UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTE
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ROBERTA SUELLEN FERREIRA CASTRO

VESTÍGIOS NA TELA:

Dança Floresta, corpo situado em Improviso

Vídeo Dança Floresta

BELÉM

2025

ROBERTA SUELLEN FERREIRA CASTRO

VESTÍGIOS NA TELA:

Dança Floresta, corpo situado em improviso

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre (a) em Artes.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Remédios de Brito

Coorientação: Prof. Dr. Saulo Silva da Silveira

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

BELÉM

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C355v Castro, Roberta Suellen Ferreira.
Vestígios na tela : Dança Floresta, corpo situado em improviso / Roberta Suellen Ferreira Castro, . — 2025.
133 f. : il. color.

Orientador(a): Profª. Dra. Maria dos Remédios de Brito
Coorientação: Profª. Dra. Saulo da Silva Silveira
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2025.

1. Subjetividade. 2. Videodança. 3. Tecnologia. 4. Improviso. 5. Floresta. I. Título.

CDD 128.3

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e seis (26) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e cinco (2025), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Maria dos Remédios de Brito, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Roberta Suellen Ferreira Castro, intitulada: **VESTÍGIOS NA TELA: Dança Floresta, corpo situado em improviso**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Maria dos Remédios de Brito (Presidente), Ana Cláudia do Amaral Leão (Examinador Interno), Waldete Brito Silva de Freitas (Examinador Externo ao Programa), Saulo Silva da Silveira (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Maria dos Remédios de Brito, passou a palavra à mestranda, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação ( ) aprovação (x)** . A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Maria dos Remédios de Brito agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da banca e pela mestranda. Belém-Pa, 26 de fevereiro de 2025.

Maria dos Remédios de Brito (Presidente)

gov.br Documento assinado digitalmente
MARIA DOS REMEDIOS DE BRITO
Data: 10/03/2025 11:50:56-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Ana Claudia do Amaral Leão (Examinador Interno)

gov.br Documento assinado digitalmente
ANA CLAUDIA DO AMARAL LEAO
Data: 14/03/2025 06:29:58-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Waldete Brito Silva de Freitas (Examinador Externo)

gov.br Documento assinado digitalmente
WALDETE BRITO SILVA DE FREITAS
Data: 13/03/2025 17:45:49-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Saulo Silva da Silveira (Examinador Externo)

gov.br Documento assinado digitalmente
SAULO SILVA DA SILVEIRA
Data: 13/03/2025 17:05:49-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Roberta Suellen Ferreira Castro (Discente) Roberta Suellen Ferreira Castro

ROBERTA SUELLEN FERREIRA CASTRO

VESTÍGIOS NA TELA:

Dança Floresta, Corpo Situado em Improviso

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre (a) em Artes.

Linha de Pesquisa: Teorias e Interface Epistêmica em Arte.

Banca Examinadora

Prof.ª. Dra. Maria dos Remédios de Brito

Orientadora - Presidente da banca - UFPA

Prof. Dr. Saulo Silva da Silveira

Coorientador - Examinador Externo ao Programa - UFJF

Profª. Dra. Waldete Brito de Freitas

Examinadora Externa a Instituição - UFPA

Profª. Dra. Ana Cláudia do A. Leão

Examinadora Interna – UFPA

Dedico esta pesquisa a família Castro.

Sou Grata!

Gostaria de agradecer primeiramente a Deus, a Nossa Senhora de Nazaré e ao meu anjo da guarda, que têm me acompanhado nesse percurso árduo de desenvolvimento da pesquisa acadêmica e de recuperação da saúde mental, que venho enfrentando desde 2019. Tenho a convicção que, se não estivesse sido iluminada por essa egrégora de luz, a pesquisa teria sido abandonada. Sem o apoio deles, da minha família, da orientadora, do coorientador, a psicóloga, do conselho de professores do (PPGARTE|UFPA) e da equipe de trabalho da escola 15 de outubro, este estudo não teria sido materializado.

À minha família, gratidão! Ao meu pai Roberto Carlos Castro, que mesmo do céu e assim como minha mãe Suely Castro e meu irmão Ronald Castro foram meus principais apoiadores. Independente das adversidades, nunca desistiram ou desacreditaram dos meus projetos ou potencial, pelo contrário, defenderam e auxiliaram mesmo quando as condições não estavam favoráveis

As minhas tias e tios Rosilene Ferreira, Ana Castro, Odete do Socorro da Silva, Jane Cortinhas, Lavina da Silva, Ney da Silva, Marcelo Castro, Ronaldo Ferreira, Nazaré Cortinhas os quais foram sempre minha torcida em orações e compra de produtos o de rifas que subsidiavam a adesão de figurino de dança, principalmente do início da jornada artística.

A psicóloga Elyene Lima, a qual também se tornou amiga e principal parceira no processo do meu processo de resgate. Elyene era cirúrgica na combinação de medicação, acompanhou todo o dilema com o programa e com a escrita. Todas as vezes que me organizava para maratonar nos estudos, manipulava os florais para que pudesse garantir os resultados esperava.

A psicóloga sabe o quanto foi desafiador superar o medo do fracasso, a procrastinação, o cansaço da dupla jornada e da fadiga proveniente da ansiedade. Sem conta que, em vários momentos, a Elyene Lima me auxiliou sem cobrar um centavo, sobretudo em situações emergenciais. Não tenho dúvida que, se não tivesse feito esse acompanhamento bem de perto, não teria conseguido chegar até aqui.

As minhas primas, a Aline Castro que sempre desenrolou processos burocráticos de inscrição em provas, concursos e outras demandas pessoais, além do

apoio moral de sempre, e em especial a Wanessa Ferreira, que foi minha parceira/ aprendiz nem vários trabalhos profissionais audiovisuais e a pessoa que mergulhou fundo nos experimentos coreográficos com a câmera, sendo minha *Videomaker* particular. Wanessa também foi meu anjo da guarda sanguíneo, se mudou para minha casa no momento que o período depressivo.

Embora preferisse não expor minhas vulnerabilidades, não há como ignorar, pois esta condição esteve presente durante toda jornada deste estudo, motivo para muitas vezes desejar abandonar a pesquisa. A experiência do corpo adoecido, associado a trajetória acadêmica do mestrado, fez desta condição vilã da minha pesquisa, a qual foi cozinhada, mais que mocotó na panela.

No momento mais crítico do quadro depressivo, cheguei a abandonar o trabalho por um ano, mesmo sob a condição de contrato temporário. A minha vida foi afetada profissionalmente, e isso não foi diferente na jornada da pós-graduação, cujos prejuízos pode serem identificados pelo percurso do curso, através do qual tive que matar um “leão por dia” para ficar pelo caminho, porque perdida já estava.

Ainda que comprometido e longe de um desempenho ideal, este estudo comparado ao desempenho da graduação, através do qual era referência, uma das primeiras da turma do curso de Licenciatura em Dança e com bom desempenho no de Estudos Artísticos, aconteceu, aos trancos e barrancos, por insistência e auxiliada por muitas pessoas, mas aconteceu!

O privilégio de ser uma protegida de Deus, rodeada de pessoas sensíveis e humanas, servidores divinos, assegurou meu emprego e minha matrícula no Programa Por isso, eu e minha família agradecemos de todo coração o aos meus mentores acadêmicos do (PPGARTE|UFPA), representados pela figura do então diretor do programa Prof°. Dra. Denis Bezerra, Prof.ª. Dra. Maria dos Remédios, Prof°. Dr. Saulo Silveira, Prof.ª. Dra. Ivone Xavier, Prof.ª. Dra. Waldete Brito e Prof.ª. Dra. Ana Claudia Leão.

A insistência da professora e minha orientadora Maria dos Remédios, possibilitou que o termo de jubilação da pós-graduação não fosse efetivado. Gratidão ao conselho de professores do (PPGARTE|UFPA), que por alguma razão não concordou com a remoção me mantendo no programa, em especial Ana Claudia Leão, não sei por

que, mas minha intuição diz que ela colaborou com os argumentos da Remédios pela minha permanência. Gratidão, gratidão e gratidão! Que Deus abençoe a todos.

Que Deus dê chuva de benção à minha orientadora Maria dos Remédios, que auxiliou o desenvolvimento acadêmico pacientemente, a qual lutou e defendeu minha vaga e pesquisa para o programa. Ela não desistiu do meu projeto, foi excessivamente tolerante, não consegui cumprir nenhum dos prazos estipulados. De fato, não largou a minha mão, mesmo tendo todos os motivos para soltar. Se pudesse, a presentearia com o Oscar.

Outro importantíssimo colaborador desta pesquisa, foi o coorientador Prof°. Dr. Saulo Silveira, com quem estabeleci relação de amizade, carinho e respeito. Esta pessoa foi de fundamental importância para o início deste estudo, ao me permitir integrar o Leminiscaste grupo de pesquisa, contribuiu com indicação de textos e reflexões compartilhadas em encontros formais promovido pelo grupo, e informais viabilizados através de plataformas digitais. Por motivos pessoais, Saulo precisou retornar a terra natal, e ainda que distante e desvinculado da (UFPA), continuou comprometido com a pesquisa. Sob essa condição, promoveu vários e sequenciados encontros virtuais.

Quando ainda integrava o quadro de professores da (FADAN|UFPA), me permitiu também, realizar estágio docente nas disciplinas de Composição Coreográfica e Educação Somática ofertadas pelo curso de Dança da instituição que trabalhava. Saulo também foi responsável por estimular a participação em eventos científicos, através dos quais me encorajou e auxiliou em produções textuais publicadas em revistas e Anais.

Saulo também foi importante aliado de concursos públicos de nível superior. Embora não tenha sido aprovada em nenhum dos processos, cheguei perto. Para quem estava apenas experimentando porque ainda não tinha o título de mestre acredito que tenha ultrapassado minhas próprias expectativas. Esse desempenho só foi possível, porque fui muito orientada com conselhos preciosos desse grande parceiro.

Não posso deixar de agradecer as professoras Ivone Xavier e Waldete Brito. Ivone colaborou de forma significativa para a pesquisa, quando o mestrado ainda era um sonho distante, as várias conversas informais ocorridas na cantina da ETDUFPA, clarearam as ideias iniciais do pré-projeto.

Numa das tentativas de ingresso no programa, Waldete Brito também me auxiliou com o aperfeiçoamento do projeto inicial, porém, a maior contribuição foi no

processo investigativo coreográfico, através do qual me concedeu espaço para atuar livremente, assim como, na fase final desta pesquisa. Na condição de amiga, auxiliou no aperfeiçoamento da produção textual, através do qual trouxe algumas percepções derivadas da condição de diretora artística.

À minha diretora da escola15 de outubro, o meu muito obrigada. Ana Maria Pinheiro, foi a pessoa que não mandou minha falta de um ano para a Seduc/Pará e ainda aceitou que retornasse às atividades sem prejuízo. Em momentos pontuais estendeu férias, recessos e ainda concedeu folgas extensas para que pudesse trabalhar no texto dissertativo.

A parceria da escola também teve contribuição da Vice-diretora Georgina Braga e Coordenadora pedagógica Sheila Patrícia de Lima, ambas flexibilizavam horários e demandas, sobretudo as extracurriculares, para que pudesse ter mais tempo para me dedicar a escrita.

Gratidão a equipe de professores das séries iniciais: Therezinha Mota Gomes, Rosemary Castro, Matilde Santana, Edna Costa, Lúcio Sousa, Liege Araújo, Ana Célia Carvalho e Adeilma Freire. Eles cumpriam meus horários de aula em períodos de afastamento, e ainda aliavam a cobranças de pais de alunos.

Para concluir afirmo que, todos os investimentos em psicoterapia, com a espiritualidade, bem como, noites de sono, feriados, recessos e férias sacrificados impulsionado pelo desejo de vencer este dilema e concluir este ciclo, finalmente se concluiu. O processo foi árduo como qualquer outra pesquisa, mas este foi doloroso e desafiador no sentido mais estrito da palavra. Com a finalização deste estudo não estou apenas concluindo uma etapa da vida, estou também saindo mais evoluída enquanto minha condição humana, me mostrou que mesmo adoecida fui capaz, agora que estou retornando à condição de saúde estável poderei mais ainda, infinitas portas se abrem a partir de agora.

Resido nas coisas/corpos, capturadas pelo olhar. Viro devir-coisa. Ocupo temporalidades extracotidianas. Povoo as coisas com o que sou, solidão povoada. E danço, porque quando me movo, movo tudo que sou, tudo o que fui e o que gostaria de ser, tudo o que jamais serei. Habitar não é dançar representando a coisa, é dançar devindo coisa.

(BARDAWIL, 2006, p. 14).

CASTRO, Roberta Suellen Ferreira. **Vestígios na Tela:** Dança Floresta, Corpo Situado em Improviso. Ano 2024. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, p. 133, 2025.

RESUMO

O *Videomaker,* assim como, o Editor são modalidades recentes na arte da dança, sendo necessário traçar estudos para o que vem aos poucos, surgindo enquanto artista da dança, que em ato se interpela com o vídeo numa relação de imersão e contato exploratório com o espaço, câmera, computador e outros corpos. Sem roteiro e sob condições da composição em tempo real, nas etapas de filmagem e edição, a artista maneja competências e habilidades da dança gerando um campo intensivo somático de fragilidade e incertezas, já que produz gestos e posições com a câmera em movimento. A alteração em ato exige atenção constante de um cuidado com a câmera e com os movimentos que realiza. É o próprio artista quem conduz a produção imagética derivada do processo de captação e edição, onde se origina outra dança com seus cortes, ligações e desdobramentos formando um corpo o qual se vê interpelado por uma dança primeira, que não é a primeira, mas vestígio de uma dança outra, que se faz na seleção de quadros móveis no processo de pós-produção. Partindo da residência artística "Dança Floresta", realizada em 2021 pela Cia Experimental de Dança Waldete Brito, este estudo tem por objetivo investigar subjetividades do corpo dançante, a partir da relação que o artista multimídia do Videodança estabelece com os meios no contexto amazônico. A pesquisa parte das seguintes questões: Qual a natureza e subjetividades da dança contemporânea? O que move o *Videomaker* que dança que improvisa no espaço da floresta? Como analisar/investigar subjetividades do corpo dançante pelas imagens do *Videomaker* em contato com o intérprete-criador em dança, quando compõem em tempo real? De natureza qualitativa e sob a perspectiva do pesquisador participante, a produção de dados provém da análise de vídeos, imagens e de questionário semiestruturado. Situada na linha tênue entre campos de conhecimento distintos, a pesquisa aponta como resultado um caminho possível de produção de vídeo. Embora perpasse pelos meios técnicos, a imagem produzida provém da captação e entrelaçamento de subjetividades que se multiplicam na tela, aponta uma tecnologia de alta complexidade, que embora se aproprie do dispositivo câmera, é gerenciada pela natureza humana, uma engrenagem orgânica dotada de sensibilidade, percepção e desejos particulares. Esses mecanismos não só orientam o processo de criação coreográfica, como também, subvertem a ordem do que tem sido empregado como inovação tecnológica. Sendo assim, o corpo dançante não se coloca a serviço desses utensílios, mas dialoga com eles tornando-se a própria tecnologia corporificada pelo ato criativo.

Palavras-Chave: Subjetividade, videodança, tecnologia, improviso e floresta.

CASTRO, Roberta Suellen Ferreira. Vestiges on the Canvas: Forest Dance, Body Situated in Improvisation. Year 2025. Dissertation (Master's Degree in Arts) – Graduate Program in Arts, Federal University of Pará, Belém, p. 133, 2025.

SUMMARY

The Videomaker, as well as the Editor, are recent modalities in the art of dance, and it is necessary to trace studies for what comes gradually, emerging as a dance artist, who in action interpellates himself with the video in a relationship of immersion and exploratory contact with space, camera, computer and other bodies. Without a script and under conditions of real-time composition, in the filming and editing stages, the artist handles dance skills and abilities, generating an intensive somatic field of fragility and uncertainties, since she produces gestures and positions with the camera in motion. The change in action requires constant attention to be careful with the camera and the movements it performs. It is the artist himself who conducts the imagetic production that comes from the process of capture and editing, where another dance originates with its cuts, connections and unfoldings, forming a body that is interpellated by a first dance, which is not the first, but only a vestige of another dance, which is made in the selection of the movable frames in the post-production process. Based on the choreographic production "Dança Floresta", carried out in 2021 by Cia Experimental de Dança Waldete Brito, this study aims to investigate subjectivities of the dancing body, based on the relationship that the multimedia artist of Videodança establishes with the medias in the context of the Amazon. The research starts from the following questions: What is the nature and subjectivities of contemporary dance? What moves the Videomaker who dances and improvises in the forest space? How to analyze/investigate subjectivities of the dancing body through the images of the Videomaker in contact with the performer-creator in dance, when they compose in real time? Qualitative in nature and from the perspective of the participating researcher, the production of data comes from the analysis of videos, images and a semi-structured questionnaire. Situated on the thin line between fields of knowledge, the research points out as a result a possible path of video production. Although it permeates the technical means, the image produced comes from the capture and intertwining of subjectivities that multiply on the screen, it points to a highly complex technology, which, although it appropriates the camera device, is managed by human nature, an organic gear endowed with sensitivity, perception and particular desires. These mechanisms not only guide the process of choreographic creation but also subvert the order of what has been employed as technological innovation. Thus, the dancing body does not place it self at the service of these utensils, but dialogues with them, becoming the technology itself embodied by the creative act.

Keywords: Subjectivity, Videodance, technology, Improvisation and forest.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Técnica de José Limón.....31
Imagem 2: Pietá.....33
Imagem 3: Cotidiano da casa.....36
Imagem 4: Espaço alternativo floresta.....38
Imagem 5: Intérprete-criadora em dança.....45
Imagem 6: Refletor, tecnologia atual.....48
Imagem 7: Candieiro tecnologia rústica.....48
Imagem 8: Expressividade das mãos 51
Imagem 9: Palco da maré.....52
Imagem 10: Câmera colaborativa.....54
Imagem 11 Desaparecimento do sujeito real 59
Imagem 12: Localização da residência artística.....62
Imagem 13: Residência ribeirinha amazônica.....63
Imagem 14: Comunidade familiar ribeirinha.....65
Imagem 15: Ponte em decomposição.....69
Imagem 16: Duo no mangue.....72
Imagem 17: Corpo em risco.....73
Imagem 18: Empoderamento vulnerável.....75
Imagem 19: Escuta coletiva pelo movimento da maré.....77
Imagem 20: Movimento de mão.....84
Imagem 21: Perdendo para formiga.....85
Imagem 22: Chão deslizante.....89
Imagem 23: Encontro de percepções.....94
Imagem 24: A sombra da morte.....101
Imagem 25: Aterramento.....104
Imagem 26**:** Lama da cura.....105
Imagem 27: Vínculo afetivo.....110
Imagem 28: Boia-pneu e sombrinha, o lúdico e o trágico.....113

Imagem 29: Matinta-animal.....116
Imagem 30: Matinta mulher.....117
Imagem 31: Live – Lançamento Dança Floresta.....126
Imagem 32: Live – Artistas da dança: desafios na pandemia.....126
Imagem 33: Live pré-lançamento: relatos de experiência de integrantes da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.....127
Imagem 34: Liliany Serrão em pés sobre a canoa.....127
Imagem 35: Caroline Castelo em rolamento sobre mato.....127
Imagem 36: Ana Lídia na mata.....128
Imagem 37: Transporte de morto.....128
Imagem 38: Elyene Lima aguarda no cais.....128
Imagem 39: Potência do enquadramento fechado.....129
Imagem 40: Camuflado pelo mangue.....129
Imagem 41: Entre o rio e galhos.....129
Imagem 42: Boiando na maré.....130
Imagem 43: Em estado de abandono.....130
Imagem 44: Metamorfose da Matinta.....130
Imagem 45: Preguiça da adolescência.....131
Imagem 46: Brincadeira de Criança.....131
Imagem 47: Mulher misteriosa.....131
Imagem 48: Corpo-Floresta.....132
Imagem 49: Banho de Maré.....132
Imagem 50: Rituais amazônicos.....132
Imagem 51: Caboquisses na água.....133
Imagem 52: Banho de caneco 133
Imagem 53: Pro rio me levar.....133

LISTA DE ABREVIAÇÕES

UFPA – Universidade Federal do Pará

ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança da UFPA

PPGARTE – Programa de Pós-Graduação em Arte

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

FADAN – Faculdade de Dança UFPA

UC – Universidade de Coimbra

PLI – Programa de Licenciatura Internacional

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

SECULT/PA – Secretaria de Cultura do Estado do Pará

IAP – Instituto de Artes do Pará

CIA – Companhia Experimental de Dança Waldete Brito

OMS – Organização Mundial de Saúde

SUMÁRIO

Aportando nos trapiches.....19

Trapiche Acadêmico.....19

Trapiche Intercâmbio.....20

Trapiche Experimental.....22

Este Rio é minha Rua.....25

1. MARÉ ALTA: MOVIMENTO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO.....30

1.1. Linhas gerais da nova proposta coreográfica.....30

1.2. Experimentação Coreográfica.....32

1.3. Espaço cênico e a nova condição do espectador.....37

1.4. Processo de desintegração.....39

1.5. Interdisciplinaridade na dança.....41

1.6. Intérprete-criador em dança.....42

2. VIDEODANÇA: EXPERIMENTAÇÕES COREOGRÁFICAS COM MÍDIAS.....47

2.1. Proximidades entre dança e tecnologia.....47

2.2. Câmera a serviço da dança.....49

2.3. Dança DA tela.....55

3. DANÇA FLORESTA: ENTRE A IMAGEM E CÂMERA.....61
3.1. Travessia.....61
3.2. Corpo à deriva, corpo situado em improviso.....67
3.3. Pororoca: potencialidades em ato.....79
3.3.1. Videomaker que dança.....79
3.3.2. Imagens coreográficas da Tela.....91
3.4. Correntezas da maré: subjetividades pandêmicas.....98
3.5. Amazônia desconhecida.....108
3.5.1. Floresta enquanto espaço criativo cênico.....108
3.5.2. Imaginário popular amazônico: materialidades e subjetividades.....114
RIO DE CONSIDERAÇÕES.....120
BIBLIOGRAFIA.....122
ANEXOS.....125

Aportando nos trapiches

Trapiche Acadêmico

Ao longo de anos comprometida com a dança, venho certo tempo da trajetória artística explorando a arte do corpo no campo da atuação, da produção e da docência. A prática como técnica de dança proporcionou pesquisas que me levaram a experimentos com a câmera, os quais tiveram início a partir do intercâmbio realizado em Coimbra, quando estive cursando graduação sanduíche pelo curso de Licenciatura em Dança (UFPA) e Estudos Artísticos (UC).

O estudo realizado em Portugal durante os anos de 2012 a 2014, financiado pela (CAPES), foi promovido pelo Programa de Licenciatura Internacional. Embora a cooperação entre instituições existisse, não fiquei isenta de realizar as avaliações da (UFPA), que ficaram pendentes por conta da greve dos professores de 2012, ano que transitei para a nova universidade. Então, quando as notificações a respeito das demandas deixadas pelo primeiro semestre chegaram, já me encontrava residente no exterior.

As exigências avaliativas da (UFPA), especialmente derivadas das disciplinas Dança e Música e Psicologia Aplicada a Dança, culminaram na solicitação que determinou a produção de um vídeo. A demanda avaliativa da universidade de origem aliada a arquitetura histórica de Coimbra, instigou a exploração da dança com o espaço e a câmera. A experimentação realizada pelas ruas de Coimbra, se constituiu como a primeira pesquisa de Videodança formatada em produção artística e em estudos acadêmicos, de onde se originou a monografia defendida na graduação em Dança.

O interesse por esse campo de atuação não se encerrou na pesquisa mencionada. O Videodança continuou sendo explorado, se tornou também objeto de estudo da Pós-Graduação em Produção Audiovisual e da pesquisa viabilizada pela Secretaria de Cultura (SECULT/PA), na qual fui contemplada com o prêmio Aldir Blanc 2020, na categoria Difusão e Criação Artística.

Conforme pode ser constatado nas produções acadêmicas até então realizadas, as pesquisas anteriores estavam condicionadas a reflexões que tinham como ponto de partida a atuação artística. Ao contrário disso, este estudo se diferencia não

apenas pela escolha da floresta como *lócus* da pesquisa, como também, pelo olhar epistemológico que integra a análise.

Trapiche Intercâmbio

O interesse pela arte do vídeo, bem como, as investigações com a câmera, tiveram início na vivência do intercâmbio. A demanda avaliativa da UFPA, o contato com as componentes curriculares do curso Estudos Artísticos, a participação da banda musical, a visita aos mais importantes Museus de Arte do mundo e a experiência turística[1] pela Europa, foram verdadeiros laboratórios de pesquisa, experimentação e sensibilidade artística que agregaram aos estudos que relacionavam dança e câmera.

