que para compreender a pesquisa em artes visuais na/pela criação de videodança foi preciso vivenciá-la. Foram as relações, os desejos, as experiências, os tensionamentos e as inseguranças relativas à metodologia que me colocaram em abertura para a curiosidade, ao novo, e também ao diferente. Minha postura relacional busca costuras e sentidos, por isso penso que todos os espaços de discussões e experimentações artísticas proporcionaram-me o amadurecimento do meu exercício poético. Em sentido metafórico, a minha vivência no mestrado foi similar à de minhas gestações: precisei adotar cuidados, explorar sensações, pesquisar, refletir, me afetar, me alimentar para alimentar um novo “ser”! E o afeto foi tanto que transbordou! Desta gestação, para além do objetivo de criar uma videodança, criei um conjunto de trabalhos artísticos que instigaram e proporcionaram novos olhares sobre a criação em videodança. A inicialmente pensada *Videodança Performatividade Feminina* desdobrou-se em: *PIPIPI..., O Tempo... e A mulher de azul*. Contudo, penso que para além das produções artísticas compostas: as peças criadas em papelão, as fotografias, os textos poéticos, a videoarte e as videodança(s), minha experiência através dessa pesquisa me faz refletir

sobre a relevância de ponderar um resultado. Penso que a videodança *A mulher de azul* contempla meu objetivo, embora nesses últimos momentos venha a questionar-me se pesquisas em artes não têm em sua natureza o ensejo de gerar novos problemas e objetivos, ou seja, não ser um caminho para início, meio e fim, mas um processo semiótico, cíclico e de mesma potência dos verbos, em ação.

Para o término de minha escrita gostaria de salientar que a escolha de me aproximar de referências das Artes Visuais como Sandra Rey e Cecília Salles surgiu da necessidade de buscar compreender o processo criativo nesta perspectiva, apesar de entender que minha formação em Dança Licenciatura esteja mais próxima das Artes Cênicas. Vivenciar a criação no espaço das Artes Visuais me traz embasamento e reflexão sobre criação por esse parâmetro. Para futuras pesquisas pretendo utilizar a metodologia “Pesquisa Somática-Performativa” da professora e pesquisadora de dança Ciane Fernandes.

Referências

- ARRIECHE, Luana E.; SANTOS, Eleonora da Motta; FACHEL, Rosângela. Videodança: a poética do olhar. Anais do **VI Encontro científico da ANDA, 2019**.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: **Estudos Feministas**, 1 semestre / ano 2000.
- AMORIM, Claudia. A arte como território livre. P.13-21. In: **Leituras do corpo**. Orgs. Chistine Greiner e Claudia Amorim. 2ªed. – São Paulo: Annablume, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BERNAL, María Clara. **Maya Deren: Cámara y ritual**. In: Caiana# 13 | segundo semestre de 2018: 77-85.
- BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que são também obras... In: **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dezembro de 2013
- BRANDÃO, Vera Maria Antonieta Tordinio. **Labirintos da memória: Quem sou?** - São Paulo: Paulus, 2008.
- BRUM, Leonel. **Videodança: Uma Arte do Devir**. In: **Dança em Foco**. Ensaios Contemporâneos de Videodança. 2012. p. 74 - 113.
- BUTLER, Judith P. **Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?**/ tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução de Maria Vargas; revisão técnica Carla Rodrigues. – 5º Ed – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** – 17ªed- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

_____. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”.** Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago Fançoli. 1ª reimpressão – São Paulo: n-1edições, 2020.

CONNEL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global.**, 1ªed. - Editora nVersos, 2015.

CUBAS, Tamara. O corpo no olho – danças para o corpo do vídeo. Pag 143-148. In: **Cartografia : Rumos Itaú Cultural Dança 2006/ 2007 / organização Núcleo de Artes Cênicas.** – São Paulo : Itaú Cultural, 2007. 240 p. : il. Color

Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança. Org. Paulo Caltasetal; Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard/** trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. In: **Revista PALMARES - CULTURA AFRO-BRASILEIRA.** Editorial 1. 2005

FERRO, Maria Laura. **Vídeo-dança de produção portuguesa.** Dissertação (mestrado). Universidade de Lisboa/ Faculdade de Motricidade humana. 2013.