As investigações realizadas com a câmera, tiveram contribuição das disciplinas oferecidas pelo curso Estudos Artísticos, em especial as componentes curriculares Videoarte, Arte e Televisão, Gêneros Fotográficos, Arte e Multimídias, Introdução aos Novas Médias e Arte da Performance. Elas desempenharam papel importantíssimo de articulação entre linguagens artísticas. Como estudante de arte do corpo situada no curso de Arte, sempre busquei associar conhecimento de outras linguagens com o da dança.

O registro fotográfico que fiz de amigos durante viagens pelo continente europeu, foram de certa forma, laboratórios de experimentação com a câmera. Segundo colegas de faculdade, quando exercitava a fotografia "fazia mais pose que o fotografado". Esta fala revela a potência expressiva do corpo com a câmera que expandia o ato de olhar e clicar.

As condições oferecidas pela arquitetura histórica dos lugares que passava, estimulava a diversidade de enquadramentos e consequentemente a variação de posição da câmera. Assim, o ato de fotografar adquiria outra condição de manejo do equipamento, o qual passou a depender tanto do olhar atento sobre a realidade, quanto da percepção sobre o que se dava no corpo de quem fotografava.

[1] Experiência Turística: o intercâmbio no exterior possibilitou conhecer obras e monumentos arquitetônicos de artistas renomados como Leonardo da Vinci, Picasso, Vicente Van Gogh etc. Essas obras e monumentos que estão expostos nas ruas, praças e museus das cidades de Barcelona, Madrid, Toledo, Londres, Paris, Roma, Veneza, Florença, Fátima, Lisboa, Aveiro, Porto, (Berlengas) Peninche, Amsterdã, Vaticano e Bruxelas. Onde visitei os Museus do Louvre, Reina Sofia, Casa Buonarroti, Museu do Prado, Museu do Vaticano, Museu de Orsay, Museu Nacional de História Natural, Museu Panteão, Sea Life Aquarium, Aquarium Barcelona entre outros.

Na tentativa de captar gestos e emoções derivadas do contato com esses lugares, a nova condição propôs ao uso da câmera, ritmo e sucessivos deslocamentos espaciais, os quais sob esta condição se configuravam como curtos, fazendo com que se incorporasse em ato a percepção absorvida pelo espaço, luz e expressão daquele que se posicionava para o equipamento. A condição estabelecida por essa vivência, apontou para o que entendo como pré-movimento e princípio corpo/câmera do que atualmente desenvolvo como *Videomaker* nas produções de vídeo.

O primeiro contato com o vídeo, foi a partir da produção de Videodança "A espera para amar", a qual foi objeto de pesquisa do Trabalho de Conclusão de Curso. Embora esta produção tenha sido fomentadora de outros processos artísticos e acadêmicos, foi pela experiência com Los' Plimus[2] que a intimidade com este recurso se estabeleceu.

A banda musical formada por estudantes brasileiros residentes em Coimbra que integravam o curso Estudos Artísticos, promoveu vários shows que foram apresentados durante o ano de 2013 em bares da cidade portuguesa. O fato de dividir apartamento com integrantes do grupo, os quais também integravam o Programa de Licenciatura Internacional (PLI), possibilitou que me tornasse colaboradora do trabalho deles, ficando responsável pela produção do audiovisual e pelo gerenciamento das mídias sociais.

O show dos Los' Plimus era marcado pelo sucesso do repertório brasileiro e por conta da interatividade com o público promovida pelo vocalista, câmera e dança. Nas primeiras apresentações da banda, uma das câmeras ficava fixada sobre um tripé fazendo gravação de vídeo e enquanto a outra explorada pela mão, revezava entre o registro de fotografia e de vídeo. O desprendimento da segunda câmera possibilitava que circulasse pelo espaço e interagisse diretamente com as pessoas, permitia também, que transitasse entre a função de fotógrafa e de professora de dança, momento que também aproveitava a festa.

A proximidade com o público estabelecida pela ação da dança, construiu uma relação de intimidade instituindo para a prática do *Videomaker* outra forma de registro, a qual já não encontrava mais sentido o uso do tripé. A imersão e interação da câmera

[2]Los Plimus: grupo musical formado por estudantes brasileiros residentes em Coimbra que cursavam Estudos Artísticos e Física através do (PLI).

com o público, estabelecia uma relação de descontração e intimidade com os portugueses, os quais culturalmente se restringem a esse tipo de proximidade.

Embora a utilização do recurso do tripé nos shows fosse inevitável, o registro sem o equipamento passou a ter certa predominância. Desde então, a captação de imagem da banda Los' Plimus passou a ser realizada com a câmera em movimento. Consequentemente, isso fez com que o trabalho realizado adquirisse um modo particular de captação, pelo qual a música, a dança e a câmera se tornaram recursos estratégicos, que não só garantiram a satisfação de contratantes e simpatizantes, como também, subsidiou o que depois se tornaria condição básica de experimentos de Videodança.

Assim, sendo uma profissional atuante nos dois campos de conhecimento, porém, com uma inclinação maior aos estudos da dança, entendo que toda experiência adquirida pelos estudos acadêmicos, vivências de viagens e com o grupo musical foram transferidos às investigações coreográficas com a câmera, das quais se originaram os princípios: de múltipla atenção, simultaneidade de fazeres, deslocamento espacial, interatividade e troca de subjetividades.

Trapiche Experimental

Conforme apontado anteriormente, a aproximação com o campo de estudo do vídeo possibilitada pelo intercâmbio, proporcionou uma vasta experiência, a partir da qual o desenvolvimento de competências e habilidades concederam um caminho seguro, o qual subsidiou o manuseio da câmera às investigações coreográficas. A proximidade entre campo distintos de conhecimento instituído pela tecnologia, ampliou o campo de atuação e produção de conhecimento da dança, tendo como resultado a construção de outra estética cênica.

Na especificidade da dança e em se tratando de processos criativos, a zona fronteiriça estabelecida entre linguagens artísticas expandiu a estética criativa, alterou a recepção do público, a atuação e a produção de trabalhos coreográficos. A proposta de relacionar corpo e câmera configura ao que Angeli (2020) designa como Videodança, um produto híbrido que articula vídeo, edição e dança contemporânea. Para ele, é o movimento que conduz o processo criativo entre dança e vídeo.

Embora a dança sempre tenha sido ponto de partida para outras produções de vídeo, até a integração da Cia Experimental de Dança Waldete Brito, os experimentos de Videodança estiveram limitados a laboratórios isolados, compartilhados apenas com minha prima Wanessa Ferreira para a qual ensinava técnicas de fotografia e vídeo. A limitação da prima possibilitou que passeasse por todas as funções e etapas de produção que iam desde a gravação à pós-produção. Ora experimentava com câmera, o direcionava, ora dançava para ela, ora realizava a montagem das imagens.

Ao contrário do que realizava com Wanessa, nos trabalhos[3] de vídeo realizados com integrantes da Cia Experimental, alcancei trocas significativas e recíprocas enquanto *Videomaker*, devido a interação e intervenção autônoma do corpo dançante sobre a câmera. Apesar da câmera e composição em tempo real não serem elementos novos às experimentações coreográficas do grupo, a condição estabelecida pela proposta que empregava, desafiava integrantes a mobilizarem competências para lidar com os imprevistos gerados pela presença do equipamento em movimento, a partir do qual trocas subjetivas aconteciam.

Embora a improvisação estivesse presente nas produções autorais antes mesmo/durante integrar a Cia, o encontro com este grupo agregou aprendizado, atribuindo mais consistência à atuação artística desenvolvida enquanto corpo dançante. Os processos de criação coreográfica realizados na Cia, me proporcionaram mergulhar noutros campos de pesquisa pelos quais criei dramaturgias em dança determinadas e improvisadas, sendo ao mesmo tempo, responsável pelas produções de vídeo, fotografia, *folden* e *teaser* produzidos para a divulgação de eventos e de espetáculos.

Estas tarefas contribuíram para o olhar cuidadoso e sensível nos trabalhos de pós-produção em vídeo. Ainda que estivesse ciente do desdobramento de funções que exercia, os trabalhos de Videodança da Cia Experimental de Dança, evidenciaram as funções fundidas que sempre desenvolvi como *Videomaker*-dançarina e editora

[3]Trabalhos de vídeo: Enquanto integrante da Cia Experimental de Dança Waldete, experimentei os processos de Videodança intitulados “Benvindx (2020)” gravado na casa de uma das integrantes do grupo durante a pandemia, “Sinfonia na Floresta (2018)” gravado na Floresta de Anapu, Pará e outros dois vídeos os quais não foram nomeados, mas tiveram participação em eventos artísticos, dos quais um deles emergiu de um poema e da relação com o espaço promovido pelo chalé de ferro da UFPA. Outro experimento foi o solo de Waldete Brito, também gravado na floresta da Ilha do Murutucu, porém, no espaço Oryba, chalé e restaurante da Cia. Em formato de *teaser*, vídeos curtos os quais tem por objetivo a divulgação de espetáculo, também nessa perspectiva de corpo e câmera improvisando, foram criados os teaser do espetáculo Nomadista (2016), Sobre (2017), Só um solo (2017), XIX (2019), Um metro e Meio (2020), Que se dane minha obra (2024).

coreográfica que recompõe movimentos por sinestesia, a qual é promovida pelas imagens do corpo dançante apresentado pela tela.

As produções coreográficas da Cia, tem se diferenciado no cenário da dança contemporânea paraense, sobretudo, por conta das escolhas criativas usadas pela direção artística. Apesar das significativas e diversificadas contribuições que o grupo tem realizado para o campo da dança contemporânea local, o quantitativo de pesquisas coreográficas com a câmera, é relativamente menor comparado a montagem de espetáculos realizados ao longo dos 26 anos de atuação.

Enquanto grupo, as únicas pesquisas da Cia Experimental que envolveram a câmera foram: Dança Líquida (2009), Benvindx (2020) e Dança Floresta (2021), e enquanto solo o Videodança Sinfonia na Floresta (2018), sendo que este nunca foi apresentada, e outras dois que não foram intitulados, mas apresentados em eventos artísticos.

Uma das principais características do trabalho da Cia Experimental de Dança, é o uso da improvisação, ferramenta que tem sido frequentemente utilizada com finalidade técnica e cênica pela coreógrafa e diretora Waldete Brito, a qual também integra o quadro de professores do curso de Licenciatura em Dança, ofertado pela Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará (FADAN/UFPA).

No Videodança “Benvindx”, por exemplo, a improvisação aliada a técnica de gravação em plano sequência, ocupou cerca de 90% do processo sobre as ações do intérprete-criador e do *Videomaker*, ou seja, a câmera não foi desligada, o que proporcionou trocas significativas com integrantes, algo que até então não tinha conseguido realizar nos laboratórios experimentais solo. Neste processo, o dispositivo era transportado para vários compartimentos da casa, que apresentava diferentes entradas e níveis de solo.

A composição em tempo real, tem sido um recurso frequentemente explorado pelas produções coreográficas contemporâneas, e isso não foi diferente nos trabalhos independentes[4] e nem nas produções de vídeo produzidos pela Cia. A improvisação atravessa todo o processo criativo do “Dança Floresta”, incorporando as ações do

[4] Trabalhos independentes: Os Videodança “A espera para amar”, “A dança do Meu Fado”, “Fresta” e “Bolha” filmadas por outras pessoas, porém editada, dançadas e direcionadas por mim são resultantes de pesquisas que tenho realizado paralelamente aos trabalhos da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.

Videomaker, editor, intérprete-criador e do iluminador, bem como, todas as etapas de produção.

Inaugurada em 2021 pela Cia Experimental de Dança Waldete Brito, a residência artística “Dança Floresta”, é resultado do trabalho contemplado pelo prêmio Aldir Blanc 2020, através da categoria Criação e Difusão Artística, financiada pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará (SECULT|PA). O trabalho premiado junto à secretaria, foi submetido pela intérprete-criadora Ana Lídia, porém, dirigido por Waldete Brito.

A imersão na floresta teve duração de 10 dias, resultou em 6h de gravação compactados em 37 minutos de vídeo. O elenco formado por seis intérpretes-criadores em dança, um iluminador cênico, um diretor de fotografia, mais direção artística, assistentes de produção, comunicação, de iluminação e de câmera, ficou de 15 a 25 de fevereiro de 2021 indo e vindo para a Ilha do Murutucu, localizada as margens do rio São Benedito, a quinze minutos do centro urbano de Belém.

Embora o projeto fosse apresentar o espetáculo para os moradores da Ilha, as condições oferecidas pela floresta instituídas pela mata, rio e embarcação, inviabilizaram o registro coreográfico continuado. Isso fez com que a direção artística sentisse necessidade de redirecionar a proposta inicial e assumisse as variáveis que atravessaram o processo. Os desvios promovidos pelos imprevistos, reconduziu a criação artística fazendo com que a gravação ocorresse em fragmentos coreográficos desordenados que acarretaram à produção intitulada “Dança Floresta”.

Este Rio é minha Rua

Este estudo é um desdobramento de pesquisas que venho realizando enquanto artista multimídia da dança, antes mesmo de integrar a pós-graduação em Artes. Os experimentos de Videodança até então realizados eram centrados na atuação e produção que resultaram em produções acadêmicas e artísticas. A necessidade de explorar conhecimento noutras perspectivas investigativas, conduziu à adequação dos estudos ao campo de Teorias e Interfaces Epistêmicas, linha de pesquisa desempenhada no Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará (PPGARTE/UFPA).

Delimitada ao trabalho da Companhia Experimental de Dança Waldete Brito, produzido na Ilha do Murutucu, Belém, Pará, esta pesquisa tem como objeto de estudo a residência artística “Dança Floresta”. À luz da dança contemporânea tem por objetivo investigar subjetividades do corpo dançante, a partir da relação que o artista multimídia estabelece com os meios de produção em Videodança no contexto amazônico. Nos objetivos específicos, visa oportunizar reflexões críticas sobre o corpo dançante e estabelecer diferenças investigativas entre o corpo que dança, o que filma e o que edita.

A natureza multidisciplinar do corpo dançante na residência artística, coloca o Videodança em evidência, e é desta perspectiva que este estudo se estabelece. Sendo uma das integrantes do elenco, que participou ativamente intervindo sobre o processo coreográfico, exercendo as funções de intérprete-criadora em dança, *Videomaker*, Editora e Direção de fotografia, parto das seguintes inquietações: Qual a natureza e subjetividades da dança contemporânea? O que move o *Videomaker* que dança quando improvisa no espaço da floresta? Como analisar/investigar subjetividades do corpo dançante pelas imagens do *Videomaker,* quando ambos se arriscam compor em tempo real?

No que se refere ao campo da metodologia de pesquisa, elegi o método experimental por dialogar com os aspectos investigados da produção artística. Norteada pela sinestesia provocada pelas imagens, a produção de dados se constituiu pela análise de imagens derivadas do vídeo e algumas questões que não estão sinalizadas, mas respondidas no texto.

Considerando a força que as imagens do “Dança Floresta” provocaram nos eventos científicos que participei, julguei pertinente distribuí-las por todo o texto. Isto quer dizer que, a trajetória da Dança pós-moderna por exemplo, passa a ser contada pelas imagens do “Dança Floresta”.

A antecipação do objeto desde o primeiro capítulo, faz da imagem um potente recurso estratégico, desperta no leitor, a curiosidade pela pesquisa mantendo-o interessado, atento e familiarizado com objeto da pesquisa. Com intuito de promover a inclusão social, a condução das imagens ao cerne da pesquisa é acompanhada por descrições localizadas abaixo das imagens.

Sustentada no que Larrosa (2014) designa como “lógica da paixão”, uma relação de abandono que o sujeito faz consigo para se tornar o que lhe é alheio, me

coloco na pesquisa como a pessoa que observa e analisa a própria experiência. Condicionada a uma espécie de sujeição intervalar ativa de si, enquanto observador-participante, interpreto e articulo os dados associando fenômeno através à memória e sinestesia das imagens.

O observador-participante associado a condição de sujeito da experiência, apresenta segundo o pensamento de Larrosa (2014) um lugar privilegiado, a partir do qual se torna testemunha de um fenômeno, que ultrapassa o conhecido e o dominado. A releitura do objeto pela apreciação das imagens aciona dados inexplorados, pois ao revisitar a obra, trás à tona, não apenas imagens do processo, como também, a sensação do que foi vivido e/ou até mesmo sentimento que conduziu tal ação.

Os elementos subjetivos derivados dos afetos e interpretações do observador-participante, articulados a bibliografia e experiência, promove argumentos consistentes para a pesquisa, o que não significa que seu sentido tenha sido instituído pela simples reunião desses dados. Há sempre uma lacuna, uma ponta solta que abre espaço para questionamentos, os quais ao serem respondidos ampliam a discursão compondo-a.

Uma das ferramentas que subsidiaram o desenvolvimento e amadurecimento da pesquisa, bem como, o aperfeiçoamento da escrita, foi à participação em oficinas, encontros e congressos que tiveram como resultado a produção de textos em *E-book*, Anais, Revistas científicas nacionais e Internacional. Os textos publicados abordaram situações que circundam, mas não tratam diretamente sobre o objeto da pesquisa, trataram por exemplo, de subjetividades de danças populares e subjetividades tecnológicas associadas a experiência virtual.

Outra importante ferramenta foi o envolvimento no Leminiscates, Grupo de Pesquisa dedicado às investigações voltadas às *Políticas do Movimento: subjetividades, somática e educação* e a realização na disciplina *Educação Somática,* do Curso de Licenciatura em Dança, ambas ofertadas pela Universidade Federal do Pará e coordenadas pelo professor Dr°. Saulo Silveira.

O texto está organizado em três capítulos, o primeiro intitulado *Maré Alta: movimento artístico contemporâneos.* Dividido em seis sessões que vem ao longo do texto identificando traços característicos que marcam a natureza do movimento contemporâneo e reflexões sobre o contexto histórico e social da dança pós-moderna.

Este capítulo é subsidiado pelos textos: o sujeito Encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano (2001); Dança e pós-Modernidade (2005); Movimento total: o dançarino e a dança: conversas com Jaqueline Lesschaeve/Merce Cunningham (2014), intérprete-criador como o coreógrafo (2012) e Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e coautor (2012).

Dividido em três sessões, o segundo capítulo intitulado *Videodança: experimentações coreográficas com as mídias*, traçando sobre a natureza do Videodança, aponta de forma sucinta alguns coreógrafos da arte do vídeo. As discurssões deste trecho deriva dos textos: Vanguardas, desmaterialização, tecnologias, na Arte (2018); A arte da videodança: olhares intermediáticos (2020), Dança em foco (2008) e Dança na cultura digital (2006).

O terceiro e último Capítulo nomeado *Dança Floresta: entre a imagem e a câmera*, é organizado em cinco sessões: o primeiro traz questões que atravessaram o translado de Belém à Ilha do Murutucu; seguido da reflexão que trata da improvisação na floresta em contato com a câmera; posteriormente discute a condição do *Videomaker* norteado por princípios da dança e associado a composição em tempo real; e por fim expõe as condições pandêmicas pelas imagens do corpo, bem como, retrata a Amazônia paraense.

Na sessão *Travessia* é a contextualização de como se deu o processo de chegada na ilha, se evidencia como foram as abordagens da equipe, motivações e critérios de escolha do lugar, bem como, os desvios que nos fizeram chegar ao *lócus* da pesquisa.

A sessão *Corpo à deriva, corpo situado em improviso* traz reflexões sobre como a dança é adaptada ao ambiente. Apresenta teorias do improviso que estão associadas à natureza do corpo dançante, evidenciando como esses campos se interpenetram e coexistem. Mostra-se as configurações da composição em tempo real e do contato-improvisação nos movimentos produzidos, através dos quais corpos em movimento intercambiam, produzem e potencializam subjetividades que emergem do envolvimento com a câmera e o espaço da floresta.

Os textos que auxiliam esta sessão são: A poética da Improvisação e o Acaso no Processo cênico do Espetáculo O Seguinte é Isso (2012); A construção poética do visível: anotações para pensar uma dança/imagem; O sujeito encarnado: questões para

pesquisa no/do cotidiano (2001); Movimento Total: o corpo e a dança (2001); Empirismo e Subjetividade (2012); Tremores: notas sobre a experiência e o saber da experiência (2014).

Na sessão *Pororoca: potencialidades em ato*, discute-se as condições do *Videomaker* sob a ótica da dança contemporânea norteado pelo campo da somática, através da qual identifica tipos de atenção exploradas pelo corpo dançante que investiga com a câmera, evidenciando a mudança de função do equipamento, o qual deixa de ser um recurso agregado a prática para se tornar a extensão daquele que se move com ele.

Esta sessão é subsidiada pelos textos: Videodança e educação somática (2022); What is Somatics? (1995); Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na Arte (2018); Dança na Cultura digital (2006); Contato-Improvisação no Brasil: Trajetórias, diálogos e práticas (2022); Qual o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças (2012); Mil Platôs: capitalismo e esquisofrenia (1995); Cinema 1: A imagem – movimento (2018); Geopolítica da cafetinagem (2006).

Na sessão *Correntezas da Maré: subjetividades pandêmicas*, trata-se do contexto sociocultural que a obra se origina, apresenta o modo de vida vigente provocado pela pandemia do Covid-19. Do ponto de vista do intérprete-criador em dança, se expõe os afetos que atravessaram o processo investigativo coreográfico. Esta sessão é auxiliada pelo texto: Corporeidade adoecida na Tela (2023); Políticas do movimento: subjetividades do corpo intermediado pela tecnologia (2024); Que lama é essa? (2022) e O Tarô Zen, de Oscho: o jogo transcendental do Zen (2014); Movimento Total: o corpo e a dança (2001).

Por fim, na última sessão intitulada Amazônia desconhecida aliada ao conceito do *Happening,* neste momento trago a discussão entorno da floresta enquanto espaço criativo e cênico, apresento pelas imagens do corpo dançante, traços da cultura amazônica, onde o imaginário popular é um elemento que se faz presente no processo. A reflexão é articulada com os textos: A Imagens da Amazônia na arte brasileira: do território a conquistar ao território a resistir (2021); poética do Imaginário (2015); Visagens e assombrações de Belém (1986).

1. MARÉ ALTA: MOVIMENTO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO

1.1. Linhas gerais da nova proposta coreográfica

A dança pós-moderna[5] desde a transição do modo vigente anterior, tem fomentado discussões quanto à falta de definição. Visando a desmistificação de discursos universais, qualifica-se por seu aspecto flexível, indeterminado, simultâneo, descontínuo e subjetivo, abre espaço para liberdade criativa pela qual a exploração de métodos, técnicas e percepções individuais contribuem para a redefinição do discurso cultural.

Distinguindo-se pela pluralidade de métodos, técnicas e conceitos, a dança-pós-moderna que também é nomeada como dança contemporânea, desempenha múltiplas perspectivas que promovem mudanças de paradigmas, através das quais aponta a construção de uma nova estética coreográfica, que altera desde o pensar-fazer dança até a visualidade coreográfica.

A mentalidade moderna segundo o pensamento de Najmanovich (2001) controla experiências pelo viés da razão. Embora tenha desmistificado a rigidez da corrente artística anterior, a proposição de técnicas pautadas em verdades absolutas, inquestionáveis e coordenadas fixas, pode ser considerada uma atividade mecanizada porque controla formas de pensar, sentir e expressar por meio de códigos coreográficos, que requisitam certo grau de habilidade para execução e conhecimento específico que limita a criatividade.

Ao contestar os treinamentos de dança, Woodruff (1999) aponta que a repetição de sequência, a representação de formas, bem como, o virtuosismo técnico subjugam o corpo dançante a uma condição mecanizada. A concentração de esforços para alcançar resultados, faz com que metas sejam determinadas e métodos de ensino sejam organizados para essa finalidade.

Observe a imagem a seguir, veja como as técnicas de José Limón através da expressividade de cinco bailarinos, evidenciam o pensamento moderno. Embora o coreógrafo vise alcançar a organicidade do movimento em seus trabalhos, a

[5] Dança Pós-moderna: é o reflexo de uma estrutura sociocultural sustentada no tempo atual, que reorganiza o modo vigente alterando o pensamento e estética artística.

homogeneização através da sincronização da cabeça, braço, tronco e direção e nível espacial apresentados na (Imagem 1), evidenciam não apenas a presença do virtuosismo técnico, como também, deixa claro que para se chegar a esse estado de tonicidade expressiva, é preciso um trabalho árduo de dedicação que muitas das vezes ultrapassa as limitações físicas e criativas do corpo.