KAPPENBERG, Claudia; ROSENBERG, Douglas. After Deren. pp.1-6. In: **The International Journal of Screendance.** Volume 3, Fall 2013.

KAEPPLER, L. Adrienne. Dança e o conceito de estilo. In: **Antropologia da Dança I.** Org. Giselle Guilhon Antunes Camargo, Florianópolis: Insular, 2013

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**.3.rev. amp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: Antropologia e sociedade/ tradução Marina Appenzeller. 6ªed. – Campinas, SP: Papyrus, 2013.

MALETIC, Vera. *Videodance: Technology: Attitude Shift*. **In: Dance Research Journal**.19(2):3 - December/ 1988. DOI: [10.2307/1478165](https://doi.org/10.2307/1478165)

MENDOZA, Darwin Yaney. **Cine Experimental y Documental Personal: Directores y Directoras que resignifican su yo a través del Cine**. Wímbli, Rev. estudiantes Esc. de psicología, Univ. de Costa Rica. 12 (2): 43-65, 2017 / ISSN: 1659-2107

MCLAREN, Margaret A. **Foucault, feminismo e subjetividade**. São Paulo: Intermeios, 2016

MOORE, Lila. *Ritualin TransfiguredTime- AFilmbyMaya Deren*, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/4190050/Ritual_in_Transfigured_Time_A_Film_by_Maya_Deren acesso em 17/11/2020.

OLIVEIRA, Ana Carolina Moura de. **Videodança um verbo possível: uma proposta metodológica para o ensino de videodança**. Monografia (graduação) Orientador: Prof. Sérgio Pereira Andrade/ Coorientação: Prof.Dra. Cléia Ferraz Pereira de Queiroz. Salvador, 2009.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 6ªed – Petrópolis, Vozes, 1987.

PONSO, Luciana Cao. *Esboços do dançar o impossível: o tempo e o espaço da dança redimensionados no cinema de 1930*. In: **VI Reunião Científica da ABRACE** – Porto Alegre. 2011

RAGO, Margareth. A aventura de contar-se: Foucault e a escrita de si de Ivone Gebara. **Seminário Michel Foucault** -UNESP de Marília, maio de 2010

REY, Sandra. **Da prática à teoria:** três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. In: Porto Arte. Porto Alegre, V.7, n.13. p.81-95, Nov.1996.

ROSINY, Claudia. Videodança: História, estética e estrutura narrativa de uma forma de arte intermediária. Pag 115-150. In: **Dança em Foco:** Ensaios contemporâneos de videodança. 2020

ROSENBERG, Douglas. Observações sobre dança para a câmera e um manifesto. Pag. 311-328. In: **Dança em Foco:** Ensaios contemporâneos de videodança. 2020

SPANGHERO, Maíara. A dança dos encéfalos acessos. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SANTANA, Ivani. Corpo Aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias. –São Paulo: Educ, 2002.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

_____. **Redes da Criação Construção da Obra de Arte.** 2 ed. Editora Horizonte. 2016.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer;** tradução e notas de Guacira Louro – 1ªed; 5. Imp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

TOMAZZONI, Airton. Um baile mudo: a dança no cinema pré-sonoro. Pág 50-74 In: **Dança em Foco:** Ensaios Contemporâneos de videodança. 2012

VALDELLÓS, Ana Sedeño. El cuerpo y la pantalla: reflexiones sobre el lenguaje audiovisual de la videodanza. Pág. 191 a 206 IN: **Danza, investigación y educación Danza e ideología(s).** -Impreso en España: Editorial Libargo, Mayo de 2018

VIEIRA, João Luiz. O visionário cinema de fluxo de Maya Deren. pag.16-26. In: Dança em Foco: Ensaios contemporâneos de videodança. 2020

WOSNIAK, Cristiane. Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação. – Curitiba: UTP, 2006.