Imagem 1: Técnica de José Limón

Descrição 1: Captação em plano conjunto. Usando blusa de manga e calça preta, cinco bailarinos de forma sincronizada abrem os braços com a palma da mão aberta projetando o plexo solar para o teto, para onde cabeça e braço de dois deles situados à frente, projetam o movimento em nível alto, enquanto os outros três na posição ajoelhada quase se encostando ao chão, lançam os braços para baixo.
Fonte: Blogue Dança Moderna.
Foto: Autor não identificado.

Ao contrário disso, a composição em tempo real viabilizada pelo acaso, improvisação, indeterminação e imprevisibilidade promovida pela nova concepção coreográfica, não só respeita a natureza do movimento humano, como também possibilita a composição e atualização no mesmo instante que o movimento é investigado. Embora orientado pela figura do diretor artístico, é o próprio corpo dançante quem conduz a composição e o ritmo formatando ou deformando o movimento e a espacialidade que ocupa.

Impulsionado pela ideia de negação a modernidade, o movimento artístico pós-moderno originado no final do séc. XIX e XX, provêm do inconformismo e limitação criativa. Com intuito de romper com padrão estabelecido, integrantes do movimento vanguardista da década de 50 que contaram com a colaboração de vários segmentos,

reuniu adeptos promovendo uma série de protestos artísticos, que tinha por objetivo desintegrar o padrão vigente, através dos quais emergiram diversas experimentações que culminaram em múltiplas propostas e frentes de atuação e expressão artística.

A inserção da nova proposta problematizou discussões entre artistas, segmentando a classe em correntes que negam, absorvem parcialmente e os que radicalizam fazendo novas proposições. Sobre essa questão Silva (2005) afirma, que o movimento artístico pós-moderno na dança se estrutura entre: os que lutam contra a existência do novo conceito, os que consideram a nova concepção como desdobramento de práticas anteriores, os que “defendem a ideia de que é uma reação à corrente anterior, e outros que o define como combinação de conceitos de várias épocas” (Silva; 2005; p. 61), conceituando-se como intervalo de outro movimento que ainda está por vir.

A dança Pós-moderna por meio da improvisação em cena aberta, readaptação técnica, manipulação de objetos, interdisciplinaridade com teatro e com o cinema entre outros, pode ser compreendida a partir do trabalho dos coreógrafos: Ann Halprin (1920-2021), Yvonne Rainer (1934), Trisha Brown (1936-2017), Twyla Tharp (1941), Steven Paxton (1939-2024), Meredith Monk (1942), Pina Bausch (1940-2009), Merce Cunningham (1919-2009) entre outros (Silva; 2005).

Assim, pode-se dizer que independente do direcionamento, estilo ou particularidade, o propósito comum que circunda o trabalho desses artistas está associado a desintegração do padrão narrativo e do virtuosismo coreográfico, bem como, o desejo pelo distanciamento de convenções institucionalizadas. A recusa a esse padrão promove a instalação de perspectivas diversas, que a partir de então passa a enfatizar a inteligência e naturalidade que o corpo em improviso pode oferecer. Desde então, esses coreógrafos disseminaram e construíram traços que desenham a identidade dessa nova proposta, a qual passa a ser desenvolvida em grande parte, a partir de laboratório de experimentação.

1.2. Experimentação Coreográfica

Conforme afirma Silva (2005), coreógrafos americanos das décadas de 50 e 60, propuseram através de laboratórios de exploração e experimentação, a decomposição cênica e a fragmentação do movimento virtuoso, o qual deixa de ter uma

intenção interior direcionada por um centro de gravidade ou de emoções que emite significados determinados, para se tornar a própria energia em movimento.

Embora a concepção moderna tenha promovido mudanças pertinentes à dança como alteração de figurino, cenário e até mesmo a estética coreográfica, manteve o corpo dançante alienado a princípios estabelecidos a padrões que condicionam o sujeito a maneiras específicas de execução coreográfica. A Pietá (Imagem 2) código da técnica da coreógrafa Martha Graham, realizado numa posição quase deitada, é um movimento central pelo qual outros se originam. A posição e nível espacial juntamente com a ação de torção e contração, fazem do vocabulário moderno uma estrutura previsível e engessada que limita o ato criativo.

Imagem 2: Pietá, movimento executado por uma bailarina que participou do evento Dança Moderna dirigido por Vitória Milanez.

Descrição 2: Captação em plano médio e ângulo 3/4. Descalça mulher parda usando vestido vermelho passando a altura do joelho e com o cabelo em “rabo de cavalo baixo” (amarrado parcialmente). Encontra-se sentada em diagonal no centro do palco. Em movimento de torção e contração de tronco, joelhos flexionado, pés e cabeça estendido em direção ao teto, mão em curva e braços esticados.
Fonte: No palco cultural.
Foto: Claudio Etges.

Em reação ao padrão estabelecido pela concepção moderna, o coreógrafo Merce Cunningham responsável pela transição de paradigma da dança, instaurou por meio de suas produções outra estética coreográfica. O americano é um dos primeiros artistas da dança a propor a composição em tempo real e a se posicionar contrário a esse pensamento. Integrante do movimento revolucionário de vanguarda artística da década de 50, ampliou o campo de atuação quando subverteu a ordem promovendo

alteração do padrão coreográfico, suscitando desde a concepção do movimento até a composição cênica.

Ao se distanciar temporariamente do pensamento moderno, Cunningham propôs aproximações com outras linguagens artísticas propondo outras figurações para o corpo dançante, pelas quais decompõe estruturas expressivas de códigos coreográficos estabelecidos. Descomprometido com virtuosismo técnico, conteúdos, significação ou resultado, o coreógrafo desmistificou o padrão de montagem da dança quando assumiu que o acaso, a improvisação e o indeterminismo poderiam se tornar ferramentas da criação coreográfica, as quais utilizava em laboratórios experimentais que aconteciam tanto em sala de aula, quanto no palco.

Pautado na ação humana e na relação espaço e tempo Merce Cunningham desmistifica a hierarquização da montagem cênica quando separa a produção coreográfica de segmentos artísticos; a ausência ou dissociação rítmica musical, passa a ser opcional para as composições coreográficas; o autor ainda ampliou a possibilidade criativa de uso do espaço cênico, quando passou a explorar shopping, praça, prédio etc. como lugar alternativo de apresentação.

O coreógrafo é progressista quando nega as concepções unificadoras e o uso de referentes. A divisão de elementos cênicos por unidade promoveu a independência da dança. Para ele nenhum elemento é mais importante que o outro. A meu ver, a principal alteração proporcionada pelo americano, tem relação com a alteração da estética coreográfica, propiciada pela autonomia do movimento e pela desintegração de unidade coreográfica.

A unidade coreográfica emerge da desintegração de formas, exploração e combinações de movimento responsável pela descentralização do plexo solar, explorado como centro de emoções que origina movimentos determinados. Antagônico a essa ideia de centro de comando, Cunningham propõe a exploração do corpo em desequilíbrio promovendo a democratização, a simultaneidade e a produção de outros movimentos que surgem de partes inexploradas.

Despojado de qualquer significação inerente ao sujeito em movimento, o corpo em estado de desmontagem, proporciona pela perspectiva de Cunningham a ampliação de possibilidades criativas e a desconexão de sentido entre partes. Por meio do estado exploratório de investigação coreográfica, ocorre a decomposição e a

multiplicação de regiões e partes pouco articuladas, pelas quais dispõe-se de infinitas combinações e sentidos que “atingem o máximo de deformações e de assimetrias como se múltiplos corpos coexistissem num só corpo (Gil, 2001, p. 36).

Conforme afirma José Gil (2001), a fragmentação do movimento em unidades coreográficas tem o mesmo efeito que a soma de várias, uma parte não interfere na outra, mas interpenetra. Apesar de não se tocarem no percurso, cada unidade preserva particularidades, extrai de si a própria energia do movimento, considerado pelo filósofo como movimento puro. Para Gil o movimento dançado em processo de decomposição, elimina traços que não são pertencentes ao sujeito que dança. Para ele o movimento apresenta lógica, exibe significações que são próprias da condição humana.

A destruição por uma reconstrução segundo José Gil (2001), constrói um plano de imanência através do qual ações corporais e pensamento se fundem tornando-se indissociáveis. A combinação desses fatores produz um fluxo de dados que se configuram em movimento, os quais ligam espaço interior e exterior do corpo, que garante a continuidade do fluxo energético, unidade resultante da fusão de energia que cria espaço de coexistência e de consistência de onde provêm as emoções e gestos coreográficos.

Em continuação ao pensamento de Merce Cunningham, os trabalhos de Ann Halprin e Ivone Rainer fundamentam-se no comportamento humano. De acordo com a particularidade de cada coreógrafo. Silva (2005, p. 111) afirma que as americanas substituem o virtuosismo técnico por ações cotidianas, e que ao invés de sequências programadas constituídas de saltos e giros, trazem para o espaço cênico a realização de ações comuns como: caminhar pelo espaço, manipular papéis, carregar objetos etc.

A produção coreográfica elaborada pela Cia Experimental de Dança Waldete Brito apresenta em vários momentos a presença de movimentos cotidianos (Imagem 3) da vida ribeirinha na Amazônia. A imagem pode ser associada ao que Eliana Silva (2005) pontua sobre produções coreográficas contemporâneas que utilizam a reação e comportamento do corpo no exercício de ações funcionais. O movimento por esta perspectiva deixa de ser a representação ou interpretação de algo, assume a própria condição humana pelo ato criativo.

Imagem 3: Cotidiano da casa

Descrição 3: Captação em plano geral e ângulo 3/4. Situada no ambiente de floresta, a cerca de 1m de altura do chão de lama, casa de madeira com estrutura a base com pernamanca exposta, é constituída de duas janelas nas quais se encontram duas mulheres. Ambas de cor de pele branca. Na primeira janela, mulher de cabelo curto preto usa vestido vermelho de costa nua. Liliany Serrão se apresenta de costa para a câmera com a cabeça em direção a janela, na qual apresenta mão esquerda pousada com a sobreposição do cotovelo direito através do qual a mão encosta no queixo. Na janela seguinte, mulher loira de cabelo repicado até o peitoral, lava louças no girau, o termo amazônico empregado para pia de madeira improvisada.
Fonte: Instagran da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Waldete Brito, 2021.

As ações apresentadas pelas intérpretes da dança Elyene Lima e Liliany Serrão no “Dança Floresta” podem serem associadas a função social e relação familiar entre mãe e filha a partir do cotidiano ribeirinho. O quadro apresentado pelos corpos dançantes foi até um certo tempo imagem recorrente do cotidiano periférico de Belém, ainda comum em zonas rurais, foi afetado pelas alterações arquitetônicas trazidas pela modernidade. Isso significa que, apesar das mudanças, o padrão de comportamento permanece registrado na corporeidade desses apresentados na tela. Logo, as intérpretes dançam o próprio cotidiano.

O repúdio pelas formas convencionais de alguns coreógrafos estimulou a criação da dança abstrata, na obra *Accumulation* de Trisha Brown, a coreógrafa enfatiza “gestos abstratos das mãos, cabeça e pernas que vão acumulando-se findando num trincado padrão de coordenação motora” (Silva, 2005, p.113). Ampliando e agregando aos estilos anteriores, o coreógrafo Steve Paxton propõe processos investigativos à composição de uma dança abstrata que necessita de outro corpo para se estabelecer e trocar energia.

O contato improvisação segundo Diego Pizarro (2022) fundamenta-se no diálogo estabelecido entre dois ou mais corpos, os quais comunicam, trocam energia, memória e afetos por instintos básicos. Descomprometido de qualquer sentido representativo ou expressivo, o movimento abstrato propiciado pelo contato, é conduzido pela sensação e percepção individual dos corpos envolvidos. Sem pretensão nenhuma de emitir significado ou chegar a um fim, conforme aponta o autor o toque pode ou não atingir um estado de consciência. A vista disso, pode se concluir que até a década de 60, a improvisação era a base para a desconstrução do movimento. Ela impulsionou a transformação da estética e a utilização de outros métodos de criação de diferentes concepções coreográficas, as quais valorizam e se apropriam da condição e dos desejos humanos para conceber trabalhos artísticos.

1.3. Espaço cênico e a nova condição do espectador

Durante muito tempo o teatro tem sido o espaço de atuação da dança por onde passaram importantes repertórios coreográficos, através dos quais foram explorados cenário e iluminação cênica para enfatizar aspectos narrativos. A organização do espaço cênico convencional delimita com clareza a zona de atuação do artista e da plateia, bem como, a função exercida por ela, a qual até a proposta de Cunningham o espectador era colocado sob estado de passividade.

Insatisfeito com as limitações promovidas pelo espaço cênico padrão, e partindo do princípio de que a arte é parte da vida, a produção e apreciação de espetáculos de dança muda de perspectiva quando o coreógrafo Merce Cunningham resolve adequar seus espetáculos em outros lugares, substitui o teatro por espaços alternativos como: praça, prédio, estacionamento, galeria, museu, ginásio entre outros. Para ele qualquer lugar é passível de se tornar espaço cênico.

O espaço alternativo oferecido pela Ilha do Murutucu desmistifica padrões em vários aspectos. No caso da produção coreográfica “Dança Floresta” evidenciada pela (Imagem 4), a iluminação é natural, combina tonalidade de cores com elementos da floresta, que por sua vez, é cenário e objeto de investigação com o qual o corpo dançante compõe. Na especificidade da imagem abaixo, o espaço alternativo é um elemento explorado pelo corpo dançante e materialidades orgânicas são decompostas transformadas pelo contato humano. Quando Ana Lídia distribui o peso de seu corpo

sobre o tronco disposto na horizontal, estimula a produção de movimentos emergindo do contato com as materialidades dispostas, algo que o espaço convencional não pode oferecer.

Imagem 4: Floresta, espaço alternativo.

Descrição 4: Captação em plano americano e ângulo frontal. No ambiente de floresta durante o dia, parte de uma casa de madeira constitui o fundo da imagem. Vários galhos molhados e árvores aparecendo de forma parcial, compõe a dança estabelecida pelo corpo dançante que se encontra no centro da imagem, na qual mulher negra de cabelos longos cacheados, usando vestido preto e descalça, se encontra sentada com o pé direito flexionado sobre o tronco e o outro imerso no mangue. Com a costa curvada, o olhar da intérprete é voltado para baixo. Braço esquerdo quase todo esticado encontra perna direita sobre o tronco, enquanto o outro apoia-se pela lateral da estrutura.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

As condições do espaço alteraram a espacialidade e visualidade coreográfica, alterando a percepção de quem dança e de quem assiste. Ao pensar a condição do espectador contemporâneo Gil (2001) afirma que a mudança de paradigma fomentada, principalmente, pela fragmentação coreográfica, transfere para o público o papel de gerenciar a dramaturgia do espetáculo. Para ele quando o espectador se depara com sequências embaralhadas, organiza a dramaturgia de sentidos sujeitando-se a colocar em movimento suas faculdades mentais.

A relação do espectador de obras contemporâneas não é a mesma do que aprecia repertórios estabelecidos. Submetido sob outras condições, o da dança contemporânea é colaborador ativo. A recepção a partir do trabalho de Cunningham segundo Lesscaheve (2014), adquiriu novas funções porque trata-se de troca de experiências que provocam mudança nos envolvidos e, por realizar tarefas que coexistem no cotidiano do artista e público.

Portanto, a produção coreográfica não é feita para o público, mas com cada sujeito que se dispõe a vivenciar outros estímulos. A produção de sentido nasce de inquietações derivadas do espectador, o qual de forma particular elege pelo que lhe afeta, sendo isso, afeição ou rejeição. Sobre essa questão o coreógrafo afirma “cada espectador enquanto indivíduo pode receber o que fazemos à sua própria maneira e não precisa ver a mesma coisa, ou ouvir a mesma coisa, que a pessoa ao lado” (Cunningham *apud* Lesschaeve, 2014, p. 171).

1.4. Processo de desintegração

A dança, mesmo em condições de destaque, sempre esteve a serviço de outras linguagens, em especial da música, da qual era indissociada. A Segregação da dança por unidade fez com que a coreografia deixasse de ser orientada, calculada e integralmente sincronizada com o tempo musical, passando a ser desenvolvida por unidades coreográficas desconexas, que coincidem apenas quando se encontram em rápidas passagens casuais.

Conforme coloca Gil (2001), o corpo dançante orientado pelo coreógrafo americano, só tinha conhecimento da música e da sequência coreográfica, após um sorteio que acontecia instantes antes da apresentação. Isso fazia com que a coreografia fosse convertida a uma versão temporária. Em contribuição a isso, Silva (2005, p. 108) corrobora, dizendo que no espetáculo Field Dance (1963) “cada participante tinha sua própria sequência de movimentos que poderia repetir quantas vezes quisesse no espaço e tempo que escolhesse”. A independência trouxe para a dança autonomia para cada criador, sem comprometimento com as convenções formais.

Conforme aponta Silva (2005), pela perspectiva empregada por Cunningham, fica a critério de cada coreógrafo a decisão de continuar associando linguagens ou simplesmente abrir para a possibilidade de propor dinâmicas que façam o corpo ditar o próprio ritmo e assim garantir que essas linguagens desempenhem seus papéis de forma independente e simultânea.

Com isso, a dança começa a se distanciar da rigidez promovida por técnicas convencionais, para entregar-se a indeterminação oferecida pelo acaso. Isso faz com que a arte do corpo não só amplie as possibilidades criativas, mas construa o próprio

percurso. Quando Cunningham separa um elemento cênico do outro, não diminui a qualidade da produção artística, potencializa.

Ao pensar a relação da dança e da música, Lesschaeve (2014) aponta que, a integração de linguagens reduzia a função de algumas coreografias à mera condição de apoio. Em contraposição a isso, Cunningham sugere a independência e a democratização coreográfica, potencializa valores que sempre existiram, porém, por alguma razão eram coibidos. Para o coreógrafo, segundo Lesschaeve (2014, p. 138), “nenhum ponto é mais importante que o outro. Nenhum ponto leva necessariamente a outro”, eles coexistem pela natureza de suas práticas.

A independência por unidade coreográfica e a indeterminação do tempo ditado pelo próprio corpo converte sequências programadas racionalizadas e mecanizadas a material orgânico. Ditada pelas regras da natureza, a coreografia memorizada, dá lugar a multiplicidade de traços que são próprios da condição humana. Um exemplo disso são as deformações e a descontinuidade das formas que emergem de laboratórios experimentais cênicos. Aspectos que sempre foram ignorados por outras vertentes da dança, devido a plasticidade requerida para o movimento.

A composição de Merce Cunningham era única a cada espetáculo. O uso da improvisação no espaço cênico, faz com que a produção coreográfica deixe de ser um repertório fixo para se tornar efêmera, única a cada exibição, seja pelo gerenciamento da direção artística, pela atitude do corpo dançante ou pela nova condição instituída pela exploração de outros espaços.

Proporcionada pela improvisação e o acaso, a coreografia sob essa perspectiva não chega determinada no espaço cênico, provém da experimentação que o corpo dançante tece consigo no ato exploratório, com objeto, ambiente e pessoas. As condições oferecidas por este recurso fazem do corpo dançante terreno movediço que sofre ajuste em curso.

Na criação do movimento em ato, nenhum dado é eliminado, pelo contrário, é reaproveitado e ressignificado. Na improvisação qualquer parte do corpo pode ser elemento constituinte do ato criativo, logo, a escolha da posição ou da forma, o ritmo ou deslocamento espacial alargam as possibilidades de criação e de recomposição coreográfica.

Assim, a composição em tempo real possibilita que o corpo dançante seja submetido a um estado exploratório que acontece em cena, é no próprio ato cênico que o material coreográfico é extraído. A organização em ato, a combinação e colagem de movimentos são temporárias. Apesar das intervenções da direção artística, cabe ao corpo dançante a responsabilidade de conduzir a composição coreográfica.

1.5. Interdisciplinaridade na dança

O movimento de vanguarda artística a partir do experimentalismo e combinação entre campos de atuação ampliou as possibilidades que se dispuseram à nova condição. Em consequência do legado de Merce Cunningham na dança, entre as décadas de 70 e 90, outras correntes coreográficas insurgiram apresentando o retorno técnico e a interdisciplinaridade de onde se originou a relação com o teatro, e de onde outros desdobramentos emergiram.

A pouca existência de repertório fixo e o virtuosismo técnico exercido nas décadas anteriores incomodou coreógrafos que reivindicaram o retorno das técnicas coreográficas em dança. Desde a década de 70 duas correntes passaram a coexistir, a que valoriza o processo criativo orgânico e a que defende o uso de técnicas.

Por um lado, uma frente que explora o teatro como ferramenta criativa, por outro, improvisadores que fundem a combinação de métodos orgânicos e mecanizados. Independente do campo de atuação coreográfica, ambas as correntes passaram a desenvolver produções que passaram a explorar menos o improviso e valorizar mais os códigos técnicos, fazendo com que produções coreográficas passassem a ser exercidas em formatos mais estruturados do que improvisado (Silva, 2005).

Atuante da dança clássica, uma das artistas defensoras da corrente técnica é Twyla Tharp. Apresentando traços de virtuosismo e de improvisação, é possível identificar no trabalho da coreógrafa a presença de códigos técnicos e livres, reconhecidos pela rigidez e abstração de movimentos. Nessa corrente, o corpo dançante é tecnicamente treinado tornando as coreografias menos “analíticas” e mais “dançáveis” ainda livres dos excessos teatrais da dança moderna, mas procurando caminhos que refletissem melhor” o seu tempo (Silva, 2005, p. 115).

Pina Bausch foi importante colaboradora da corrente interdisciplinar na dança. Influenciada pelo trabalho de coreógrafos americanos, fundiu elementos teatrais e coreográficos concebendo o método dança-teatro. Sem o texto convencional da linguagem teatral, a narratividade dos trabalhos da alemã, se configuram pela linguagem não verbal. O método de Bausch emerge de tarefas cotidianas e de questionamentos que eram respondidos pelos corpos dançantes através do texto corporal. Para ela não interessava em como o corpo se movimentava, mas o que o movia (Silva, 2005).

Auxiliada pela visualidade e pela dramatização corporal, Bausch contava com o uso de cenário, figurino e adereço cênico estabelecendo conexão intrínseca com a coreografia. A utilização de elementos cênicos, em seus trabalhos, tinha a função não apenas de contextualizar a narrativa, como também, intervir compondo com a coreografia. Trajando paletó e vestidos longos, na obra Café Müller (1980) várias cadeiras, mesas e porta rolante integravam o cenário, pelo qual bailarinos se relacionavam. Os recursos usados neste espetáculo apresentaram função visual e coreográfica determinando o espaço estabelecendo relação direta com o movimento.

A partir disso, entendo que os espetáculos de dança produzidos por Bausch são conduzidos por um fio condutor narrativo, através dos quais quadros misturam gestos cotidianos, abstratos e palavra em movimento, evidenciando através de personagens reais a condição humana. Para Silva (2005) o movimento desempenhado na dança-teatro é secundário, a repetição, bem como, a trilha sonora do gênero musical ópera, são recursos para assegurar a dramaticidade coreográfica, a qual sucede de maneira livre, fragmentada e repetida.

Diante disso, entendo que, os trabalhos de Twyla Tharp, Meredith Monk, Pina Bausch e outros coreógrafos desempenharam um importante papel de consolidação de uma dança, através do qual se reapropria dos meios técnicos, para propor outros modos de uso que alteram a natureza da dança, abrindo espaço para troca com outros campos de conhecimento, através dos quais se originaram outros estilos e técnicas que agora bebem de outras fontes.

1.6. Intérprete-criador em dança

A dança pós-moderna apresenta uma nova concepção de corpo que é marcada pela complexidade, se faz potente por conta da multiplicidade de formas que

podem ser associadas e apresentadas. Até a concepção coreográfica anterior, a função do bailarino se limitava a reprodução de sequências elaboradas pelo coreógrafo. Ao contrário disso, na atual conjuntura o corpo dançante tem liberdade criativa para intervir sobre a composição, podendo assinar junto com o diretor artístico a coreografia.

O corpo atuante da dança pós-moderna é o sujeito que por meio da linguagem não verbal, tem liberdade criativa para compor de forma autônoma gestos, movimentos, ritmo entre outros. Investiga, explora, propõe texto corporal através da manifestação de gestos e movimentos que se constituem no espaço e no tempo, “cujo propósito é estabelecer comunicação e anunciar ideias, imagens, formas, sentidos e conteúdos específicos de uma estética de criação não verbal, a dança” (Freitas, 2012, p.115).

O intérprete-criador segundo o pensamento de Freitas (2012), é o profissional que pela linguagem não verbal, ocorrida através de gestos e movimentos dançados, expressa sentimentos, imagens, pensamentos, sensações, textos e formas. Tendo o corpo como ferramenta de trabalho, a diretora artística afirma que apesar de provável, a função do intérprete da dança está descomprometida da tradução derivada do texto escrito ou representação de personagem como acontece no teatro, a atuação dela está com as relações do sujeito o qual desvela a si mesmo no ato criativo coreográfico.