ARRIECHE, Luana. [luecehevengua], 2020. *O tempo...* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DvtSbQ4LJHE> acesso em 27/09/2020

_____, 2019. **Coisas Bobas**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FmGkqKscg0k&feature=youtu.be> acesso em 27/09/2020

_____, 2020. *PIPIPI....* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kXFsbVyB08c&t=3s> acesso em 17/11/2020.

_____, 2020. *A mulher de azul*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mA1qymcdN0o&t=44s> acesso em 17/11/2020.

[Two Whole Quails], Meshes of the Afternoon - Maya Deren (1943) An Original Score by Two Whole Quails. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ihQurg4xGcl> acesso em 17/11/2020.

[Tomas Friberg] Maya Deren - A Study In Choreography For Camera.(1945) Music by Tomas Friberg (2009) – disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OnUEr_gNzwk acesso em 17/11/2020.

Maya Deren - ritual in transfigured time. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0IG5K65gkTU&feature=emb_logo acesso em 17/11/2020.

Analívia Cordeiro – Vimeo - M3X3, 1973 – disponível em: <https://vimeo.com/46551344> acesso em 17/11/2020.

Itaú Cultural, FF – Rumos Dança, 2006/2007. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=uf1hKRNDkSA> acesso em 17/11/202

Apêndice

**PROJETO DE OCUPAÇÃO
INSTALAÇÃO**

Proponente: **Luana E. Arrieche**

Colaboradoras: **Profª Drª Eleonora Campos da Motta Santos, Profª Drª Rosângela Fachel e Yasmin Arrieche**

A instalação “Lugares afetos” é espaço para fruição propiciando a sensibilização e formação humana. Também é lugar para a reflexão sobre a representação feminina na contemporaneidade.

Acredito que fomentar a arte contemporânea é reconhecer a importância do deslocamento de saberes do cotidiano para extra-cotidiano ou artístico que proporciona a formação humana e a sensibilização dos sentidos, assim como conhecer aspectos da cultura local e global.

A instalação é uma obra híbrida que flui entre diferentes tecnologias; o papelão moldado em peças transpassa a linguagem poética entre textos e narrativas de si, como também (re)cria autoimagem por fotografias e encontra no vídeo lugar para o outro – o outro que é corpo, que é mundo!

Conjuntamente, as peças expressam através de narrativas visuais e textuais a representação do feminino na contemporaneidade. Utilizando-se de narrativas de si para transformar memórias pessoais em ensaios poéticos subjetivando experiências. A instalação composta por oito peças narra a representação da trajetória de vida pessoal - uma mulher que se interlaça com outras mulheres. Trata-se do privado que se torna público deixando frestas para a reflexão sobre mecanismos acionados na construção de identidades. Cada peça é produzida e instigada por experiências em diferentes papéis sociais- o ser/estar filha, mãe, neta, amiga, mulher, esposa... “Lugares afetos” é espaço para o luto e cuidado de si. É com a arte, no lugar de artista, que encontro modos de transformação e subjetivação da realidade.

As peças são percursos poéticos vivenciados no processo de criação, vistos a priori como documentos da produção artística de videodança na qual estou imersa por

meio da pesquisa realizada no curso de pós-graduação em Artes Visuais na Universidade Federal de Pelotas. Já tendo cursado um ano e meio do curso e estar me preparando para defesa da dissertação que versa sobre processo criativo em videodança e performatividade de gênero. Acredito: como mulher estou propensa a carregar características que me reconhecem como tal, e penso em como responderei aos discursos construídos. Como posso refletir acerca da forma que performatizo minhas ações por meio das performatividades que me atravessam? Posso utilizar memórias, discursos e imagens para desconstruir certezas e buscar nova perspectiva que coloque em xeque ideias e discursos normativos?

Desta forma, ver as fotos e os textos como documentos/produção-processo artístico me conduz a refletir acerca de meu processo criativo, a compreender as pequenas escolhas, a escolher certos enquadramentos, a sentir o ritmo, a (re)viver memórias e (re)significar modos de me ver e de ver o outro. Compreendo a ideia da produção artística e do documento a partir de Bénichou (2013), para quem o documento é validado por sua autenticidade (registro) de vestígio (possui valor testemunhal); e por seu caráter didático (informa e instrui) “[...] a priori, que a documentação que os artistas estabelecem sobre suas obras constitui um vestígio delas, que esse vestígio atesta sua existência e as instrui.” (BÉNICHOU, 2013, p.172). Assim, o trabalho que é documento, que também se faz produção, me permite refletir a partir do campo audiovisual e de minhas inquietações desconstruir discursos, criar visualidades, dançar e refletir modos de ser e estar no mundo.