Na perspectiva de que a interpretação é subjetiva e que depende do contexto de cada indivíduo, Freitas (2012, p. 114) defende a tese que o conhecimento produzido pelo corpo dançante é relativo, histórico e pessoal. Ao estabelecer a diferença com outras linguagens artísticas, argumenta que a interpretação na dança se configura “como um exercício de livre explanação da condição humana, de se relacionar e adquirir informações a partir da maneira como cada indivíduo vê, interpreta e entende o mundo”.

Sob essas condições, o corpo dançante assume suas vulnerabilidades e desvios promovidos pela condição investigativa propiciada por laboratórios cênicos. Nesse sentido, o termo intérprete está associado ao sujeito que “exprime pelo texto corporal e coreográfico algo que está oculto ou não, e se aspira revelar pelos gestos e movimentos delineados no tempo e espaço, cujo propósito é estabelecer comunicação” (Freitas 2012; p.116), compondo com o rastro de significativas experiências marcadas na corporeidade.

Segundo Freitas (2012, p. 116) nem todo intérprete é criador. Para ela o intérprete-criador em dança é aquele que domina a si mesmo, o qual apresenta

habilidade para também captar dos outros dados promovidos por trocas subjetivas expressos em movimento, conferindo-a si o poder de direcionar para qualquer direção aquilo que absorve da relação. Competente para perceber, sentir, criar e adaptar-se em situações inesperadas, expande a consciência de quem troca pela ação que exerce.

Conforme afirma Ferreira (2012, p. 5-6), o processo interdisciplinar iniciado nos anos 80 na dança, borrou fronteiras entre linguagens, possibilitando que a arte do corpo pudesse ser nutrida por outras fontes das quais se originaram outras técnicas, a: dança-teatro, musical, videodança, educação somática entre outras, são alguns dos novos campos de atuação que emergiram do contato com outras áreas de conhecimento.

O novo cenário requisitou outra conduta, tendo como resultado a alteração da estrutura organizacional, nomenclatura e funções. Deste modo, “o processo de hierarquização se desloca da vertical para a horizontal, onde os coreógrafos passam a dialogar com o bailarino e a dar voz para criação” (Ferreira, p. 5, 2012).

Desde então, o termo bailarino passou a ser substituído por intérprete-criador em dança, assim como, coreógrafo por diretor artístico. Enquanto este último basicamente altera a nomenclatura e perde hegemonia, o primeiro altera função, transitando da condição de reprodutor para cocriador. Isso provocou mudanças nas relações ocorridas em processos criativos, que “deixaram de ser menos enrijecidas tornando-se mais porosas e rizomáticas” (Ferreira, 2012, p. 6) devido a dissolução dos papéis de primeiro bailarino e corpo de baile, e porque a composição deixa e ser um privilégio do coreógrafo.

Deste modo, as companhias de dança contemporânea sintetizam a criação pelo olhar da direção artística, do intérprete-criador e do ensaiador quando tem. Na perspectiva do trabalho colaborativo, a composição coreográfica agora tem colaboração do corpo dançante, o qual embora subordinado as determinações do diretor, desempenha papel ativo intervindo de forma direta na coreografia.

O papel de intérprete-criadora (Imagem 5) em dança, ofertado pela direção artística da Cia Experimental no “Dança Floresta”, sempre foi exercido sob a condição de trabalho colaborativo. A diretora Waldete Brito dispõe de uma escuta sensível que respeita individualidades. Na tentativa de extrair o melhor das investigações, suas contribuições foram sempre construtivas. O privilégio do olhar observador sobre o corpo

dançante permitia que intervenções fossem sempre assertivas, para aquilo que normalmente passava despercebido pela ótica do intérprete.

Imagem 5: Intérprete-criador em dança.

Descrição 5: Plano médio e ângulo frontal. Em ambiente de mata, tronco de árvore, folha de açaí e capim. Mulher de traços indígenas, altura mediana, cor de pele parda e cabelos longos lisos até a cintura, usa vestido godê de cor azul marinho de alça, decotado e comprimento acima do joelho. Pulseira de terço o com cruz na ponta solta e esmalte vermelho. A intérprete-criadora em dança Roberta Castro situada no plano médio do espaço, realiza movimento de contração da coluna, cujos encontram-se flexionados voltados para dentro e frente, para onde o braço direito esticado também a ponta. O braço oposto que usa pulseira está flexionado enquanto a mão toca o outro braço com a ponta do dedo na área inferior e oposta ao cotovelo.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança. Waldete Brito.
Foto: Wanessa Ferreira, 2021.

Segundo o pensamento de Ferreira (2012), o intérprete-criador em dança se pré-dispõe a vivenciar processos investigativos do qual a dança emerge. Numa relação de parceria com outros integrantes e com o diretor, se entrega a experiência criativa

jogando com a própria complexidade e existência em alteração. Em situação de improviso entrelaça, ressignifica e materializa subjetividades em tempo real por meio do corpo em movimento, o qual interliga-se com o meio produzindo leitura, interpretação, análise e intervenção que determinam escolhas.

Por fim, como pôde ser mostrada, a dança pós-moderna experimentou várias vertentes de atuação, as quais evidenciaram a complexidade da nova estética, que desde o princípio vem apresentando múltiplos métodos, técnicas e perspectivas que passaram simultaneamente a coexistir com as outras concepções de dança. Apesar das proposições apresentadas por coreógrafos revolucionários, é possível perceber que os fazedores da dança apresentam resistência para renunciar métodos padronizados, os quais embora tenham se disponibilizado a incorporação de novos traços, permanecem disseminando a padronização de formas de pensar e agir por meio de técnicas que a meu ver limitam a ampliação cognitiva. Mesmo que esta corrente coexista, outras evoluem ainda que timidamente, um importante papel de conscientização das potencialidades que os próprios meios oferecem.

2. VIDEODANÇA: EXPERIMENTAÇÕES COREOGRÁFICAS COM MÍDIAS

2.1. Proximidades entre dança e tecnologia

O movimento aplicado à imagem sempre foi objeto de desejo da arte, sendo alcançado a partir da tecnologia pela Revolução industrial. A intervenção da máquina nos processos artísticos provocou impactos profundos, fazendo com que práticas tradicionais fossem repensadas. Embora a inserção de tecnologias tenha provocado resistência por parte de alguns, vários artistas foram seduzidos pelos benefícios e possibilidades do advento tecnológico.

Conforme afirma Zanini (2018, p.17) a arte contemporânea a partir do movimento vanguardista, passou a ser confrontada pelas “soluções materiais e técnicas da progressiva industrialização, que cederam às inovações possibilitadas pela tecnologia”. A dança, as artes plásticas, o teatro e música foram seduzidos pela indústria tecnológica, assim como outras formas de comunicação, expressão, estéticas e técnicas de criação das quais insurgiram a animação, telenovela, fotografia, cinema e o videodança.

O desejo por movimento e pela representação da realidade, é o que motiva artistas experimentarem novos materiais e técnicas. Vale ressaltar que, a produção artística sempre exigiu de recursos financeiros para acontecer. Então, quando a indústria da tecnologia passou a oferecer materiais de custo acessível, sustentado na promessa de progresso ilimitado, produtividade em menor tempo e democratização do acesso a produção artística, a proposta se tornou-se tentadora para os artistas.

Um exemplo disso são as pesquisas desenvolvidas por Loïle Fuller (1862-1928), que por volta de 1890 começou a investigar dança com eletricidade, tecido colorido e iluminação teatral. A combinação desses elementos juntamente com vestidos esvoaçantes que a coreógrafa tinha, propiciaram efeitos visuais em registros de vídeo que produzia (Angeli, 2020).

Na proposta investigativa do “Dança Floresta”, o diálogo entre corpo dançante e mecanismos de iluminação, se deu por técnicas distintas as quais evidenciaram e envolveram traço tradicional e intermidiático. A produção coreográfica” pela exploração

de refletores de iluminação (Imagem 6) e candeeiro (Imagem 7), estaria exercendo movimento de retorno quando comparado as investigações realizadas da atualidade.

Imagem 6: Refletor, tecnologia atual.

Imagem 7: Candeeiro tecnologia rústica.

Descrição 6: Captação em plano geral e ângulo frontal. Casa de madeira constituída de varanda de aproximadamente 3m x 1m, folhagens de árvore preenchem o canto superior esquerdo, cadeira de balanço branca sobre ponte situada no lado direito da imagem, e sombra de perfil do corpo dançante no centro da tela esticando os volumosos e compridos cabelos para o alto.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Descrição 7: Captação em plano médio e ângulo ¾, no período noturno, árvores ao fundo, capim cuféia preenche área inferior da tela. À direita da imagem em formato funil candeeiro a óleo sobre tronco, compõe com mulher de pele branca a qual se encontra de cócoras, cabelo curto ondulado, usa vestido estampado até o pé nas cores azul, verde e branco.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Quando se trata de investigação da Dança com tecnologias hoje, é possível identificar uma certa tendência pela exploração de materiais como câmera, projetores, refletores etc. A meu ver, a natureza desses materiais estabelecida por recursos que multiplicam e deformam, encaminham a dança para um outro lugar que minimiza a condição do corpo dançante, ainda que amplie o campo de atuação.

O uso das novas tecnologias em investigações coreográficas, pelo trabalho de Fuller era centrado em materiais elétricos e câmera. Conforme aponta Silva (2005) a americana Twyla Tharp, incorporou a tecnologia através de projeções que eram expostas sobre tecido, através do qual articulava imagens projetadas com o corpo presente.

Assim como Tharp, Meredith Monk também articulou a dança às novas tecnologias, porém, a cineasta diferenciava-se porque conseguia transportar percepções que tinha do cinema para corpos dançantes que atuavam no teatro, bem como, a

articulação simultânea de outras linguagens artísticas, sendo pioneira do campo interdisciplinar na dança.

Assim, enquanto os coreógrafos modernos se deslumbram com as possibilidades que esses recursos podem oferecer, Waldete Brito pela investigação do “Dança Floresta”, promove um movimento de retorno, pelo qual a tecnologia não sobressaí a materialidade corpórea e nem deforma, mas compõe difundindo com tecnologias rústicas apresentadas pelo candeeiro, vela e até mesmo iluminação natural.

2.2. Câmera a serviço da dança

O Videodança é uma das várias possibilidades estéticas que o corpo dançante institui a partir do contato com as novas tecnologias, de onde derivam imagens diversas que se originam “ora naquilo que a câmera registra, ora no modo com que a câmera registra, ora na edição que reúne o que é registrado” (Caldas *et al*., 2006, p. 6). Ou seja, a poética da tela depende do recurso tecnológico para se estabelecer.

Segundo Angeli (2020) o Videodança é uma expressão que funde elementos da dança e do cinema, os quais ao se aproximarem abrem espaço para a construção de outro campo de conhecimento, o qual não é exclusivo nem de uma área nem de outra. Produzida numa zona fronteiriça, a poética do corpo para a tela promove o entrelaçamento de unidades originárias, que por contato transforma naturezas, sobretudo a da dança.

O Videodança é fruto de experimentações promovidas pelo movimento de vanguarda artística. Um dos primeiros a combinar dança e câmera foi Merce Cunningham, o qual em parceria com cineastas e outros coreógrafos difundiu este campo, fazendo com que a dança fosse explorada pela linguagem cinematográfica e a câmera por processos coreográficos.

Isso fez com que a arte da dança conquistasse visibilidade e o cinema ampliasse a exploração de técnicas de atuação e manejo da câmera (Angeli, 2020). Conforme afirma o pesquisador, a presença de bailarinos no *set* de gravação, bem como, a expressividade promovida pelo corpo dançante, oportunizou que o cinema se reinventasse, fazendo da dança um recurso criativo que subsidiou descobertas deste campo de atuação.

Inspirado pela expressividade promovida pela participação dos bailarinos[6] Ruth St. Denis e Ted Shawn no filme *Intolerance.* O cineasta David W. Griffith (1875-1948) foi responsável por propor dramaticidade ao movimento da câmera, quando sugeriu deslocamentos espaciais com ela sobre a mão. Vale ressaltar, que isso só foi possível a partir do momento que o equipamento foi convertido ao formato portátil[7].

Diante disso, entende-se que a dança foi uma importante aliada aos processos investigativos do cinema. As aparições na tela se configuravam inicialmente através da exibição de trechos coreográficos, presente em narrativas cinematográficas desde o cinema experimental. Estreitou relação com o vídeo pelo cinema mudo, através do qual começou ter destaque enquanto área de conhecimento por conta de sua natureza expressiva.

Sobre a presença da dança no cinema mudo, Angeli (2020, p. 42) aponta:

> Mesmo sem o recurso da fala, foram criadas estratégias imagéticas que levaram o expectador a se emocionar e a se identificar com o drama vivido pelos personagens. O cinema mudo atingiu um patamar simbólico-expressivo no qual se conseguia transmitir um maior número de significados através de gestos, de expressões e, principalmente através das articulações entre planos.

O cinema mudo propiciou que a dança saísse da condição auxiliar, para se tornar protagonista da ação na tela. A estratégia de apresentar o texto pela linguagem não verbal serviu para potencializar a narrativa, garantir o envolvimento do expectador e melhorar a atuação. Angeli (2020) afirma que, a presença da dança nas produções cinematográficas determina qualidade e comportamento subsidiando a ação interpretativa.

Conforme pode ser constatado na (Imagem 8), o corpo em movimento apresenta natureza expressiva diferenciada, em colaboração com a câmera potencializa o que por si só se autossustentada. Ao contrário do que acontecia nesses experimentos,

[6]Bailarinos: o casal Ruth St. Denis e Ted Shawn desempenharam importantes papéis para a dança moderna. Ruth St. Denis foi à primeira coreógrafa a estruturar uma técnica baseada no pensamento moderno.
[7]Câmera portátil: a câmera assim como outras tecnologias, veio ao longo de seu desenvolvimento apresentando engenharias diversas. O cinestocópio, por exemplo, é uma engenharia antiga de contava suporte de rolamento de película fazendo o que o equipamento fosse pesado e espaço. Embora acoplado com recurso de projeção de imagem, foi à primeira câmera explorada no cinema. Depois desse modelo outros formatos foram sendo elaborados, chegando ao formato portátil em 1965, o qual sintetiza funções em dimensões que permite deslocamento e manipulação sobre a mão.

no Videodança o recurso do cinema é quem subsidia a condição da dança. O recurso do enquadramento fechado capta detalhes que a olho nu passam despercebidos, será que se o *Videomaker* estivesse escolhido um enquadramento aberto, o olhar do expectador estaria direcionado a esta mão?

Imagem 8: Expressividade das mãos.

Descrição 8: Sobre uma materialidade de madeira, e iluminação quente. Uma mão feminina de cor de pele clara, cujo enquadramento exclui partes da ponta do dedo, ocupa todo o lado esquerdo da imagem.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

A dança com sua força expressiva, tem o poder de conduzir o expectador para qualquer direção. Aliada ao recurso da câmera é capaz não apenas de determinar a recepção, como também, de expor as próprias vulnerabilidades pela imagem, pois quando o Videomaker determina o enquadramento, está sinalizando não apenas o que afeta seus sentidos, como também, desvela pelo que capta traços de sua existência.

A relação da dança com a câmera tomou outras proporções pelos trabalhos do cineasta e coreógrafo Busby Berkeley (1895-1976), o qual em continuidade a proposta de Griffith, promove a autonomia à câmera experimentando diferentes posições. Segundo Angeli (2020) a captação da câmera em movimento possibilitou a criação de outra estética cinematográfica, pela qual se fundamenta o protagonismo da dança nos processos exploratórios do cinema musical, ao mesmo tempo, que consolida o espaço do Videodança enquanto linguagem híbrida.

O recurso de captação de imagem pelas produções do cineasta-coreógrafo Berkeley ampliou as possibilidades criativas, a partir do momento que o diretor instituiu

o deslocamento da câmera, a interação com o corpo dançante e começou a explorar planos e ângulos diversificados. O plano de filmagem é determinado pela distância que a câmera é colocada em relação ao objeto, já o ângulo alicerçado sob as mesmas referências, distingue-se do plano pela posição que a câmera é colocada, tendo como referência o nariz.

Conforme aponta Angeli (2020) o artista ousou a partir do momento que posicionou a câmera na parte de cima do cenário e quando propôs a produção coreográfica pelas condições da câmera. Ou seja, a coreografia era apresentada, mas ajustada pelo que o cineasta tinha de *feedback* pela tela.

Imagem 9: Placo da maré.

Descrição 9: Plano geral e ângulo plongée. Sobre uma ponte inclinada que leva até o rio e um tablado de madeira interligada a primeira estrutura, cinco intérpretes-criadores em dança encontram-se distribuídos entre estes espaços. Ao centro da tela uma árvore com poucas folhas. A esquerda fundo do tablado, mulher de pele clara e cabelo curto que usa vestido estampado nas cores azul e branco, em condição de apreciação de outros integrantes, encontra-se sentada com as pernas no rio e braços esticados apoiados na mesma estruturado ao longo do corpo. Próximo desta, deitada de perfil na ponta do tablado, mulher de pele parda clara, cabelo curto, liso e castanho que usa vestido até o joelho, encontra-se em movimento de rolamento em direção ao rio, para onde posteriormente se lança. Ao lado desta, usando a mesma frente, em posição fetal para baixo, porém com os braços parcialmente alongados, mulher morena de traços indígenas, cabelo longo e vestido azul curto deslizar sobre a madeira que apresenta lama seca, a qual se encontra parcialmente molhada. No centro da imagem, entre folhas, tronco de árvore e a ponte ao fundo, da quarta intérprete aparece apenas partes do cabelo longo, cacheado, e partes do vestido preto que a mulher de pele negra usa. À direita da tela, na parte elevada da ponte, aparece mulher de pele clara e cabelos escuros, ela se encontra-se de costas apoiando-se sobre uma pernamanca que funciona de corre mão da ponte.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Wanessa Ferreira, 2021.

Na condição da residência artística “Dança floresta”, a imagem captada de ângulo *plongée* (Imagem 9), posição de cima para baixo, se deu pelo posicionamento do *Videomaker* que se colocou de pé sobre a beirada da varanda. A posição da câmera em

colaboração com a baixa do rio transformou o solo em lama, expos galhos e evidenciou o “palco da maré”, um tablado de madeira da casa vizinha, a que o grupo estava instalado.

O fenômeno da maré surgiu como um presente da natureza aos integrantes da Cia. A familiaridade com o tablado o qual pôde ser associado ao palco convencional e a estabilidade oferecida por ele, propiciou o retorno de repertório de movimentos pré-estabelecidos, que pode ser constatado pela dinâmica e ousadia dos intérpretes, os quais simultaneamente brincavam entre si, realizando rolamentos, saltos sobre o rio e corrida sobre a ponte.

O trabalho de cineastas-coreógrafos foram cruciais para pesquisas seguintes que apontaram o surgimento da dança para tela. Apesar das importantes contribuições, a dança pela perspectiva desses artistas estava condicionada aos princípios do cinema, mesmo que Maya Deren (1919-1961) se diferenciasse dos demais, por assumir o protagonismo do corpo dançante no cinema experimental (Angeli, 2020).

A investigação de Deren instituiu a concepção de montagem e desconstrução de narrativas, de espaço e de tempo, bem como, propôs a fragmentação coreográfica por meio de colagens atemporais e descontinuidade do espaço. A expressividade do bailarino pelo olhar da cineasta-coreógrafa em colaboração do cinema mudo, fez da dança uma ferramenta de alto grau de relevância para produções da tela (Angeli, 2020).

A alteração da dança pelos recursos da câmera tem continuidade com as investigações de Hilary Harris (1929-1999), a qual explora a manipulação da câmera pelo corpo em movimento. A coreógrafa propõe:

> Deslocamentos variados, que incluem movimentos circulares e em espiral, em velocidade constante, agregando dinâmica à movimentação da câmera, que dialoga ao mesmo tempo com os movimentos da bailarina. O cineasta explora também a aproximação e o distanciamento da câmera, ora estando mais distante, ora captando closes da bailarina, como se estivesse dentro dela, cortes e pausas nos enquadramentos, bem como a inversão do eixo vertical da câmera, trazendo uma sensação vertiginosa para a cena (Angeli, 2020, p. 72).

O método de Harris é similar ao que foi realizado pela Cia Experimental de Dança Waldete Brito, no “Dança Floresta”. Deslocamentos espaciais com a câmera foram explorados de maneira difusa, pela qual linguagens artísticas trabalharam de

forma recíproca e equilibrada, a câmera estava a serviço do corpo, assim como, o corpo estava a serviço da câmera.

A gravação do quadro a seguir (imagem 10) teve duração de aproximadamente 20 min. Durante este período a câmera ficou ligada registrando todo o percurso do *Videomaker* que se deslocava propondo dinâmicas coreográficas. Ao contrário do que acontecia no cinema experimental, no Videodança sustentado no improviso, o *Videomaker* tem liberdade criativa para direcionar o processo, porque é capaz de adaptar-se. Na especificidade do "Dança Floresta", expande suas capacidades para adequar-se as condições estabelecidas pelo espaço floresta e pelo espaço do corpo, que alteram a todo instante.

Imagem 10: Câmera colaborativa.

Descrição 10: Plano médio e ângulo de nuca. Mulher de pele clara, usando vestido bege godê passando o joelho, caminha descalça sobre o mato levando consigo um suporte de iluminação rústica que se encontra pendurado ao lado direito da imagem.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Em colaboração as pesquisas de Deren e concomitante com as descobertas de Harris, Merce Cunningham pautado no princípio do Acaso e do indeterminismo também propõe a exploração da câmera com a dança. O convite para participação em programas de TV, fez com que o coreógrafo repensasse a relação entre corpo e câmera. Ao perceber o potencial do recurso criativo, o americano muito espertamente, viu na exploração do vídeo a possibilidade de seduzir o expectador (Angeli, 2020).

Seduzido pela proposta que este novo campo poderia oferecer, Merce cria o *Lifeforms*, uma ferramenta de computação, que o artista utilizava para analisar a qualidade e dinâmica do movimento, que captava de integrantes de sua companhia de dança. Após experimentar o aplicativo, o coreógrafo passou a compor coreografias as quais foram apresentadas para o palco e para a tela (Angeli, 2020).

Similar aos trabalhos de Cunningham com a câmera, a brasileira Analívia Cordeiro também criou *software* para analisar o movimento e produzir notações coreográficas. Diferente de seus antecessores, a videoartista realiza produções que emergem da relação corpo e câmera e projeções, através das quais corpos dançantes exploram em sequências aleatórias. A montagem coreográfica de Cordeiro, é estabelecida pela projeção e edição, pelos quais o corpo é intermediado pela interação.

Diante disso, entendo que o diálogo estabelecido pela troca entre linguagens, tenha contribuído para o protagonismo da dança no cinema, através do qual a coreografia para tela ainda se configurava como uma variação da linguagem cinematográfica. A Dança ainda que se aproprie dos recursos destas linguagens, tem construído um caminho próprio. Várias pesquisas do campo da Videodança, evidenciam sua autonomia.

2.3. Dança DA tela

> Uma mente perdida no ciberespaço,
> navegando em seu corpo, angustiada, pensou
> - Não posso recordar o que se sente ao ter o meu corpo...
> Quis gritar sua frustração, mas não tinha nada com que gritar
> (Mark Dery apud Santana, 2006, p.13).

Empresto o texto de Ivani Santana (2006), para trazer à tona algo que pouco tem sido discutido em entorno das produções coreográficas derivadas da relação com as tecnologias, a questão da desmaterialização do objeto artístico e do sujeito. O envolvimento com esses mecanismos ampliou as possibilidades de criação, ao mesmo tempo em que desintegrou fronteiras entre áreas de conhecimento, permitindo que trocas simbólicas e subjetivas ocorressem, garantindo não apenas a captação, como também a desconstrução de subjetividades que se fundem na tela.

Considerada arte de fronteira que atua entre campos de conhecimento distintos, o Videodança constituído de traços próprios, apresenta duas correntes de atuação: uma que valoriza princípios da presença, pela qual a manipulação da imagem é mínima, e outra que evidenciada pelos vestígios da primeira valoriza a edição. Aliado ao primeiro movimento, o “Dança Floresta” produzida pela Cia Experimental de Dança Waldete Brito, se configura por traços coreográficos que evidenciam a organicidade e subjetividade da presença performática.

Entretanto, é possível constatar pelos festivais de Videodança, que o público brasileiro apresenta certa inclinação para o uso de ferramentas de edição, através da qual o corpo dançante adquire outra configuração apresentando uma segunda natureza derivada da interação com o computador. Analivia Cordeiro compõe o quadro de artistas que exploram a coreografia na pós-produção. O cenário internacional segundo Angeli (2020) é composto por Phelippe Deccouflé, Édouard Lock, William Forsythe, Michel Gondry, Oren Lavie, Erika Janunger.

Partindo do princípio de que a tecnologia é um potente recurso de subjetivação e dessubjetivação, acredito que embora a arte tenha tentado, não conseguiu se desviar da sedução desses mecanismos. A máquina integrada a produções coreográficas, aponta à construção de uma estética virtual pela qual ritmo, espaço, tempo, bem como, a visualidade da expressão e fragmentação de imagens produz outras com as quais não estamos acostumados a lidar na estética da presença.

O termo subjetivação segundo Agamben (2009; p. 40), está associado “a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”, que ocorrem através de dispositivos, que no caso do Videodança acontece por meio dos recursos tecnológicos. Em contribuição a esse pensamento, Castro (2024) conceitua a des-subjetivação, como um mecanismo instituído pelo sistema capitalista, que funciona desintegrando subjetividade para implementação de outra sustentada em seus princípios.

Partindo de elementos da composição coreográfica convencional, condições espaciais e temporais, a edição no Videodança permite alterar o tempo e espaço da dança. A manipulação da imagem promovida por *softwares* de edição, propõe para a dança, condições às vezes impossíveis à condição humana. Independente das

dinâmicas possíveis na manipulação de imagem, o que o editor realiza é a organização da dança na tela, que não tem comprometimento com a narrativa linear e nem com a ordem dos acontecimentos, tem autonomia para construir o discurso próprio de uma dança, que pelo computador passa a acontecer por imagens virtuais.

Os aplicativos e *software* de edição em colaboração da câmera, são responsáveis por captar, transportar e transformar movimentos reais em imagens virtuais, as quais são abstraídas do espaço e tempo real. Wosniak (2006) afirma que, a dança da tela antes de se configurar como tal, passa por um processo de transformação pela qual o movimento é descontextualizado e recontextualizado.

Então, quando o movimento passa por essa transformação, é condicionado aos parâmetros dos meios, incorpora outra condição de presença pela qual espaço e tempo absorvem outros significados, os quais são integrados “alterando-lhe a estrutura matriz, ou seja, o movimento efêmero, fugaz, apresentado tridimensionalmente para uma plateia fixa sob um único olhar" (Wosniak, 2006, p. 34).

O termo “único olhar” referido por Wosniak (2006), está diretamente ligado a materialidade da câmera, responsável pela transformação da recepção. Na estética da presença o olhar é conduzido pela sinestesia particular do espectador, derivada da relação direta e ampla que tem com a coreografia. Ao contrário disso, a recepção do Videodança é promovida pelo aglomerado de recepções e escolhas daqueles que direcionam câmera e edição.

Embora a dança da tela também promova sinestesia, quando o expectador tem contato com a tela, o material coreográfico chega diferente do originário, porque já passou por vários processos de intervenção. O computador é um mecanismo de manipulação de dados cuja informação é codificada e processada com propósitos gerais. “Uma vez codificada a informação, a sua manipulação tem uma gama quase infinita de possibilidades” (Santana, 2006, p. 94).

Assim, a experimentação de processos orgânicos derivados do contato com a máquina promove a perda de consistência do corpo dançante. Embora a câmera e o computador pareçam nocivos, propiciam através de suas materialidades a dessubjetivação do corpo dançante, que se dá pela interação, a qual é programada a influenciar padrões de comportamento e promover a instalação de outro modo de existência.

Podemos pensar a questão da imersão do corpo dançante à máquina, a partir da relação corpo e câmera ou corpo computador. A câmera sob a ótica da composição em tempo real é a extensão do *Videomaker*, cujo olhar está associado à manipulação do equipamento, com o qual se move pelo espaço transpondo para ações e escolhas tudo o que é. No processo de edição, a movimentação do corpo dançante provém de ideias e dinâmicas estabelecidas pela conexão com o computador, “é integrado em um circuito cibernético, a modificação do circuito irá necessariamente modificar também a consciência” (Hayles *apud* Santana, 2006, p. 24).

Ao contestar a inserção do computador em processos coreográficos, Ivani Santana (2006, p. 17), pontua de forma metafórica através do mito “O retorno de Frankenstein”, que o homem instigado pela Ciência e pela cobiça do conhecimento, distorceu princípios ideológicos de que a máquina auxiliaria a atividade humana. Para ela, a inserção de máquinas em práticas sociais e artísticas, penetra sistemas humanos causando danos que o levam à ruína. A reflexão trazida pela professora, tem relação com o grau de intimidade com que a tecnologia tem atuado sobre o sujeito, o qual tem sido rodeado por dispositivos tecnológicos nas práticas sociais.

Ao pensar a intermediação da tecnologia com a dança para tela, Castro (2024) sinaliza que a câmera, o computador ou o celular são não apenas potentes mecanismos de subjetivação, como também de dessubjetivação. Para ela, a decomposição e traços subjetivos do corpo dançante, ocorrem principalmente pela experiência virtual e de forma íntima, através da qual o corpo passa a compor com meio intercambiando subjetividades. Sobre essa questão Ivani Santana (2006, p. 24) aponta:

> Somos todos quimera, teorizados e fabricados de híbridos de máquina e organismo. Em resumo, nós somos *ciborgues*. O *ciborgue* é nossa antologia: ele nos dá nossa política. O *ciborgue* é uma imagem condensada de ambos imaginação e realidade material, os dois centros unidos estruturando qualquer possibilidade de transformação histórica.

O computador ou o celular pelo pensamento de Ivani Santana (2006), estão entrelaçados de forma íntima com a ação do corpo dançante, não é apenas um recurso técnico, mas um fenômeno coevoluído derivado da natureza e da cultura. A materialização em tecnologia, faz desse mecanismo uma versão melhorada da existência humana, pela qual a percepção expandida é derivada da matéria orgânica e não orgânica.

A circulação do celular e do computador nos meios sociais e artísticos faz desses mecanismos um potente articulador de subjetividades. A exploração desses recursos associados a interatividade virtual e edição de coreografia alteram materialidade de dados originários e intercambiam subjetividades por contato, passando a coexistir com o meio.

No Videodança, a alteração do material originário do corpo dançante, é evidenciado pela exploração de efeitos visuais na edição. Os efeitos visuais são a transformação do real em imagens fantasiosas, pela qual mudança de coloração, duplicação ou deformação de objetos e corpos, compõem a construção de uma realidade por vezes irreais, possível apenas na tela, como pode ser evidenciado na (Imagem 11) a seguir.

Imagem 11: O desaparecimento do sujeito real.

Descrição 11: Plano aberto e ângulo frontal. Numa sala de casa em construção de paredes brancas, ao lado esquerdo da tela na parte superior porta aberta aparecendo mata, de onde inicia escada na qual se encontra uma mulher de cor de pele clara, cabelo preto amarrado em coque. Usando collant de alça e saia preta transparente preta trançada pela cintura, a projeção da bailarina na posição de pé e perfil apresenta sob um efeito que a deixa transparente. O centro da sala sobre uma cadeira, a bailarina real sentada de frente em condição amistosa entre o relaxamento e o alongamento, realiza leve de torção o lado esquerdo para onde olha. Na posição de pé uma segunda projeção de si que se encontra direcionada para a direita da tela, realiza movimento de torção que leva ao contato com a imagem real. Posição oposta e de costa a terceira projeção estabelece interação com a bailarina com o braço alongado para trás.
Fonte: Canal do Youtube de Daniela Alves.
Foto: autor desconhecido, 2013.

A construção dessa outra imagem do corpo dançante, a meu ver, tem relação com as ideias do Cubismo e do Abstracionismo, disseminado principalmente por Pablo Picasso (1881-1973), George Braque (1882-963) e Wassily Kandinssky (1866-1944). Sustentado pelo pensamento de Zanini (2018), a imagem da tela resultante de efeitos

visuais, propõe outra realidade que advém de materiais coreográficos fragmentados e técnicas de edição, os quais a partir do pensamento e ação do corpo dançante fundem subjetividades diversas no espaço virtual.

A professora Ivani Santana (2006, p. 15) conceitua o cyberespaço, como um campo de atuação instituído por “representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de todos os computadores do sistema humano”. O desaparecimento do sujeito real pelo uso de efeitos visuais, pode ser evidenciado pelo Videodança “Direção Múltipla” (Imagem 11) da artista Daniela Alves, que apresenta apenas resquícios do sujeito real que desaparece em cada repetição da imagem. Ao sinalizar a substituição de dados originários por fictícios, metaforicamente Ivani Santana (2006) afirma que a presença e as excessivas explorações da máquina fazem do homem refém de sua própria criatura.

Portanto, é possível constatar pelo trabalho de Daniela Alves e pelo pensamento de Larrosa (2014), que crítica a experiência do mundo moderno, apontando a exploração exacerbada desses recursos, que o uso excessivo das tecnologias propiciam não apenas a expansão do campo estético criativo, mas também a fragmentação do espaço individual e a desmaterialização de subjetividade, através do qual conexões significativas, construção de memória e saber são inviáveis, pois não há reconhecimento ou pertencimento de existência.

3. DANÇA FLORESTA: ENTRE A IMAGEM E CÂMERA

3.1. Travessia

Esse rio é minha rua
Minha e tua, mururé
Piso no peito da lua
Deito no chão da maré
Pois é, pois é
Eu não sou de igarapé
Quem montou na cobra grande
Não se escancha em poraquê.

(Paulo André, 1976)

Empresto o trecho “Esse rio é minha rua” de Paulo André, para situar o leitor na pesquisa. O termo chave evidenciado pelo título da música, revelam não apenas o contexto ribeirinho[8] onde a pesquisa foi realizada, como também, dá pistas sobre como se deu o processo criativo. A residência artística “Dança Floresta” antes de ser efetivada enquanto pesquisa, passou por alguns desvios que determinaram escolhas, as quais são análogas ao que o compositor paraense sinaliza no trecho de carimbó mencionado a cima.

No trecho “Quem montou na cobra grande, não se escancha em poraquê”, faz menção as circunstâncias limitantes promovidas pela pandemia, a qual se apresentou como agravante para o processo. Os decretos instituídos para impedir a circulação de pessoas, fez com que a Cia Experimental de Dança Waldete Brito optasse por um espaço que fosse perto de Belém, lugar onde a Cia tem sede. Devido a isso, a direção artística acabou optando pelo Combu, uma das ilhas localizadas a frente da cidade, separada da capital pelo Rio Guamá.

A pré-produção da pesquisa teve início quando o núcleo de trabalho formado por Waldete Brito, Roberta Castro e Caroline Castelo começou a mapear espaços que pudessem sediar as investigações. O primeiro lugar visitado, foi o “Bar e Restaurante e Boá”, situado na Ilha do Combu (esquina das vias fluviais, furo da Paciência e Igarapé Combu). O estabelecimento foi apresentado por Júnior que também é morador da Ilha.

[8]Ribeirinho é a pessoa que vive à margem de rios e mata, cuja casas são quase sempre sobre estruturas de madeira, algumas sobre a terra, outras, parcialmente, sobre as águas. No contexto ribeirinho, normalmente, as pessoas sobrevivem de recursos naturais ofertados pela floresta como: pesca, roçado, caça, extrativismo. No caso da Ilha do Murutucu, muitos moradores têm sobrevividos da venda do açaí, do ecoturismo, biojoias, translado de pessoas. Enquanto os mais requisitados abrem restaurantes, os menos, por vezes, não nem o que comer.

Extenso e com uma boa localização, o espaço do bar e restaurante era propício às investigações coreográficas, pois tinha um rio acessível que permitia acesso a área de banho, além de rampas dispostas em desníveis espaciais diversificadas. Esses recursos eram sedutores para o processo.

Ao apresentarmos a ideia, o responsável pelo espaço, influenciado pela contrapartida do projeto, o qual tinha como proposta oferecer oficinas de dança, música e artesanato para a comunidade, fez uma contraproposta para a equipe, sugerindo que o trabalho deixasse de ser sediado no estabelecimento, para acontecer no Murutucu (Imagem 12), ilha vizinha que reúne comunidades onde pessoas vivem em estado de miséria e vulnerabilidade social, condição que foi agravada pelo período pandêmico.

Imagem 12: Localização da residência artística.

Descrição 12: Plano geral e ângulo plongée. O mapa recortado apresenta áreas de florestas e a cidade de Belém. Localizada na área superior direita da imagem, vários traços na cor cinza evidenciam o espaço geográfico da capital, seguido de área de floresta para a direita. No lado esquerdo de um pequeno centro de floresta a Ilha do Cumbu e do outro a Ilha do Murutucu. As duas ilhas divididas pelo furo da paciência, braço de rio, são rodeadas de rio, o primeiro que liga com a capital e o outro que faz conexão com o município do Acará.
Fonte: Icloud, 2024.

Atendendo ao pedido de Júnior, a equipe foi em direção a Associação de Moradores e Projetos de Assentamentos Extrativistas da Ilha do Murutucu, localizada às margens do Rio Guamá. Ao chegarmos a casa do presidente da Associação, fomos confrontados com situações que são frequentes em área de floresta, problemas de ordem social e ambiental.

A casa de madeira (Imagem 13) situada as margens do Rio Guamá apresentava problemas de infra-estrutura. A ponte de acesso a residência era constituída de pernamancas pelas quais a equipe teve que se equilibrar para chegar. A ausência do responsável possibilitou que acessássémos o interior da casa e que conversássemos com pessoas da família, representada por uma senhora idosa de oitenta e poucos anos e vários adolescentes.

Imagem 13: Residência ribeirinha amazônica.

Descrição 13: Plano geral e ângulo frontal. Preenchida de muitas árvores da quais se destacam açaizeiros. A esquerda da tela uma adolescente que de pele negra e cabelo cacheadousa macacão vermelho e fala ao telefone enquanto caminha sobre ponte estreita e longa de madeira, a qual visivelmente apresenta comprometimento de estrutura parecendo que vai desabar; Por trás desta ponte, uma canoa na parte inferior sobre manguezal seco. Ao fundo e esquerda da imagem, casa de madeira de cor verde claro com duas janelas, na primeira uma adolescente e na outra uma idosa. Não é possível identificar a carcaterísticas das duas pessoas na janela por conta da qualidade da imagem que apresenta-se escurecida.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

O pouco tempo em que estivemos na residência, pode-se perceber a vulnerabilidade social viveciada pelas pessoas da Ilha, as quais são esquecidas pelo poder público. O comprometimento de infra-estrutura e fome associados a exploração inadequada do espaço da floresta, são consequências da ausência do Poder Público e de impactos ambientais, os quais são gerados pela poluição de rios que acabam inviabilizando a atividade de pesca.

O “boca a boca” nos levou à Associação de Moradores Extrativistas e Pescadores da Ilha do Combu, situada na via fluvial Igarapé Combu, onde chegamos de rabeta, embarcação comum no translado para ilha. Esta Associação é referência em

passeios turísticos e produção de biojoias, confeccionadas por mulheres que exploram materiais extraídos da floresta.

No que diz respeito a estrutura e contrapartida, o projeto tinha como uma de suas metas a oficina de artesanato, a qual deveria ser realizada com materiais da floresta. Pautado nessas questões, o espaço desta comunidade parecia conivente para o projeto, mas problemas de saúde de integrantes da associação inviabilizaram que a pesquisa acontecesse nesse lugar.

O “boca a boca” finalmente nos levou a Maria dos Remédios, uma feirante do bairro do Guamá, referência em produtos naturais extraídos da floresta, como: andiroba e copaíba. Ao visitar sua casa na ilha e enviar os registros para equipe, o grupo chegou a conclusão que, a extensão do terreno, a presença de um igarapé o qual com a baixa da água se torna mangue, bem como, a localização à margem do Rio São Benedito, eram condições adequadas para exploração criativa. A escolha contribuiria tanto para investigação coreográfica quanto para estética do vídeo.

Embora a casa oferecesse suporte para a estadia da equipe, a ausência de água potável e a dificuldade de locomoção pela Ilha, possível apenas por barco, foram critérios que inviabilizaram a dormida na residência. Então, a equipe composta por 10 pessoas: diretora artística, intérpretes-criadores em dança, assistentes de câmera e de iluminação, ficou durante 10 dias fazendo o translado de aproximadamente 20 min entre a Ilha do Murutucu e o porto hidroviário de Belém.

A equipe passava o dia na Ilha, então, as conexões de Maria dos Remédios nos possibilitou conhecer o “Bar e Restaurante Vitória”. Situado na Ilha do Murutucu, o empreendimento familiar chefiado pela figura do “Negão” o qual é também morador da ilha. O fornecimento de alimento durante a pesquisa , bem como, o empréstimo de casco[9], transporte usado tanto para o translado casa-restaurante quanto para as investigações coreográficas, foram ferramentas que auxiliaram a aproximação com a comunidade local.

O vínculo da comunidade com o elenco teve início quando Negão se dispôs a buscar a equipe para almoçar. Eram cerca de três voltas para levar todo o grupo, momento que o morador dialogava conosco tentando compreender o trabalho realizado.

[9] Casco: Embarcação de pequeno porte a qual normalmente comporta entre 4 a 5 pessoas, é também conhecido como canoa.

O curto trecho entre a resiência artística e o restaurante nos permitia conversa com o morador ao mesmo tempo que obserávamos a dinâmica da comunidade.

Nesse translado foi possível apreciar uma moradora cantando enquanto lavava a roupa na beira do cais, canto dos pássaros, latido de cachorro e o motor de rabetas, pessoas conversando e/ou ouvindo música alta, algo peculiar da dinâmica cultural periférica de Belém. Embora os processos investigativos da Cia fossem discretos, a nossa presença não passava despercebida pela comunidade, e mesmo que de forma discreta, as pessoas apreciavam nossa passagem da janela, de barcos ou de pontes. De forma muito sultil e respeitosa, uma vez ouvi da nora de Negão, que ela não entendia nada do que fazíamos, mas gostava de vê de sua janela mesmo que de longe, o movimento que fazíamos, em especial o meu que se dava com a câmera sob as mãos..

No início erámos apenas alguns clientes, depois estávamos não apenas explorando o mesmo espaço de trabalho, como também, convivendo com integrante da família de Negão, o qual permitiu a realização da investigação artística, que era ao mesmo tempo restaurante, espaço comunitário e familiar. Os intervalos eram sempre fomentados por trocas afetivas que ocorriam tanto no espaço do restaurante, como em residências da comunidade.

Imagem 14: Residência ribeirinha amazônica.

Descrição 14: Plano Geral e ângulo frontal. No primeiro plano da imagem folhas de açaizeiro na cor verde claro, conduzem através de parte superior de um corremão de madeira o olhar para um banheiro rústico a esquerda da tela, constituído de bambu e telhado brasilite. Em terceiro plano no centro da imagem, casa de madeira pintada na cor azul e janela marron é rodeada com muitas árvores de açaí em tonalidade de verde escuro.
Fonte: arquivo privado da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

A Casa de Shirlene (Imagem 14) filha de Negão, foi um dos palcos de vários instantes compartilhados com o elenco em residências da comunidade. A conversa sempre em tom de descontração, era sempre atravessada por relatos de dificuldade e superação. Esses momentos permitiram que pudéssemos conhecer pela fala dos próprios nativos, o quão desafiador é sobreviver nesse espaço, o qual é normalmente esquecido pelo poder público.

Numa conversa realizada com Negão, chegou a me relatar que antes de ir para o Murutucu, era morador do Guamá, bairro periférico de Belém situado em posição oposta a Ilha. Segundo o ribeirinho, a dificudade de sobrevivência na capital associada a possibilidade de subexistência[10] oferecida pela floresta, foi determinante para a realização do êxodo urbano[11].

Os açaizeiros que compõe a paisagem da casa de Shirlene (Imagem 14), são responsáveis pela segunda fonte de renda da comunidade familiar, bem como, o alimento essencial das refeições realizadas. No mesmo diálogo realizado em tom de descontração com Negão, ele chegou a me relatar que, a abundância do açaí fazia com que o uso do fruto, fosse por vezes disperdiçado por membros familiares, relatando que o açaí[12] servido no almoço não era repetido no jantar.

Diante deste contexto, é possível compreender como se deu as nuances e percurso da pesquisa, podendo ser identificado a origem e motivação da escolha dos lugares gravados, bem como, se deu a combinação de elementos cênicos que integraram a investigação e estética cênica.

[10] Subsistência: é o termo designado ao modo de sobrevivência associado ao ambiente de floresta, a partir do qual as pessoas normalmente residentes deste espaço, extrai o alimento. Comum à comunidades indígenas, a subsistência também está associada a atividades predatórias, de pesca e agricultura. Este modo de existência faz com que essas pessoas contribuam para a conservação, se tornando também e defensores da floresta.

[11] Êxodo urbano: é o processo migratório de pessoas da cidade para o campo. No caso desta pesquisa, o rural é associado a floresta especialmente as comunidades ribeirinhas entorno das pessoas que vivem às margens do rio. Embora Belém e a Ilha do Murutucu integre praticamente o mesmo espaço geográfico, a relação entre esses dois espaços é ao mesmo tempo difusa e distinta, pois o que os separa é um rio cuja distância é relativamente pequena. Embora próximos, distinguem-se não apenas pela visualidade que compõe respectivas paisagens, mas principalmente, pelos modos de existências vigentes que apresentam naturezas diferentes.

[12] Açaí: Extraído da árvore conhecida como açaizeiro, o açaí compreendido como alimento que compõe a cultura amazônica, o fruto que advém do caroço que apresenta variação de cor que vai do roxo ao preto, é essencial na mesa dos paraenses consumido principalmente como alimento. Embora na cultura local o fruto também seja consumido como suco e sorvete, é vendido em formato de polpa natural sem passar por processos de conservação. Considerado alimento essencial da culinária local combinado com outros alimentos é para algumas famílias o único prato das refeições realizadas. A popularidade do açaí promovida principalmente por conta da riqueza de nutrientes, fez com o fruto ultrapasse as fronteiras do estado, passando a ser consumido de outra maneira noutros estados.

3.2. Corpo à deriva, corpo situado em improviso

A Cia Experimental de Dança Waldete Brito vem durante os 26 anos de existência propondo investigações coreográficas diversificadas através das quais a improvisação, o acaso e a indeterminação, tem sido recorrentes em laboratórios experimentais de processos artísticos do grupo. O recurso da composição em tempo real integrou todas as etapas que estão intrínsecas na prática do intérprete-criador em dança e do *Videomake*r, bem como, na do iluminador e do editor.

Considerando as relações estabelecidas entre o corpo que dança e o corpo que filma, proponho pensar o improviso sob a perspectiva do contato entre corpos em movimento dançado. Vale ressaltar que, enquanto pesquisadora participante desta pesquisa, o lugar de fala[13] é de um corpo dançante atuante da dança pós-moderna, pois apresento aptidão para conectar habilidades da dança com a do vídeo, logo, todas as ações desempenhadas nesta produção, atravessam o campo de conhecimento da dança.

A improvisação na dança segundo Freitas (2012), está relacionada com o modo como o corpo dançante lida com a imprevisibilidade, com o aqui e o agora. A coreografia em tempo real exige atenção e prontidão, competência para observar, perceber, escutar e agir sobre dados que são produzidos pelo corpo em movimento, exigindo dele habilidade para identificar e selecionar o que é ou não favorável à criação coreográfica.

A ausência de repertório pré-determinado em sequências regulares, faz com que o corpo dançante encontre na própria experiência, recursos necessários para realizar o ato criativo exercido em tempo real. Em colaboração a essa concepção, Bardawil (2008, p. 14) afirma, “danço, porque quando me movo, movo tudo que sou tudo o que fui e o que gostaria de ser, tudo que jamais serei. Habitar não é dançar representando a coisa, é dançar devindo coisa”. Assim, improvisar é reorganizar o existente, ao mesmo tempo, que desbrava o desconhecido, é compor com as condições do momento presente.

[13] Lugar de fala: Quando me refiro a este termo, quero dizer que tenho propriedade para falar sobre o tema, o qual tem feito parte do meu percurso artístico há 12 anos, tempo que venho me dedicando a pesquisas com a câmera. A intimidade com este campo de atuação tem se feito presente também nas minhas aulas de Arte, através das quais pude explorar tecnologias em práticas pedagógicas com crianças, com as quais produzi diversificados produtos audiovisuais, disponíveis nas minhas plataformas profissionais.

A cocriação dos corpos dançantes com o ambiente da floresta, segundo o pensamento de Najmanovich (2001) questiona a relação dentro fora, corpo e mente, corpo e ambiente propondo a eliminação da fronteira entre esses espaços. Para ela a produção de conhecimento pelo corpo se dá por interpenetração que ocorre por contato. Considerando a materialidade do corpo dançante que por natureza é orgânico, ou seja, vivo, quando o corpo intercambia dados com o ambiente, não fica inerente a ele, muda propriedades transformando dados e matéria que impregnam a corporeidade por afetação.