Em contrapartida, poderão ser realizados até quatro encontros com crianças e/ou adolescentes de escolas públicas para diálogo e propostas de atividades artísticas.

A instalação contém a estrutura necessária para a montagem das peças, exceto projetor para reprodução da obra em formato audiovisual que está programada para ser reproduzida em um quadro tamanho um metro de altura e um metro de largura. Entretanto, há outras opções caso haja a necessidade de adaptação da peça ao local.

REFERÊNCIAS:

BRUM, Leonel. **Videodança: Uma Arte do Devir**. In: **Dança em Foco**. Ensaios Contemporâneos de Videodança. 2012. p. 74 - 113.

BÉNICHOU, Anne. **Esses documentos que são também obras...** Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dezembro de 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. 8ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard/** trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea**. Autores associados, 2006.

PEÇAS QUE COMPÕEM A INSTALAÇÃO:

- Pausa
- Me sinto Alice

- Performatividade Feminina
- A Caixa + Coisas Bobas
- Maternidade Construída
- Narraríamos
- Terapia
- Videodança Performatividade Feminina

Todas as peças são de autoria própria, com exceção da peça “*Me sinto Alice*” que existiu a colaboração de Yasmin A. Hermes. A criação do material é acompanhada pela orientação: Prof^a. Dr^a Eleonora Campos da Motta Santos, Prof^a. Dr^a Rosângela Fachel, sendo essa produção vinculada ao mestrado em Artes Visuais (PPGAVI) na UFPel.

A PRODUÇÃO É DEDICADA À MEMÓRIA DE MINHA MÃE, FALECIDA EM 12 DE JUNHO DE 2019.

A saudade fica e o tempo passa!

A vida (re) significando à morte!

Nome da série: Pausa.

Material: Papelão, cola quente, exames de imagem (tórax e coluna vertebral), tinta PVA branca, tinta spray dourada e um banco de madeira.

Tamanho: 1 metro e 80cm de altura, 83cm de largura e 16cm de profundidade.

Sinopse:

A peça foi inspirada no formato de uma janela, entretanto só é possível ver além dela por uma pequena fresta. Quantas janelas nos deparamos no cotidiano? Estão elas fechadas ou abertas? A criação da peça surgiu a partir de um texto escrito para ser um esboço de uma Crônica sensual, que transpassa memórias e representa a sensualidade.

Nome da série: Me sinto Alice.

Material: Papel fotográfico fosco.

Tamanho: A5.

Nº de imagens: 5 imagens.

Sinopse:

Trata-se de uma sequência de paisagens - imagens do bairro Porto do município de Pelotas, RS. Nessas paisagens há uma intervenção digital de uma menina que se propõe habitar lugares/espacos de maneira fantástica. Me sinto Alice. E você quem se sente hoje? Também compõem a série uma mesa de madeira, sobre ela há uma xícara e um bule. Objetos que fazem ambiência para as fotografias e (re)criam memórias de fábulas narradas na infância...

Colaboradora na criação do desenho digital: Yasmin Arrieche Hermes.

Imagens:

Nome da série: Performatividade Feminina.

Material: Papel fotográfico.

Tamanho: A3 (29.7 x 42cm) fosco, gramatura 108g/m².

Nº de imagens: 6 imagens.

Sinopse:

Trata-se de um ensaio visual de autorretratos que se propõe à experimentação poética acerca dos discursos femininos permeados por reflexões sobre performatividade de gênero (BUTLER, 1990), que reitera heteronormatividades.

Imagens:

Nome da série: A Caixa + Coisas Bobas.

Material: Papelão, cola quente, tinta de para base (branca), tinta spray dourada e corda (para detalhes), fone de ouvido e tecido preto. Dentro da caixa contém uma mídia que reproduz o vídeo “Coisas Bobas”.