Um dos componentes mais significativos do estímulo externo, é o corpo do outro, o qual também é um organismo vivo que interpenetra dado por interação, capaz de auto-organização. Cria rede de conexões pautada em sentidos pelos quais trocam estímulos e respostas transformando componentes entre naturezas. Caracteriza-se pelas combinações afetivas que aspira de dados que recebe, com qual o corpo dançante receptor combina e mistura produzindo alternâncias e particularidades que são próprias de seu sistema.

À vista disso, o corpo dançante articulado com o ambiente, é uma unidade complexa e inseparável sendo o próprio mundo encarnado cuja natureza é distinta, versão única de um campo maior que coexiste com outras naturezas coevoluindo. Ao pensar esta questão, Najmanovich (2001) aponta que o desenvolvimento mútuo, provém de um estado previamente dado.

O corpo dançante é uma condição pré-determinada do ponto de vista material, pois biologicamente somos todos iguais, porque somos constituídos de carne, osso, articulação e órgãos. Ainda que o físico seja semelhante, cada um pela interação que faz com o mundo, produz reações químicas que resultam em simbologias, imagens e códigos únicos e intransferíveis.

As imagens produzidas pelo corpo dançante que dispõe sobre a ótica do receptor, passam numa velocidade que se torna impossível o acesso a olho nu, registrando apenas no “HD” daquele que produz a imagem, mesmo que não tenha ciência do que produziu. Ao contrário disso, pelas imagens do *Videomaker*, é possível apreciar e ainda repetir reproduzindo, porém, nelas estão contidas outras significações provenientes de reações químicas derivadas do corpo com a câmera.

Esses são alguns dos desdobramentos que ocorrem no Videodança pela condição pré-determinada. O improviso ilustrado abaixo (Imagem 15), evidencia a habilidade que o corpo dançante apresenta para lidar com a imprevisibilidade oferecida pelas condições da floresta. Tanto o *Videomaker* quanto o intérprete, se colocam em risco jogando com a imprevisibilidade, pois a ponte explorada nesta investigação se encontrava em estado de decomposição, bem próximo de um estágio de desabamento. Logo, quando os integrantes se dispuseram a investigação nesse espaço, assumiram o risco do perigo que corriam. Embora os riscos fossem reais, se lançaram na proposta, porque intuitivamente, sabiam que tinham competências para lidar com a imprevisibilidade e identificar o momento de sair.

Imagem 15: Ponte em decomposição

Descrição 15: Plano Médio e ângulo frontal. Sobre uma ponte cujas folhas secas em totalidades de laranja e vermelha aparecem em todo o corredor, mulher parda de cabelo liso e curto até o ombro, em posição curvada para frente e braços abertos que tocam materialidades, usa vestido bege solto passando o joelho. Pisando sobre a estrutura central da ponte de madeira em estado de decomposição. Ao lado esquerda da tela várias ripas organizadas na vertical e folhas verdes por trás, ao fundo parte do céu e cais que dão acesso ao rio.
Fonte: arquivo privado da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

A leitura e percepção desempenhada por Caroline Castelo[14] espelhou sobre a ação do *Videomaker,* o qual se deslocou sobre a ponte reproduzindo o mesmo percurso da Intérprete-criadora, que caminhava sobre uma perna-manca central da estrutura, cujos pregos encontravam-se destacados. Isso requeria do corpo dançante

[14] Caroline Castelo: Doutora em Artes cênicas com formação em Educação Física e Psicologia, Carol Castelo é uma das integrantes antigas da Cia Experimental de Dança Waldete Brito. Desenvolve trabalhos voltados ao campo da motricidade humana.

com a câmera, atenção redobrada para que pudesse ler, interpretar e intervir sobre as condições do espaço, movimento do outro e as próprias percepções que absorve quando se move.

Ao pensar as condições que circundam o ato criativo, Freitas (2012) sinaliza que o corpo em situação de improviso, ainda que não exiba algo determinado, apresenta habilidades necessárias para compor em tempo real. Para ela improvisar parte de um mergulho que o sujeito faz em si mesmo pelo ato exploratório, a partir do qual subsídios simbólicos deixados por experiências anteriores, tornam-se ferramentas que possibilitam combinações de onde emergem novas proposições coreográficas.

Sendo assim, o corpo dançante em situação de improviso parte sempre de algo pré-existente e não do vazio. Ao pensar o vazio na criação coreográfica, Gil (2001) afirma que ele não ausência de movimento, mas um intervalo no qual a semântica e representação não tem espaço. Para o filósofo o vácuo ou o silêncio é o lugar onde dados absorvidos pela experiência corpórea se articulam, combinam, multiplicam e recriam desenvolvendo o plano de imanência, a partir do qual pensamento e ação se fundem numa única unidade que apresenta como gesto ou movimento.

O corpo situado em improviso joga com as possibilidades de uso do repertório sensório-motor e com a natureza instintiva organizados institivamente em ato. Quando esses recursos passam a serem combinados, tem como consequência a reconfiguração de dados pré-existentes que emergem da experiência pessoal. Assim, o movimento não é uma imagem fiel de um estado ou outro, mas um emaranhado de formas, significações e emoções dispostas em energia e impulso. Um fluxo de informações embaralhadas que encarnam na matéria através de gestos, movimentos, desejos, escolhas entre outros.

Na especificidade do *Videomaker*, o repertório pré-determinado se institui pelos planos, ângulos e movimentos de câmera, os quais incorporados ao princípio criativo do corpo em movimento, passa a ser associado a deslocamentos e níveis espaciais que variam de acordo a escolha de quem explora a câmera com o corpo em estado investigativo.

O *Videomaker* sob essas condições deixa de ser um operador de representações, para se tornar um agenciador da própria imagem que aparece encarnada na tela. Ao improvisar com a câmera, incorpora em ato latências que são próprias da condição humana. Estímulos físicos, emocionais e/ou sensoriais derivados

do campo sensório-motor auxiliam por exemplo, na qualidade do movimento, determinando por exemplo distância, ângulo, velocidade ou até o mesmo o conteúdo a ser abordado, pois nem sempre aquilo que acontece diante da câmera afeta quem filma.

O corpocâmera pelo pensamento de Deleuze (2012, p. 100), é portador e autor de subjetividades, dado único e intransferível proveniente da experiência individual. Duas pessoas podem seguir o mesmo itinerário, porém, cada uma absorve da mesma experiência dados que variam de acordo com a perspectiva, a qual depende da qualidade do trajeto percorrido, das relações estabelecidas com objetos, espaços e pessoas ou até mesmo as emoções empregadas. Isso faz com que cada indivíduo produza dados distintos os quais passam a serem personalizado de acordo “daquilo que a afeta, em geral, ele extrai um poder independente do exercício atual, isto é, uma função pura, ultrapassa sua parcialidade que lhe é própria”, estabelecido por aquilo que experimenta.

No Videodança a subjetividade do corpo dançante se materializa pelas imagens exibidas na tela, determinadas pela escolha do enquadramento, ou seja, o que é capturado tem total relação com o modo de ver e sentir do *Videomaker*. É por meio de sua lente, que as imagens capturadas ganham sentidos na ilha de edição, em outras configurações, inclusive, de tempo e espaço.

A subjetividade pela perspectiva de Deleuze (2012) são fluxos de informações instauradas por trocas simbólicas que o corpo dançante absorve da experiência. Não é representação ou variação, mas um ponto sensível que se faz pelo encontro entre algo que é real e outra não-existente, que resultam em vestígios que se fazem pela imagem.

O corpo dançante no processo do Videodança Floresta em estado investigativo, é uma superfície sensível de produção de afetos que deixa vestígio naquele que experimenta. Ao disponibilizar à experiência do improviso com a câmera, produz imagens no mesmo instante que o corpo é explorado, abre espaço para transformar o que existe, em algo que pode vir a ser.

E na particularidade do Videodança Floresta, a improvisação dos intérpretes criadores e *Videomaker,* na tomada das imagens, aconteceram no ambiente a céu aberto. Um lugar habitado pelos seres da floresta, pelos encantados que povoam o imaginário de quem mora na região amazônica. Ao pensar a relação do sujeito com a floresta, acredito que a lógica da improvisação elucida a condição de um sujeito criativo,

que inquietamente, explora a escuta de si para lidar com circunstâncias imprevisíveis no mangue, rio e mata.

Imagem 16: Duo no mangue.

Descrição 16: Plano médio e ângulo perfil. No fundo da imagem maré baixa chega até o pé. No primeiro plano, várias folhas cobrem os dois intérpretes que podem ser encontrados no centro da imagem. Na posição de pé e perfil voltada para a direita da tela, mulher negra de cabelos longos cacheados que usa vestido preto até o joelho, o qual apresenta corte na lateral, realiza movimento de banhando de lama e de água o corpo de um homem de pede parda, encontra-se baixado a sua esquerda da mulher. Melado de lama com as mãos no mangue, seu corpo aparece parcialmente na imagem.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Wanessa Ferreira, 2021.

O quadro acima (Imagem 16) revela um momento de escuta mútua no mangue, pois a depender do nível do rio, o corpo em equilíbrio entra em processo de desequilíbrio porque explora o desconhecido sob condição adversa. A possível alteração do rio ou o possível encontro com o sarará, um pequeno caranguejo semi-terrestre presente no terreno que a Cia Experimental de Dança explorava. Isso colocava os corpos dançantes em estado de prontidão.

O corpo no ambiente da floresta é conduzido pelo fluxo de energia e de entrega. Nesta Videodança carregada de improvisação, tanto o corpo que compõe em tempo real quanto o *Videomaker* se colocam num estado de vulnerabilidade, pela qual arriscam-se jogar com o desconhecido, aceitando diferentes aparições de gestos e

movimentos que parece quase inexistente por conta da dinâmica aplicada pela dupla Ana Lídia de Lima e Diego Jacques[15].

A vulnerabilidade do corpo dançante evidencia-se em vários momentos, um deles é o momento que Caroline Castelo explora uma escada parcialmente imersa no rio (Imagem 17), através da qual o *Videomaker* se encontrava sobre a área de desembarque do "Bar e Restaurante Vitória", uma estrutura composta de madeira e tambor plásticos grande que se movia de acordo com o balanço da maré, a qual promovia instabilidade para as imagens produzidas pelo corpo com a câmera.

Imagem 17: Corpo em risco.

Descrição 17: Captação em plano geral e ângulo perfil. No ambiente de floresta durante um dia de chuva, próximo da margem, plantas, embarcações de pequeno porte e boia compõe o cenário. Segurando guarda-chuva vermelho, mulher de pele morena clara, cabelo curto castanho e altura mediana, de pé sobre parte de uma escada de madeira que se encontra parcialmente imersa no rio.
Fonte: arquivo privado da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

A forte chuva colocava o equipamento e o intérprete-criador em risco por conta das condições oferecidas por uma escada que se encontrava em decomposição e imersa. A equipe não tinha noção da resistência do material que suportava o peso do corpo dançante. Apesar de todos os riscos, o corpo sob as condições que se encontrava era desafiado dialogar com as possibilidades da chuva, da maré e de materiais que foram usados como objeto cênico. Embora comum ao cotidiano amazônico, a exploração e

[15] Diego Jacques: Especialista em Dança, historiador, o intérprete-criador em dança formado pela UFPA, é também coreógrafo e diretor da Cia Caminhos há 10 anos.

articulação desses recursos produzir imagem que não é facilmente encontrada em produções coreográficas.

Diferente do espaço cênico convencional para o qual são construídos materiais, a paisagem amazônica por meio de árvores, casas de madeira, rio e embarcações é composta por um cenário orgânico, o qual combinado corpo dançante institui uma estética da floresta. A produção coreográfica pelas imagens da câmera, em colaboração com esse espaço, liberta a dança de perspectivas frontais, bem como, permite a apreciação da obra pela perspectiva 3D.

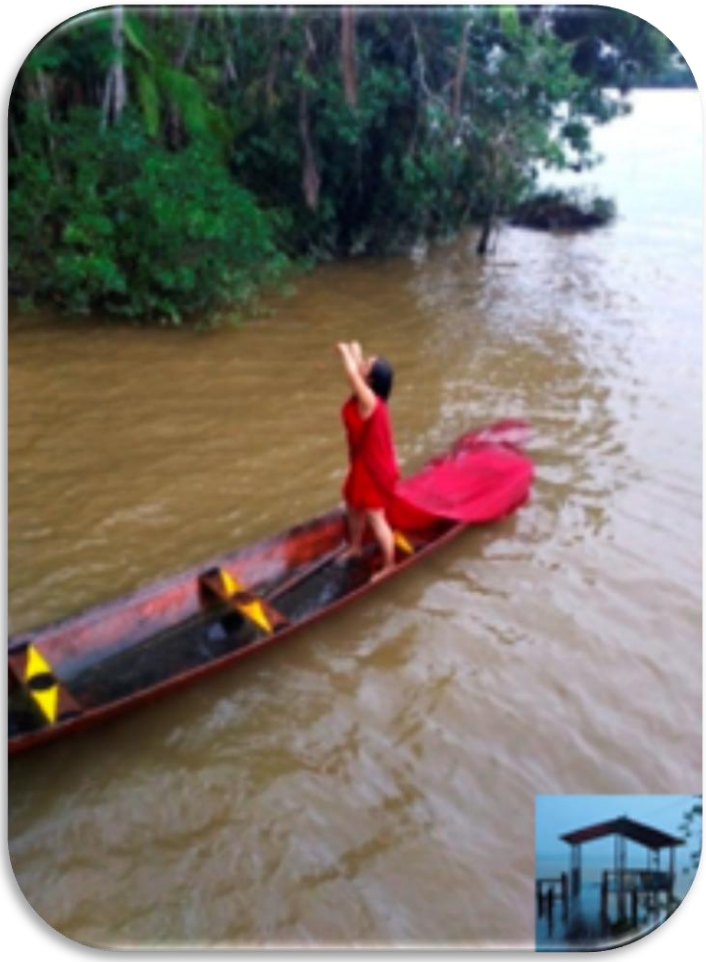
A apreciação pela tela segundo (Angeli; 2020) oferece ao expectador uma visão privilegiada que concede uma leitura distinta da dança promovida para o palco. Na ocasião da floresta, permite que o expectador se sinta integrante do lugar, não apenas pelo uso de objetos cotidiano, mas principalmente, pela maneira que a câmera participa. Distante ou perto, na água, na lama, no solo, entre os galhos ou trocando com integrantes, a câmera em movimento é a representação do expectador, o qual embora apresente função diferenciada comparada com ao aprecia a obra apenas tela, ao expectador-*Videomaker* é dado poder de intervir sobre o processo, podendo ele também ser responsável pela alteração do curso ou dinâmica criativa da produção coreográfica.

Diferente dos cenários convencionais, as escolhas criativas do “Dança Floresta” variaram de acordo com o nível do rio. Apresentando um tempo próprio, o fenômeno da maré segundo Duarte; Peiró; Semprebom; Freitas; Salmazo; Ilho (2018) depende da relação que a Lua estabelece com a Terra, chamada de atração gravitacional. Conforme apontam os biólogos, o nível da maré no Brasil varia 50 min de diferença de um dia para o outro, alcança o nível mais alto e mais baixo duas vezes em aproximadamente 6h.

A baixa da maré promove tanto aparecimento de estruturas e materiais como o desnível espacial possibilitando que a fácil realização do ângulo *plongée.* A condição estabelecida pela vazante denota pela imagem de Liliany Serrão[16] a qual equilibrava-se sobre uma embarcação de pequeno porte, um estado de vulnerabilidade para o corpo dançante que ao mesmo tempo se apresenta empoderada, ainda que numa relação de inferioridade comparada a posição e condição do *Videomaker.*

[16] Liliany Serrão: Mestre em Educação e Licenciada em Dança, a intérprete-criadora em dança atua há alguns anos na Cia Experimental de Dança Waldete Brito. Leciona técnicas de dança para crianças e adolescente na Usina da Paz/Cabanagem, um complexo multifuncional que oferece serviços de assistência social no Estado do Pará.

Imagem 18: Empoderamento vulnerável.



Descrição 18: Captação em plano aberto e ângulo *plongée*. A cerca de 2m ou 3m de distância do cais, num casco (embarcação de pequeno porte) com a ponta esquerda cortada pelo enquadramento da câmera, situado sobre o rio e árvore ao entorno. Em posição de equilíbrio estático, mulher de pele clara e cabelo preto até o ombro, usando vestido vermelho de calda que com aproximadamente dois metros comprimento, encontra-se com os braços estendido para o céu para onde também direciona a cabeça em 45°C. No canto inferior direito a varanda/cais que o *Videomaker* se encontrava.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Waldete Brito, 2021.

Situado a poucos metros de altura sobre uma varanda/cais situada à margem do Rio São Benedito, a condição oferecida ao corpo que se move com a câmera é relativamente favorável por conta da estabilidade, pois as condições oferecidas para ele permitir que se locomovesse sem nenhum risco com a mesma destreza do espaço convencional.

Ao contrário do que foi ofertado para o *Videomaker*, o corpo dançante que se movia para a câmera encontrava-se num conflitante empoderamento vulnerável (Imagem 18). Equilibrando-se de pé sobre o casco, a intérprete-criadora em dança Liliany

Serrão usava um vestido vermelho de comprimento acima do joelho, constituído de uma longa calda de aproximadamente 2m de comprimento.

A posição de pé, assim como, a calda longa, colocava o corpo dançante em condições de risco, pois quando a ponta do tecido tocava a água, travava o movimento gerando peso. O vento e a correnteza eram fatores que contribuíam para o estado de risco, mas nada comprometia a pintura dançante que se estabelecia para o *Videomaker*. O vestido vermelho de calda sobre o barco, preenchia a tela se instituindo com mais um elemento da paisagem amazônica.

A natureza da dança propiciada pela expressividade do corpo dançante, câmera, floresta e trocas subjetivas fomenta a escolha de uma abordagem não sistematizada que colabora para a produção de conhecimento que nasce da articulação de um saber que se faz em ato, associado ao pensamento do filósofo Larrosa (2014):

> Tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente e pessoal (Larrosa, 2014, p. 32).

Na captura das imagens improvisadas pelo Videodança em questão, o saber da experiência promovido pelo corpo em movimento, funde informações pré-existentes com as que nasce da relação que estabelece com o espaço, materiais e a ação performática. Entendo como experiência performática o comportamento extra cotidiano, conduta organizada pela qual o corpo assume uma postura que não é habitual, caracterizada pela tonificação e energia diferenciada, organizada para a recepção do outro.

No quadro gravado em plano conjunto (PC) (Imagem 19), é possível constatar pela experiência performática trocas subjetivas estabelecidas por corpos em movimento. A imagem revela um dos momentos em que a experiência proporcionava ouvir-se no ambiente do rio. O ato de “ouvir” no processo de criação em dança, tem a ver com a percepção, capacidade de ler e interpretar informações propondo ao mesmo tempo que capta uma alternativa de intervenção. Ao realizar essas ações, o sujeito absorve informações ao mesmo tempo que é desafiado a criar soluções.

Imagem 19: Escuta coletiva pelo movimento da maré.

Descrição 19: Plano Conjunto e de perfil. Quatro intérpretes-criadoras com o corpo parcialmente imerso no rio de cor marrom encontram-se distribuídas entre dois troncos de árvore. No primeiro tronco a direita da imagem, mulher que aparece da cintura para cima usa vestido vinho, apresenta traços indígenas de cabelo longo, toca com a mão esquerda o material. No intervalo com o outro tronco localizado no segundo plano a esquerda da tela, três mulheres cuja água chega ao pescoço encontram-se de costas para a câmera.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Waldete Brito, 2021.

O exercício de pensamento integrado ao corpo em movimento, institui um uma perspectiva diferenciada de produção de conhecimento, que deriva da variedade de elementos que apresentam naturezas instáveis, o corpo, o espaço e o outro. Na ocasião da (Imagem 19) a complexidade aumenta por conta das condições do mangue[17]. A escuta coletiva requeria do corpo dançante nível de sensibilidade e prontidão mais apurado, principalmente para o que explorava o uso da câmera. O risco de o equipamento molhar e mergulhar não era nulo.

[17] Mangue: O mangue é um tipo de vegetação que é considerada como um ambiente de transição, por se encontrar em área alagada que se altera de acordo com a dinâmica da maré. A passagem da água sobre o solo produz lama e remove a terra da raiz de árvores que passam a ficar exposta após a passagem da maré produzindo imagem de aglomerado de galhos. O manguezal é comum em regiões tropicais e subtropicais, principalmente em lugares de temperaturas elevadas, dele instalam-se vegetações que se adaptam. Conforme aponta o Portal Amazônia, mangues da região Amazônica, as principais árvores encontradas são o mangueiro ou mangue-vermelho, o mangue-siriba, siribeira ou mangue-branco e a tinteira, tinta ou mangue-preto. As aves que mais frequente nessas áreas são os Guarás e a Garça, a qual frequentemente visita a capital paraense, devido a proximidade com a floresta, procuram o Mangue para reprodução. Em Belém, a garça se tornou até tema de música.

Em constante estado de prontidão, sendo dos corpos dançantes imersos na maré que experimentava o mangue[18], o *Videomaker* contato com outras subjetividades recebia assim como os outros, aglomerados de significações que administrava ao mesmo tempo manipulava a câmera na água.

O jogo de improviso tinha a dinâmica alterada quando a direção artística solicitava ou quando era atravessado por interferência externa, como por exemplo, o barco o qual emitia sonoridades e agitação da maré quando passava. O estímulo externo nem sempre era evidente, um dos poucos percebido mutuamente. Um corpo à espreita, era capaz de perceber a passagem do vento e as materialidades imersas na maré.

A leitura ativa de informações da floresta, desperta outro tempo de viver, de escutar, de criar, propondo dinâmicas que variam de situações simples a complexas. Escutar o rio, rabeta[19], folhas, pássaros, ventos e ondas em diferentes velocidades, interviam não apenas sobre a investigação coreográfica, como também, apontava para identificação de uma sonoplastia orgânica que é própria da floresta. O corpo em situação de improviso no meio líquido, envolve o sujeito à temperatura e ao volume da água afetando os seus sentidos.

A dupla jornada propiciada pelas funções do *Videomaker* e intérprete-criador nas gravações, gerou momentos pelos quais a direção artística, determinava a entrega da câmera à assistente de filmagem Wanessa Ferreira[20], a qual ao assumir a responsabilidade da captação, era auxiliada por Waldete Brito, diretora artística do "Dança Floresta", a professora acompanhava a Videomaker para orientá-la no espaço e na escolha de enquadramentos, oferecendo também segurança a aprendiz. Embora antes desta produção experimentasse processos criativos com a câmera, Wanessa

[18] Mangue: O mangue é um tipo de vegetação que é considerada como um ambiente de transição, por se encontrar em área alagada que se altera de acordo com a dinâmica da maré. A passagem da água sobre o solo produz lama e remove a terra da raiz de árvores que passam a ficar exposta após a passagem da maré produzindo imagem de aglomerado de galhos. O manguezal é comum em regiões tropicais e subtropicais, principalmente em lugares de temperaturas elevadas, dele instalam-se vegetações que se adaptam. Conforme aponta o Portal Amazônia, mangues da região Amazônica, as principais árvores encontradas são o mangueiro ou mangue-vermelho, o mangue-siriba, siribeira ou mangue-branco e a tinteira, tinta ou mangue-preto. As aves que mais frequente nessas áreas são os Guarás e a Garça, a qual frequentemente visita a capital paraense, devido à proximidade com a floresta, procuram o Mangue para reprodução. Em Belém, a garça se tornou até tema de música.

[19] Rabeta: Embarcação de pequeno porte constituída de lata e motor.

[20] Wanessa Ferreira: Era bailarina e a prima parceira que tem colaborado em todas as minhas investigações com a câmera, com a qual produzi Videodanças em Belém. Era na época, era a menor aprendiz para qual ensinava e compartilhava resultados de pesquisas com a câmera. Foi auxiliar em vários trabalhos fotográficos. Na condição de *Videomake*r, Wanessa gravou "A dança do Meu Fado", "Bolha", "Fresta", É frescura". Dividiu comigo as filmagens do "Dança Floresta". Todas as vezes que esteve dançando à câmera, ela esteve assumindo as gravações. A falta de experiência com o campo da improvisação, reivindicou que contasse com o auxílio de Waldete Brito, para se deslocar pelos desníveis espaciais da floresta, que para ela soavam como perigo.

relatava não sentir segurança para explorar o uso do equipamento sob a condição instável.

Diante disso, entendo que, a capacidade de compor em tempo real é uma atividade própria do corpo dançante pós-moderno, o qual diferente de outros que reproduzem sequências mecanizadas, tem competência para articular, editar e ordenar elementos de acordo com a habilidade sensório-motora e capacidade criativa, “trata-se .de um pesquisador ativo, que produz conhecimentos derivados de investigações detalhadas e extraídas de materiais diversos” (FREITAS, 2012, p.108).

3.3. Pororoca: potencialidades em ato

3.3.1. Videomaker que dança

Partindo da etapa de gravação, esta sessão identifica e diferencia os tipos de imagens produzidas no processo criativo, apresenta a prática Somática como potente recurso técnico e criativo à prática do *Videomaker*, a qual é colaboradora na identificação de tipos de atenção exercido com a câmera em movimento, deixando de ser um acessório para se tornar a extensão do corpo dançante que explora a câmera.

No Videodança Floresta, o *Videomaker* expande o campo de atuação, sai da condição de coadjuvante de produção, para se tornar protagonista. Na atuação convencional, suas ações são orientadas por roteiro, recurso que no Videodança passa a ser abandonado. O único momento que este profissional tem espaço para intervir, é quando está no exercício do plano sequência, enquadramento que permite alguma contribuição. Apesar da possibilidade, suas ações se restringem a combinações de enquadramentos, as quais estão sempre associadas a um sentido determinado pelo roteiro.

O *Videomaker* atuante do Dança Floresta à luz do pensamento pós-moderno, tem as mesmas regalias e autonomia criativa que tem o intérprete-criador. Sem desligar a câmera ou apenas quando limitado, apresenta destreza para se movimentar pelo espaço, podendo posicionar e se mover intervindo sobre o ritmo e escolha de enquadramentos, que provém não apenas da direção artística, mas de percepções pessoais e estímulos provocados pelas explorações que nascem do contato com o outro.

O corpo dançante no Videodança auxiliado pela improvisação, designa-se pela capacidade de perceber e elaborar informações ao mesmo tempo que explora o espaço. Longe da condição de passividade promovida pela função observador, sob a perspectiva somática não é separado do ambiente, mas o tempo todo interconectado com algo, sendo capaz de intervir sobre aquilo que o afeta.

Diferente do que acontece na captação convencional, no Videodança Floresta o *Videomaker* tem autonomia, amplia as possibilidades criativas de atuação. Sob a ótica da dança pós-moderna arrisca outra condição, a qual deriva das possibilidades exploratórias pelas quais propõe movimentos que emergem de suas relações, fazendo com que rede de percepções conectadas com o presente produzam imagens que fundem na tela.

Ao pensar a condição do corpo que filma pelo olhar da dança, Castro (2022) designa o *Videomaker*-dançarino como aquele que fazendo uso da câmera, se move com destreza pelo espaço, explora de forma integrada a manipulação do equipamento e o movimento do corpo em diferentes figurações, níveis e planos espaciais, bem como, dinâmicas temporais, as quais articula com percepções.

O *Videomaker*-dançarino é aquele que se disponibiliza para o ato criador, faz de interferências e/ou desvios, subsídios para recompor materiais simbólicos com os quais compõe. Atento a tudo que o cerca, se coloca em constante estado de prontidão, sendo este capaz de ler, interpretar e atuar sobre a ação do outro, bem como, sobre situações imprevistas que atravessam o processo, tornando-se capaz de potencializar e redirecionar o que recebe, pois ao mudar sua posição no espaço modifica ângulo, percepção, espacialidade e sua condição com o outro.

Thomas Hanna (1995, p. 342) pontua pela perspectiva da primeira pessoa, que o sujeito é constituído de “centros proprioceptivos que se comunicam e continuamente retroalimentam uma rica exibição de informações somáticas que são imediatamente auto-observadas como um processo unificado e contínuo”. Isso se aplica a nova condição do *Videomaker,* o qual descomprometido com padrões, repetições ou mecanização de ações produz imagens que carregam traços existenciais.

Na produção em composição em tempo real, o *Videomaker*-dançarino não é um agregado que trabalha a serviço da dança, mas um integrante completamente envolvido o qual não é mais e nem menos importante que os outros, com os quais propõe

duetos, trios e improvisos em grupo distinguindo-se pelas proposições que faz com a câmera. Ele empresta suas habilidades para o processo ao mesmo tempo em que, integra as imagens que produz, as quais revelam traços existenciais que aparecem como vestígios na tela.

Sendo assim, as imagens exibidas são resultantes de interações estabelecidas com o olhar fixado sobre a câmera, cuja mão em estado de prontidão aguarda estímulos que conduza à ação. O olhar é o elo que conecta e intermedia a relação do corpo dançante com o dispositivo tecnológico.

Ao questionar a reformulação do objeto artístico, associado a traços estáveis e condicionante tecnológico, Zanini (2018) aponta que a tecnologia vem cada vez mais adentrando existências, de modo que subjetividades têm sido anuladas em zonas fronteiriças, através das quais tem se tornado difícil distinguir homem e máquina. O que o historiador quer ao tensionar essa questão, é reformular campos de atuação com intuito de diminuir a massificação da máquina, reivindicando o protagonismo do sujeito à criação artista, porém, o que se tem notado é a sobreposição dela à atividade humana.

Embora a exploração de tecnologias predomine processos coreográficos para tela, o Videodança Floresta ainda que explore esses recursos diferencia-se dos demais porque subverte a ordem. A captação de imagem pela composição em tempo real é elemento chave para o redirecionamento de perspectiva, pois o olho ainda que conectado a lente é subsidiado pelo campo perceptivo, ou seja, é a condição humana quem determina o processo.

A captação de subjetividades por imagens a partir do pensamento de Zanini (2018, p. 96), propõe a desmistificação de leis universais e formas arbitrárias passando a depender da condição captada. Aliada ao corpo em movimento altera a percepção e atuação, estabelecendo “uma nova solução visual baseada na visão periférica e na instabilidade” que tem contribuição da proposição de movimentos.

A câmera sob a condição da composição em tempo real, amplia a condição estritamente visual determinada pelo olhar quando assume o deslocamento espacial, o qual associado aos movimentos de câmera fomenta instabilidade de modos padronizados de gravação. Conforme aponta Zanini (2018):

> A instabilidade visual e a percepção do tempo exata, precisa e desejada"; dirige "o interesse para as novas variáveis situações visuais baseadas em resultados da relação olho-arte"; e ainda a existência de fenômenos indeterminados na estrutura e na realidade visual do trabalho" – e daí "conceber novas possibilidades que franquearão um novo campo de investigação" (Zanini, 2018, p. 96).

A irregularidade promovida pelo movimento do *Videomaker*-dançarino, institui outra figuração de imagem, que passa a depender da articulação de ações integradas que derivam da manipulação do equipamento, deslocamento espacial, percepção e escolhas subjetivas. Subsidiado por esses elementos, a câmera passa a funcionar como "uma parte distinta do corpo, mas que amplia em suas competências" (Santana, 2006, p. 46), tornando-se a extensão do corpo dançante.

A câmera enquanto extensão do *Videomaker*-dançarino, segundo o pensamento de Ivani Santana (2006), é conectada ao sistema motor e campo perceptível classificado como um agrupamento aberto e complexo de reciprocidade, através do qual altera natureza. Assim, o corpo dançante pode ser considerado um centro de comando de onde se origina o ato criativo, é ele quem emite direcionamentos à tecnologia e não o contrário.

A câmera apresenta um programa de configuração limitada, ao contrário disso, a condição orgânica aliada à tecnologia amplia a criação passando a depender da autoconsciência. O corpo dançante interligado a câmera observa a ação do outro pela lente, através do qual autorregula as próprias ações que realiza em ritmo diferenciado[21], cujo movimento interfere sobre o campo perceptivo e criativo alheio.

Ao pensar a autorregulação pelo viés Somático, Hanna (1995; p. 345) afirma que o campo perceptivo oferecido pela textura sensível é capaz de sinalizar alterações. Para ele "o sistema sensório-motor funciona como um "sistema de *feedback* de circuito fechado dentro do soma. Não podemos sentir sem agir e não podemos agir sem sentir". Diante disso, entendo que as imagens que emergem na tela, são respostas daquilo que o *Videomaker*-dançarino recebe de estímulos promovidos pelo ato exploratório, derivados também do campo sensório-motor.

[21] Ritmo diferenciado: Quando o *Videomaker* se desloca ou se move pelo espaço transitando entre níveis espaciais, realiza movimentos desacelerados e contidos buscando o enraizamento do corpo. Ao se mover pelo espaço, exerce constantes transferências de peso, fazendo com que geralmente caminhe com os joelhos flexionados. A má condução do peso promove instabilidades para a imagem por conta do senso da câmera.

Antagônico ao que Santana (2006) aponta sobre a tecnologia no cenário cibernético, afirmando que este meio impõe uma estrutura de experiência. Na produção coreográfica que enfatiza a condição humana, a máquina trabalha de forma recíproca com processos orgânicos gerados pelo corpo em movimento. Ao tentar mensurar a colaboração destes campos de atuação à epistemologia, é possível identificar que o sistema orgânico oferece possibilidades infinitas comparadas ao sistema programado, pois a máquina à medida que é usada, entra num estágio de desgaste passando a ter funções comprometidas.

Ao contrário disso, à medida que um organismo vivo é explorado, atua como "uma forma de organização de informação em constante processo" (Santana, 2006, p. 62). Amplia repertório por interação e negociação que faz com o meio, através do qual expande capacidades psicomotoras e cognitivas. Logo, o ato de manipular a câmera pode ser considerada uma manifestação que funde material orgânico e conhecimento técnico pela ação do *Videomaker.*

A máquina tem sido considerada uma ferramenta importantíssima que auxilia processos artísticos de produções à tela, embora imite e/ou por vezes até se aproxime não substitui funções humanas. O uso do *traveling* em produção cinematográfica é usado para diminuir o peso do equipamento e facilitar o deslocamento da câmera pelo espaço. Apesar do engenho suprir esta necessidade, a metragem do trilho limita a exploração criativa. Ainda que cineastas busquem outros recursos como: cadeira de rodas, carro, bicicleta, skate etc., são materiais que entram em desgaste.

O cinema enquanto produto híbrido é indissociado da tecnologia, ainda que o sujeito delibere a utilização de equipamento, é condicionado a atuar em formatos determinados que subjugam formas expressivas. Embora ainda que limitado articule subjetividades na execução do plano sequência, a determinação do que deve ou não e como deve ser captado, indica a sobreposição da tecnologia sobre o sujeito que se dá pela mecanização de processos. Em consequência disso, pode-se entender que o cinema é aprisionado a tecnologia por conta da maneira que conduz a criação artística.

Ao contrário disso, pela poética "Dança Floresta" a ação do *Videomaker*-dançarino sobrepõe a máquina quando passa a captar imagens em deslocamento, através das quais combina enquadramentos e subjetividades sem o comprometimento de exercer vocabulário expressivo ou de significações. Logo, a câmera como extensão

do corpo dançante torna-se um mecanismo que influencia, mas não substitui a condição humana. A articulação desses sistemas propõe uma zona fronteiriça pela qual naturezas passam a coexistirem.

Quando o *Videomaker*-dançarino é confrontado pela paisagem da floresta e materialidades moventes, é inspirado a jogar com esses recursos. A abordagem pela lente potencializa paisagem e expressividade do corpo dançante. A unidade do homem/tecnologia faz com que a câmera receba interferências que atravessam a corporeidade de quem manipula o equipamento.

Imagem 20: Movimento de mão.

Descrição 20: Plano conjunto, no fundo rio e árvores de tom verde escuro que aparecem pequenas na tela, em segundo plano a esquerda árvore em tom de verde mais claro que as primeiras. Sobre parte de um trapiche coberto que é exibida na imagem apenas a lateral constituída de madeira pinta de lilás, quase no centro da imagem uma mulher branca, cabelo curto e loiro, apresenta tatuagem não identificável no braço direito aparecendo de costa na imagem, usando vestido estampado com linhas e flores na cor azul e branca, apresenta o braço esquerdo esticado para a mesma direção, com a cabeça encostada numa perna-manca apresenta uma leve inclinação para a direção das mãos que aparecem estendidas. À direita da imagem, na posição de perfil mulher de traços indígenas cuja pele é morena e cabelos longos, usa vestido azul Royal de alça com o comprimento até o joelho, sobre suas mãos uma câmera portátil conectada a um tripé que se encontra fora do chão.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Wanessa Ferreira, 2021.

Isso pode ser constatado pela captação realizada por Roberta Castro, a qual orientada por Waldete Brito, optou por captar movimento de mão (Imagem 20) de Elyene Lima[22] pelo enquadramento fechado e movimento de *Zoom*[23]. A escolha da *Videomaker*-

[22] Elyene Lima: Sendo uma das mais antigas integrantes da Cia Experimental, a intérprete-criadora em dança também é psicóloga.
[23] Zoom: Movimento de câmera que aproxima o objeto de desejo.

dançarino sob a condição da composição em tempo e com autonomia criativa, expõe traços pessoais do sujeito pelas escolhas que faz ao mesmo tempo que desenvolve habilidades criativas de manejo do corpo e da câmera.

Imagem 21: Perdendo para formiga.

Descrição 21: Plano médio e ângulo plongée. Em ambiente de mangue, raízes, lama e água compõem o fundo. No centro da imagem uma perna-manca atravessada em diagonal da esquerda/cima para baixo, e a direita da imagem, do joelho para cima, mulher negra de cabelos usando vestido preto cortado até a linha do ombro e joelho, realiza movimento de contração através do qual braços encontram-se sobre um dos joelhos, os quais encontram-se flexionados, dispostos para frente, assim como, o longo cabelo cacheado.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Outro quadro que evidencia traços do sujeito pela escolha, foi a situação ilustrada pela (Imagem 21), a qual embora não apresente o momento exato da passagem de uma formiga sobre a perna-manca e nem o envolvimento de Diego Jacques com Ana Lídia de Lima no mangue, salienta o protagonismo do inseto promovido pela dinâmica e esvaziamento do corpo dançante, bem como, o grau de sensibilidade apresentado pelo *Videomaker,* fruto da exploração do campo perceptivo e da natureza do sujeito.

Embora fosse inevitável não ser seduzido pela performance do invertebrado, que por sua vez ocupou mais tempo de tela do que os artistas em investigação tornando-se mais um corpo no processo criativo. A escolha da formiga ao invés de corpos dançantes está associada a condição de coexistência, que na ocasião do quadro acima

se configura a partir do espelhamento que a *Videomaker* Roberta Castro faz com a formiga[24], através do qual conecta traços pessoais a natureza do inseto.

A reverberação da dinâmica de trabalho da formiga ligada a dificuldade para estabilizar a lente, contribuíram para que o olhar de quem filma fosse "roubado", fazendo com que o foco fosse direcionado para o fenômeno. Ainda que por alguns instantes atenção do *Videomaker* estivesse direcionada à performance do inseto, a simultaneidade e a dinâmica enfatizada pela relação espacial, energia dos intérpretes e sonoridades da floresta: motor do barco, ondas, balanço de árvores e pássaros contribuiriam para que o hiperfoco durasse pouco, pois havia sempre alguma interferência.

Na gravação desse quadro por exemplo, os intérpretes se encontravam imersos na área de lama abaixo e distante da câmera colocados em segundo plano da tela. Levando em conta que o corpo era a base do trabalho, era natural que a atenção retornasse ao foco inicial. Logo, ainda que rapidamente o *Videomaker* estivesse com a atenção dividida, cabia a ele jogar com as possibilidades, que neste instante se instituiu a partir da sobreposição da imagem da formiga sobre a dos corpos dançantes desfocada.

Nesse sentido, é possível perceber que quando o corpocâmera expande a atenção para além daquilo que explora diretamente, avança segundo Thomas Hanna (1995) para um estágio de consciência mais elevado o qual está ligado ao isolamento de uma parte para o acionamento de outras, chamado pelo americano de *Awareness.* Então, quando o *Videomaker* mesmo percebendo seu entorno resolve manter a atenção sobre algo, está na verdade dominando seus impulsos (ações).

O controle do campo sensório-motor segundo Hanna (1995) contribui para o desenvolvimento de capacidades que auxiliam compreender o fenômeno sob uma perspectiva mais ampliada, isso faz com que o *Videomaker* tenha habilidade para perceber e identificar o que pode ou não ser favorável à exploração criativa. Embora o corpo/câmera tenha a atenção direcionada para a câmera, exercida pelo olhar, outras partes ainda que inibidas pelo desuso não estão desintegradas da ação, pois todos os

[24] Formiga: Considerada um inseto social pertencente à ordem Hymenoptera e a família *formicidade*, uma das características mais relevantes do invertebrado é o trabalho, o qual é desenvolvido de forma unificada e coletiva em prol da colônia que pertence. A ela é atribuída a capacidade de se defender, de adaptar-se ao habitat e de explorar recursos que advém principalmente da organização social que estabelece com integrantes de espécie diversa com quem coevolui. Segundo a enciclopédia, a sociedade de formigas apresenta divisão de trabalho entre indivíduos, sendo capaz de resolver problemas complexos.

músculos trabalham de forma integrada contribuindo para o funcionamento do campo perceptivo.

Em consequência disso, quando o *Videomaker* se move com a atenção sobre o equipamento, responde a estímulos por ações que variam de acordo com a dinâmica promovida pelo fenômeno. Derivado da intensidade das relações estabelecidas, a dinâmica delas promove níveis de intensidade que podem serem dissipadas no percurso por outra interferência.

A depender da qualidade que essa intensidade chega à corporeidade, determina o nível de ação a ser realizada pelo *Videomaker*, podendo configurar-se por manipulações da câmera, interesses de enquadramento, deslocamentos, níveis espaciais os quais podem ser configurar por movimentos de subir, descer, deslizar e rolar estabelecendo uma relação de intimidade ou de distanciamento com outro, com quem instituí trocas simbólicas que afetam diretamente escolhas.

A partir do momento que o corpo/câmera toma consciência da exclusão de algo, agrega sobre a mesma ação a condição de observador, de onde avalia e interpreta o desconhecido sob a perspectiva de sondagem, recrutando em seguida o "novo material para o repertório da consciência voluntária" (Hanna; 1995; 249). Diante disso, pode-se entender que a habilidade de ler e interpretar não sustentam a intervenção sobre cenários complexos, são necessárias outras competências.

Partindo do princípio que a captação da imagem ocorre sob a perspectiva de primeira pessoa, e que esta é capaz de se autoregular em ato. Entendo que ao determinar conteúdo e enquadramento que exerce em movimento, o *Videomaker* mobiliza competências que estão ligadas ao que Deleuze (1988;1999) designa como *devir*- animal, um modo de existência derivado do contato com o ambiente e das relações internas, capaz de contribuir para a construção de território que nasce de rastros derivados de múltiplos contextos, através dos quais evidencia o mais puro estado de latência animal do sujeito.

Considerando que o sujeito é pertencente ao reino animal, entendo que o corpo/câmera em sua condição humana, ainda que se diferencie de outras espécies devido à natureza complexa, apresenta traços de existência originários que antecedem convenções sociais e culturais. Podendo este ser associado a natureza do cachorro e do carrapato. A meu ver, a condição instintiva e propriedades desses animais

corresponde a sensibilidade que o *Videomaker* apresenta, sendo capaz de intervir de forma precisa sobre sua realidade.

Ao pensar esta questão, Deleuze (1988-1989) afirma que o animal é um ser que está sempre “à espreita”. Reagindo a pouca coisa, porém, sob constante estado de alerta, emite signos diferenciados pelo comportamento que adota. A postura apresentada pelo *Videomaker* é semelhante ao estado de prontidão do cachorro quando se alimenta, o qual atento a tudo que interfere o espaço pessoal, observa atentamente movimentos que circundam seu campo perceptivo, demonstrado pela postura ativa e alongamento de orelhas.

A invasão do espaço pessoal do cachorro, evoca a uma condição instintiva que corresponde a uma reação imediata. Não muito diferente, a resposta instintiva do *Videomaker* se configura pela alteração de níveis e planos espaciais, enquadramentos ou interesses. A disposição do cão, assim como, do corpo dançante com a câmera, está ligada a situações inusitadas através das quais o sujeito não cria expectativa sobre nada, realiza sua tarefa sob constante estado de espreita.

A prontidão do cachorro associada a atividade de filmagem é mais recorrente situações mais simples, como por exemplo reagir a sonoplastia produzida pelo meio. Embora o cão apresente habilidade para responder rapidamente sobre o inesperado, não tem a mesma virtude que o carrapato tem frente a interferências de natureza mais complexa, sobretudo porque apresenta posturas prévias de ataque. Ciente do que circunda seu campo perceptivo, espera pelo momento certo para intervir sobre sua presa.

Conforme aponta Deleuze (1988-1989), o carrapato atraído pela luz e odor de sua presa que detecta a distância pelos sentidos, é capaz de esperar por anos pelo seu alvo. Com habilidade para distinguir as melhores condições de ataque, mesmo desprovido de visão motivado apenas por seus recursos, intervém de maneira precisa sobre o desconhecido, tateando sobre o hospedeiro a localização mais propícia para se instalar.

Dotado dos mesmos artifícios que o carrapato, o *Videomaker* intervém sobre cenários complexo quando é desafiado a lhe dá com as nuances de outro corpo dançante, o qual assim como ele é um organismo vivo. Do ponto de vista da terceira pessoa, o corpo que dança para a câmera pode reagir a interação como o cachorro, que

instintivamente ataca de forma agressiva quando alguém aproxima de seu campo perceptivo.

Isso quer dizer que, sob esta condição, o corpo/câmera também assume um papel de defesa, pelo qual o contra-ataque figura-se pela regulagem de sua abordagem, que administra com destreza. Logo, o *Videomaker*-dançarino, assim como, o Editor coreográfico sob a condição de terceira pessoa, são espectadores distintos que ocupam lugar privilegiado no processo comparado ao expectador da tela, pois a interação direta com a obra artística instituí uma relação de intimidade que permite envolvimento e intervenção. Isto é pode ser contato pela (Imagem 22) momento em em que influenciada pelas imagens derivadas do improviso de Caroline Castelo, também deslizando Roberta Castro reformula proposições com a câmera.

Imagem 22: Chão deslizante.

Descrição 22: Plano aberto e ângulo perfil. Em área de mangue, vários troncos de árvore, folha e mato preenchem o fundo da tela. No centro da imagem descalça e com as mãos encostadas no chão, mulher parda, cabelo curto e vestido longo e sujo até o joelho, realiza movimentos de deslizar sobre a lama.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Ao dialogar com o corpo dançante de forma presencial, o *Videomaker* mobiliza estruturas perceptivas a partir daquilo que extraí de imagens[25] corporais, as quais formam um quadro vivo com infinitas combinações de gestos e movimentos que se alteram a todo instante, destiladas sobre a pupila de quem filma, o qual reformula o que

[25] Imagem: O termo imagem é empregado neste contexto a dois sentidos, a imagem do corpo apreciada a olho nu e a imagem virtual emitida pelo computador no momento da edição.

recebe pelo que tem pré-existente em si. A interação por contato visual no “Dança Floresta”, promove movimentos para o corpo que manipula o equipamento. O diálogo promovido entre corpos dançantes propicia diferentes formas de expressão.

A exploração de investigações coreográficas subsidiada por métodos de improviso e de plano sequência, propõe um modo de fazer dança contemporânea, pelo qual mecanismos técnicos potencializam a expressão do corpo dançante, instituindo “uma nova dramaturgia corporal, com outra construção de corpo” (Miller, 2012, p. 47). É uma dança que nasce da troca de subjetividades estabelecida entre sujeito, espaço e materialidades.

Independente da distância que há entre o corpo do intérprete-criador em dança e o *Videomaker*-dançarino, este último se envolve com o primeiro pelas ações significativas que produz. Costumo dizer que, a câmera sob a condição da composição em tempo real, estrutura a sequência de imagem por aquilo que o olhar é roubado. Isso acontece tanto na etapa de filmagem quanto na de edição, momento em que o olhar é “roubado” pela segunda vez pelas afetações, já que a edição assim como na gravação também é desprovida da utilização de roteiro.

Na pós-produção a montagem de sequência em caráter de finalização, adquire outras significações para o corpo dançante, o qual a partir de então, transita para o papel de editor. Com a mesma liberdade criativa dada ao *Videomaker*, o editor-coreógrafo que também é dotado do conhecimento da dança, assume a responsabilidade de organizar sequências coreográficas as quais podem ser diversas, parte de quadros vivos dispostos pelo vídeo.

Embora não seja regra na produção de Videodança, em processos de montagem desta natureza, geralmente a pessoa que grava é a mesma que edita. E se gravou, significa que essa pessoa teve previamente acesso ao material, logo, quando o editor-coreógrafo inicia a combinação de quadros vivos, traz proposições previamente analisadas e racionalizadas que escolheu por significações na etapa anterior.

Posto isso, entendo que a produção coreográfica “Dança Floresta” contribui para o campo de produção de conhecimento quando propõe a reorganização de sistemas existenciais, os quais estimulados pela condição originária é confrontado neste processo a fazer escolhas, determinar pelo ato criativo o modo de operante da própria existência, que pela poética da floresta coexiste com a tecnologia.