Tamanho: 81cm de altura x 92cm profundidade x 51cm de largura.

Relise:

A caixa criada para ser um dispositivo de compartilhamento para a reprodução do vídeo incorpora-se à obra. Deixa de ser meio para ser modo de sensibilizar sentidos, inspirada na invenção do cientista americano Thomas Edison, conhecido no kinetoscópio, reproduz o vídeo “Coisas Bobas” de 2min e 37seg.

Coisas Bobas é uma produção audiovisual resultante de meu processo de pesquisa e criação em desenvolvimento no Mestrado em Artes Visuais do PPGAVI, UFPel. Dedicado à memória de minha mãe, Alba C. Echevengua Arrieche. O vídeo apresenta uma bricolagem de fotografias editadas em alternância. Fotos de escritos de minha mãe em seus diários - que revelam a forma como ela utilizava a escrita de si como técnica de autorreflexão; e fotos minhas criadas a partir da reverberação da leitura de seus textos. A montagem é acompanhada por minha voz em *off* na leitura de uma carta que escrevi para ela: “Mãe, mais uma vez irás fazer parte de minhas “coisas bobas”!!”. Nessa obra

imbrico então as escritas de si: de minha mãe e minha, como um processo de criação, que é também de cura e de despertar e subjetivar experiências.

Endereço do vídeo:

<https://drive.google.com/drive/folders/1kmdchO6xmsIIWqHaugtVy-eosRygJmy4?usp=sharing>

Nome da série: Maternidade construída.

Material: Fotos impressas em folha de acetato transparente, com intervenção à caneta nas cores verde e vermelha.

Tamanho: Duas imagens A4.

Sinopse:

Como retratar a maternidade? Na série de autoimagens busco expressar através da linguagem visual o que me escapa em palavras.

Imagens:

Nome da série: Terapia.

Material: Papelão, tinta, impressão em lona, arara de ferro e mini prendedores.

Tamanho: 102cm de largura x 52cm de altura.

Sinopse:

Atos cotidianos que deixam pistas sobre o universo feminino.

Nome: Narraríamos.

Material: Papelão e tecido.

Tamanho: 1 metro e 58cm de largura x 1 metro e 30cm de altura.

Sinopse:

Palavras narram histórias do cotidiano. Poética que se torna fresta para o imaginário do universo feminino.

Em fase de conclusão da peça.

Texto escrito na peça:

As fábulas narradas pela voz de meu pai enquanto eu imaginava seres fantásticos e minha mãe lavava roupas na lavanderia.

Os nós de meu cabelo desembaraçados pelas mãos de meu pai e a lembrança da mão de minha mãe sobre a minha me acompanhava no trajeto da escola para casa...

O olhar de minha mãe frente minha felicidade de vestir uma faixa anunciando a mais bela prenda.

Os conselhos e as variadas conversas compartilhadas sobre a mesa da cozinha.

A sala de brinquedos com a máquina de escrever ao lado da lavanderia.

O susto de uma aventura que teve seu fim com a máquina de secar caída ao chão do meu lado!

Os inúmeros filmes assistidos lado a lado.

A voz rouca anunciando o fim de sua jornada.

A dor de quem tem medo compartilhada no silêncio.

A saudade de quem materializa memórias.

O passo de uma mulher cansada.

Os passos de muitas mulheres que juntas acreditam escrever suas histórias...

O pulo de uma menina que possui muitos medos e foi ensinada a imaginar medos como poças, “poças medos”, para ir em frente em sua jornada.

As tintas, os pincéis e papéis espalhados pelo chão da menina que descobriu modos de expressar suas muitas imagens!

Nome: Videodança Performatividade Feminina.

Material: Audiovisual.

Sinopse:

Enquadramentos narram a perspectiva poética da artista sobre o cotidiano feminino. Para além da dança e do vídeo, videodança é o híbrido entre os saberes que compõem a obra. O vídeo é o pensamento coreográfico, é corpo, é dança...

Em fase de conclusão.

Observação: O projeto foi escrito em janeiro de 2020 e algumas peças ainda não estavam concluídas.
--