Diante disso, interpreto o fenômeno de embaçamento da imagem como um sinal que evidencia o apagamento de subjetividades pela tecnologia. Ainda que a tentativa não garanta a conclusão da atividade, esse meio consegue mostrar pelo desfoco da imagem e o conflito entre homem e formiga foi estabelecido uma espécie de guerra fria entre tecnologia e natureza, fazendo que fosse estabelecido uma zona fronteiriça através da qual o "Dança Floresta" luta em favor dos direitos humanos.

3.3.2. Imagens coreográficas da Tela

A articulação das imagens derivadas da filmagem sob condição da edição, propicía a construção de um espaço *Entre,* no espaço do corpo, funciona como um lugar onde dados subjetivos são dissipados, misturados, divididos, conectados, multiplicados configurados reformulando movimentos. A imagem instituída na tela, não é de posse de um referente e nem de outro. Então, em se tratando de Videodança de que imagem falamos? Da produzida pelo corpo que dança, do que filma ou do que edita?

Para compreender de que imagem tratamos na produção de Videodança, é necessário compreendermos o movimento que permeia o processo. O cinema ao tentar traduzir ou reconstituir movimento através de seu meio, tenta criar um mundo irreal da "quase realidade" reduzida a interpretações que podem, e, até aproximam, mas "não pode se reconstituir movimento por meio de posições no espaço ou de instante no tempo, isto é, por meio de "cortes" imóveis..." (Deleuze, 2018, p. 13), apenas acrescenta dados imediatos os quais não são sustentados por muito tempo.

Ao conceituar a imagem presente na tela Deleuze (2018) explica que:

> O movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão (...) os espaços percorridos pertencem a todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irredutíveis entre si (Deleuze, 2018, p. 13).

O que Deleuze (2018) pontua sobre movimento no cinema corrobora ao que acontece no Videodança. Segundo a perspectiva do filósofo, o corpo dançante enquanto mundo é a própria Imagem-movimento pela qual "todas as imagens se confundem com suas ações e reações: é a variação universal. Toda imagem não passa de um caminho

sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo" (Deleuze, 2018, p. 98). Sentidos estes que na dança só ocorrem quando percebidos, quando o corpo alcança certos estágios de consciência.

Em colaboração ao pensamento do filósofo, Thomas Hanna (1995, p. 34) afirma que a consciência não é uma faculdade da mente e nem tão pouco apresenta uma condição estática, mas resultado individual de aprendizagens sensório-motoras que o sujeito mobiliza e expande por estímulos externos, através das quais de forma voluntária e involuntária alcançam estados de consciência. Na condição de "imprevisível: pode variar de um nível animal a um nível divino e, em qualquer um desses casos, não pode ser feito para perceber ou responder além de seu nível alcançado".

Diante disso, pode-se entender que não há um treinamento sistematizado para o *Videomaker*-dançarino, o que se tem são habilidades perceptivas que derivam do constante exercício de observação, interpretação e intervenção. Logo, quando o *Videomaker* se coloca em exercício criativo com o corpo em movimento, está não apenas se propondo a uma condição indeterminada, como também, joga com subsídios simbólicos que se encontra tanto desenvolvido como pré-existente.

O material desenvolvido passa pelo processo de amnésia sensória-motora, uma espécie de anestesia que não sinaliza a passagem de dados recorrentes, os quais naturalizam-se integrando o repertório de movimento. isso quer dizer que quando o *Videomaker* se move, arrasta pela mesma ação níveis de percepções, a "consciência sensorial (*sensory awareness*) de nossas atividades internas e uma maior atividade de nossa consciência sensorial interna (*internal sensory awareness)*" (HANNA; 1995, p.351).

A percepção é um fator que determina a criação coreográfica com a câmera. Sem esta habilidade captação se reduziria a produção de imagem narcísica, algo comum em processos inorgânicos experimentados com pessoas que não valorizam o movimento em estado puro e indeterminado. Ao contrário disso, a produção de imagem no Videodança sem roteiro substitui.

> o movimento pela ideia de um lugar provisório para onde ele se dirige, ou de um resultado que obtém; e a qualidade substituiu o movimento pela ideia de um estado que persiste à espera de que um outro ocupe o seu lugar; e o corpo substitui o movimento pela ideia de um sujeito que o executariam (Deleuze, 2018, p. 100).

O Videodança pela poética da composição em tempo real, é uma estética que nasce do contato com a câmera, logo, embora o *Videomaker* estabeleça certo grau de intimidade não está subjugado a determinações do corpo dançante. Ao contrário disso, o que se quer, é alcançar o estado mais puro da condição humana pelo entrelaçamento de subjetividades que se constituem em imagem-movimento, a qual segundo Deleuze (2018) promove dinâmica que agita a engrenagem do campo perceptivo.

Quando o corpo dançante numa mesma posição varia de nível espacial, amplia o repertório motor e explora possibilidades criativas a mesma medida que confecciona dados distintos. Diferente da matemática, na investigação coreográfica a "ordem dos fatores altera o resultado", a produção de imagem depende de como, onde, com quem, bem como, o estado emocional ou psíquico que o *Videomaker* se encontra.

A captação e produção de subjetividade pelo corpo em movimento, requer habilidade para ler e interpretar a expressão do outro, permite que passagens subjetivas sejam evidenciadas, registradas no campo sensório-motor e na memória da câmera, ao mesmo tempo que se tornam acessíveis e analisáveis, como pode ser contatado pela imagem a seguir.

Ao pensar a produção de imagem a partir de simultaneidade de tarefas e afetações, Deleuze (2018) afirma que no intervalo entre uma ação e uma reação imagens são produzidas. O período de formulação cedido por esse período, oferece para o corpo dançante tempo necessário para assimilação e ordenação de informações que atravessam a experiência criativa.

Assim, o contato entre materialidades orgânicas e inorgânicas, propõe uma produção de imagem que deriva de múltiplos referentes, do corpo que dança para a câmera, do que se move com ela e do que se situa diante da tela. Embora o tempo de processamento possa por vezes anestesiar a atenção de quem aprecia ativamente as imagens, a confecção de subjetividades pela imagem do corpo dançante é variada.

Conforme pode ser constatado pela (imagem 23), é possível apontar e analisar pela imagem do corpo dançante sensações e reações que a olho nu não é inviável, porém, complexo comparado ao recurso da tela, requer nível de competência maior. A imagem produzida por Wanessa Ferreira, evidencia não apenas a passagem subjetiva, como também, evidencia o encontro de percepções ocorrido entre o corpo dançante e *Videomaker.*

Imagem 23: Encontro de percepções.

Descrição 23: Plano médio e plano frontal. Tela preenchida com mato em toda área inferior da imagem, folhas ao fundo. Candeeiro de aproximadamente 10scm de altura ocupa a esquerda da tela, enquanto duas Intérpretes ocupam a direita da tela. A mulher de traços indígenas usa vestido azul, na posição de cócoras com parte do vestido da segunda sobre o cabelo, mãos pousadas na direção da orelha, a intérprete olha para esquerda. Na posição frontal na qual o enquadramento não mostra a identidade da mulher branca que está pede, cujas mãos aparecem.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Wanessa Ferreira, 2021.

A expressão de desconfiança e medo desempenhada de cócoras por Roberta Castro, denotam a reação da intérprete a um acontecimento que corre fora do enquadramento, a qual ao identificar as possibilidades que tinha, explora criativamente a barra da saia de Elyene Lima cobrindo parte de seu cabelo, enquanto olha para aquilo que “amendronta”. A permissão de uso da saia do corpo dançante ao lado, ilustra a relação de intimidade entre integrante, assim como, evidencia o acolhimento emocional oferecido pela psicóloga em seu papel social.

Um dos recursos criativos que contribuíram e potencializaram esta imagem, foi a alteração da disposição do *Videomaker* o qual transitou com a câmera ligada para o nível baixo do espaço. A condição exploratória do corpo dançante com a câmera, faz dele um mecanismo propagador de imagens, uma espécie de engrenagem humana que conduz, produz e roteia imagens.

Quando o corpo dançante tece conexões no processo investigativo de Videodança produzido em tempo real, traça um percurso que ultrapassa limitações do espaço físico, desenvolve o que José Gil (2001) intitula de mapa subjetivo, uma espécie

de registro simbólico instituído por sensações, impressões e interpretações que provém do contato que o corpo dançante estabelece com pessoas e as coisas.

A significação que deriva do mapa subjetivo faz com que subjetividades sejam potencializadas pela exploração com a câmera. Embora a coexistência com a tecnologia seja inevitável, pela poética do “Dança Floresta” o corpo dançante ainda que usurpado pelos mecanismos de subjetivação, ao exercitar a percepção e consciência limita o fluxo de transferência de traços existenciais para o equipamento.

O olho humano subsidiado pela visão periférica e campo sensório-motor, é o elo que conecta homem e máquina, é responsável pelo avanço territorial e gerenciamento dos níveis de sujeição. Mesmo que máquina desenvolva um papel importantíssimo para estética da tela, na produção coreográfica “Dança Floresta” quem governa o processo criativo é o sujeito. Sob essa condição subsidia o ato criativo potencializando a condição humana, promovendo também diferentes modulações expressivas do movimento.

A justaposição a máquina o coloca o sujeito sob em constante estado de prontidão. Subsidiado por mecanismos orgânicos que tem em si mesmo, e capaz de promover em tempo real a autoregulação de “aspectos físico, psíquico e emocional” (Miller, 2012, p. 13), o corpo dançante contemporâneo à luz da somática, se dispondo as indeterminações do processo é capaz de abdicar dos repertórios pré-estabelecidos a fim de que possa alcançar a plenitude do movimento (MILLER; 2012).

O corpo cênico do Videodança pela perspectiva de Miller (2012, p. 73), é fruto do fazer artístico que provém de estudos somático, o qual por meio de mecanismo assistemático promove treinos da percepção por meio de experimentações cênicas, através das quais a partir da câmera é desenvolvida a múltipla atenção. Para Miller (2012) o exercício somático transforma profundamente processos coreográficos porque “todos os planos se integram, e então, a essência de nossa produção artística também se modifica” (2012; p. 73).

Em contribuição ao pensamento de Miller, Diego Pizarro (2022) ao contextualizar processos orgânicos no contato-improvisação, afirma que por este método de criação coreográfica é instituído um jogo de equilíbrio, através do qual movimentos são ajustados ao mesmo tempo que são manifestados, baseado na comunicação e troca de instintos que ocorre entre dois ou mais corpos independentes.

Sem pretensão de produzir significados ou formas determinadas, o movimento derivado do contato com o outro, segundo Pizarro (2022) provém da troca de energia e pelo toque. Para o professor o contato-improvisação funciona como um potente mecanismo de criação coreográfica, através do qual dados subjetivos interpenetram corporeidades heterogêneas.

Na poética do “Dança Floresta” o contato-improvisação ocorre pelo contato visual, instituído por relação de distanciamento e de proximidade que varia de acordo com a dinâmica e qualidade de movimento, bem como, a relação estabelecida com integrantes. A depender do quantitativo de integrantes, a imersão da câmera ao processo de criação propõe composições que variam oras se constitui como grupo, oras como triou em dueto através do qual o *Videomaker* é o segundo integrante.

Ao pensar questões contemporâneas, Suely Rolnik (2006) tenciona reflexões sobre como a arte até o movimento vanguardista, esteve comprometida e limitada a um modo de criação artística que conserva mapas representativos que nem sempre correspondem a natureza do sujeito, através do qual homem e natureza são considerados separados e mecanismo de projeção de imagens pré-estabelecidas.

Na tentativa de reformular esse modo de enunciação artística, Rolnik (2006, p. 3) em oposição a isso apresenta pelo que chama de capacidade *subcortical*, uma condição perceptiva que “permite apreender o mundo e sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presente em nosso corpo sob forma de sensações”, através da qual o sujeito conjugado em 1º pessoa é colocado no centro do processo.

A psicanalista subverte a ordem vigente, quando propõe a criação artística pela perspectiva do que nomeia como “corpo vibrátil”, uma força coletiva dos nossos órgãos de sentido o qual tem capacidade de mobilizar e impulsionar pensamento/criação pela política do sentir, pela qual o corpo dançante se coloca em estado de vulnerabilidade experimentando a existência em seu estado originário. Associada a ideia defendida por Rolnik (2006), a política que rege o processo investigativo de Videodança é a do corpo vibrátil.

Diante disso, o corpo dançante a partir desta política e do exercício de consciência, embora atravessado por políticas de subjetivação que anula subjetividades, deixa de ser objeto de imagem pré-estabelecida. Nessa perspectiva homem e natureza são considerados integrados. Isso me leva a acreditar que, a imagem resultante na tela

apesar de ser desenvolvida a partir de referentes diferentes, denota e sintetiza pela imagem do corpo dançante a condição humana, a qual independente variedade se faz potente e significativa porque apresenta natureza movente.

Concordo com Diego Pizarro (2022) quando afirma que, o contato entre corpos dançantes promove significativas e desconhecidas percepções sobre si. A leitura da imagem, assim como, a produção e interpretação depende segundo Pizarro (2022; 16), de um sistema de coordenadas que varia de acordo com o percurso e despertar individual de cada um. As imagens do Videodanças que realizei, expõe pelo modo como me movo, trajetória da filmagem, conteúdo e enquadramento escolhido, minhas particularidades, que meu ver me desnuda na tela. Me sinto complemente exposta e vulnerável diante do expectador.

O contato entre corpos heterogêneos em movimento, fomenta uma crise que se institui pela diferença, promove um fluxo energético de “cadeias semióticas de toda natureza” (Deleuze; Guattari, 1995) codificando dados que se manifestam no físico a partir da interação. A passagem de traços subjetivos é resultado de uma negociação intuitiva que ocorre na textura sensível, se apresenta no corpo dançante a partir de gestos e movimentos.

Segundo a perspectiva de Deleuze; Guattari (1995), a negociação que acontece entre corpos dançantes no processo de produção coreográfica para tela, está vinculada ao regime de signos e objetos o qual produz significações que altera naturezas.

Então, quando o *Videomaker* e o intérprete da dança improvisam juntos na produção de Videodança, não há protagonista, sujeito ou objeto, mas “determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza” (Deleuze; Guattari, 1995), o contato amplia o repertório motor e as possibilidades criativas. Isso leva a crer que, a expressão resultante na textura sensível não é uma representação integral de um e nem de outro, mas um vestígio que nasce do contato e ganha outra dimensão.

A partir da concepção colocada Deleuze; Guattari (1995), as condições que circundam o campo criativo, promove um transbordamento de forças que se faz presente pelo que considera como bulbo, intensidade, velocidade, ações, hastes ou fluxos subterrâneos os quais potencializados pela exploração criativa se apresenta na expressão do corpo dançante.

A aglomeração de atos diversos, perceptivos, mímicos e gestuais na produção de Videodança segundo a perspectiva de Deleuze e Guattari (1995), borra fronteira do espaço do corpo. Quando traços que compõe subjetividades se revelam pela textura sensível que dialoga com a câmera, desafia o *Videomaker* fazer escolhas de enquadramento, ângulo, ritmo, direção entre outros.

Diante disso, pode se concluir que a criação coreográfica para tela, bem como, a composição cênica que constitui a estética da presença, requer um tipo de competência diferenciada de técnica corporal porque utiliza a câmera, ida com condições adversas e com materialidades que constantemente se alteram.

3.4. Correntezas da maré: subjetividades pandêmicas

O "Dança Floresta" é resultado de investigações coreográficas realizadas pela Cia Experimental de Dança Waldete Brito, que por intermédio da integrante Ana Lídia Lima, garantiu o financiamento da Secretaria de Cultura do Estado do Pará através do prêmio Aldir Blanc 2020, para realizar a pesquisa que aconteceu na Ilha do Murutucu durante o ano de 2021, projeto em que exerci papéis de Direção de fotografia, intérprete-criadora em dança, *Videomaker* e editora.

O termo "Quem montou na cobra grande, não se escancha em poraquê" da música "Esse rio é minha", do compositor paraense Paulo André Barata, pode ser associado ao advento da pandemia, um "monstro" que assombrou a humanidade durante os anos de 2020 e 2021. A Covid-19 determinada pela crise sanitária de saúde pública, é um vírus que se configura como uma infecção respiratória aguda que infectou e matou milhares de pessoas no mundo, causando problemas de ordem social, econômica e cultural.

O risco de contágio fez com que escolas, centros comerciais, indústrias, centro culturais e teatros fossem fechados. O *Lockdown* é uma medida restritiva criada pelo governo para controlar a propagação e circulação de pessoas. Sem acesso a teatro, casas de espetáculo e espaços públicos, o Corona vírus trouxe consequências de toda ordem. Conforme aponta o Ministério da Cultura, a classe artística foi um dos setores mais comprometidos pela pandemia.

O governo brasileiro ainda que por pressão da classe artística e por representantes políticos de esquerda, criou a Lei emergencial Aldir Blanc a qual tinha por objetivo oferecer suporte a artistas independentes, grupos e espaços cutlurais. Sendo um dos coletivos contemplados por esta premiação, a Cia Experimental de Dança Waldete Brito juntamente com seus integrantes, decidiu dialogar com o espaço da floresta.

A circunstância desenhada pela pandemia fez com que editais de fomento à produção artística publicados em 2020, fossem convertidos em formato de vídeo e apresentados plataformas digitais. Isso fez com que a câmera se tornasse um elemento fundamental que integrou o processo coreográfico, fazendo também que a poética do "Dança Floresta" atingisse outra dimensão, que só foi possível por conta da pandemia.

A proposta inicial da Cia Experimental de Dança Waldete Brito, consistia em promover experimentações que tivesse como resultado a produção de espetáculo. A ausência de público e presença da câmera no processo, conduziu a produção coreográfica para o formato de registro, uma condição a partir da qual dança e câmera funcionando desassociados, sobre o tripé numa posição fixa.

Embora a proposta inicial fosse de registro da dança, as condições indicadas pela falta de estabilidade e continuidade do espaço da floresta, inviabilizoram a gravação continuada optando-se pelo uso da câmera sobre as mãos. Esta decisão determinou a estética coreográfica através da qual a tecnogia tornasse objeto de exploração coreográfica.

A pandemia não apenas determinou a escolha estética e espacial, como também, marcou a corporeidade e a criatividade de todos que vivenciaram esse momento. Na particularidade da dança e nas demais artes, plataformas digitais foram e continuam sendo um pontente espaço que subsidia criações coreográficas, através das quais emergiram subjetividades as quais têm enveredado produções coreográficas.

Ao falar sobre as corporeidades adoecidas na tela, Castro (2023) aponta que a pandemia da Covid-19 afetou a sociedade com problema de toda a ordem, através do qual questões de saúde mental se tornou evidente. O isolamento, a possibilidade de desemprego, o medo de ser contaminado, de morrer ou de perder entes-querido, bem como, as incertezas com o futuro e as mudanças abruptas na dinâmica social, foram alguns dos fatores que atravessaram a textura do corpo dançante.

Conforme aponta Castro (2023), saúde mental foi um dos problemas que mais se destacou na pandemia, cujo número de disgnosticados com depressão e ansiedade se tornou expressivo nesse período. O isolamento associado aos enfrentamentos sociais aumentou o número de diagnosticados evidenciando o que para a professora era pré-existente. Segundo a pesquisadora o período pandêmico apresentava três cenários: o de pessoas que não eram acometidas com nenhum desses transtornos, as quais não apresentavam diagnostico ou sinal notório, os que passaram a manifestar indícios de algum desses transfornos e os que a partir da pandemia tiveram diagnósticos agravados.

Enquanto pessoa que vivenciou a pandemia, trago pela imagem do corpo dançante da produção coreográfica “Dança Floresta”, um retrato do que este momento representou para humanidade. Embora não tenha perdido nenhum entiquerido para o Covid, a morte me assombrou bastante, isso pode ser evidenciado pela imagem a seguir. A maneira como esse problema era enfrentado pela sociedade me aterrorizava, afetou bastante meu emocional, sou umas pessoas que apresentava o diagnóstico desses transtornos em níveis menos expressivos.

Considerada uma pessoa sensível pela psicóloga que me acompanha, sentir cada óbito apontada pelas redes de comunicação. Toda vez que ligava a TV chorava com o número de mortos que aumentava diariamente. Era doloroso saber que houveram famílias que chegaram a perder dois, três ou quatro membros ao mesmo tempo, e que além de tudo isso, ainda eram impossilitadas de enterrarem enti-queridos, eu sempre pensava “não vou suportar passar por isso, enlouqueceria se acontecesse na minha família”. O medo me dominava, agravava toda vez que sabia da morte de algum conhecido, quando descobria alguém do bairro tinha sido contaminado, pensava “meu Deus, ele tá chegando, um hora vai chegar aqui”.

Ao contrário de muitos que tratavam o problema com descaso, tinha picos de stresse quando sabia que membros da minha família tinham enfrentando o mercado lotado. Eu era a “noiada” da família que não saía de jeito nenhum, seguir a risca as orientações da (OMS) Organização Mundial de Saúde durante os três primeiros meses da quarentena. Minhas saídas de casa foram pontuais: ida ao caixa eletrônico localizado a uma quadra de casa e quando convocada pela (SEDUC|PA) Secretaria de Educação do Estado do Pará para entregar na escola, o cartão de alimentação oferecido pelo Governo do Estado.

Conforme pode ser constatado pela ação colaborativa entre Caroline Castelo, Roberta Castro e Elyene Lima, a morte vivenciada por todos nesse momento (Imagem 24) se materializou pela composição do grupo. Imersa nas águas do rio São Benedito, denotando estado de abandono uma das intérprete é carregada. A meu vê a expressão dos corpos dançantes pode ser associada ao descaso do governo brasileiro frente a pandemia, o qual atingiu escalas significativas de óbito escandalizando a sociedade com a estatística apresentando números elevadíssimo e com a maneira que conduziu o processo.

Imagem 24: A sombra da morte.

Descrição 24: Plano plongée e ângulo ¾. Imersas paracialmente no rio de água escura sob uma estrutura de madeira, da qual aparecem duas sustentações composta por dois troncos de árvore, que aparecem a direita superior da imagem, três mulheres situadas no centro da tela, das quais duas carregam mulher de braços aberto com a cabeça para cima, de pele branca usa vestido preto, curto e decotado. Usando vestido bege decotado, a esquerda da imagem voltada para o lado direito, mulher de pele parda, cabelo curto e liso, com o corpo imerso até o peito, segura a pessoas que está no centro, enquanto mulher de traços indígenas cujo cabelo é longo até a cintura, situada a direita da tela usa vestido vinho de uma alça, com o corpo imerso na mesma altura que a outra, voltada para a direita da imagem tentar carregar sobre as costas a mulher branca.
Fonte: arquivo privado da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Waldete Brito, 2021.

Ao tentar dialogar sobre a ação promovida por integrantes da Cia Experimental de dança, apresentava no momento da gravação sérias dificuldades para intervir ou interagir sobre a imagem da morte que se apresentava inconsciente para mim. O vestido preto e estado de corpo apresentado Elyene Lima e o toque de leveza e serenidade de Caroline Castelo eram intuitamente associados a ideia de morte e enterro.

Embora aquele momento não fosse claro como agora é, em colaboração do vestido preto e estado de corpo apresentado pela Elyene Lima, bem como, o toque de leveza e serenidade de Caroline Castelo, intuitivamente cenotava para o inconsciente aquilo que me amendrova, a morte, que pela disposição e dinâmica (imagem 24) conotava para mim a imagem da morte.

Durante a gravação deste quadro, fui por vezes chamada atenção pela direção, mesmo percebendo que a dinâmica coreográfica estabelecida era de um tempo desacelerado, não consiguia me portar com tranquilidade, cheguei a quase machucar Elyene Lima. Naquele momento não conseguia fazer nada, além de tentar colocar Elyene Lima sobre minhas costas, como se não quisesse lidar com aquilo que se desvelava diante de mim, o velar de um corpo sem vida.

A recordação que tenho deste momento era que não consiguia olhar para ninguém, estava num descontrole emocional, não conseguia discernir as orientações da que pareciam confusas, a voz da direção ecoava como um grito preso. A agonia era tanta, que tentava agilizar o fim da minha participação, mas Waldete gostando da do que via perdia que mantesse que o fazíamos, mas assim que pude finalizei a cena. Um dos vídeos de bastidores que mostra a continuação desse momento, mostra em silêncio me afundando sob a ponte, como se quissese me enconder.

A morte foi uma temática que atravessou o processo, também esteve no diálogo os integrantes da Cia intitularam de “As Marias”, momento que várias figuras femininas conversavam na área da ponte. A ocasião trouxe a tona memórias afetivas de um momento trágico vivenciado por integrantes da minha família, quando meu irmão e meu pai se salvaram de um naúfragio de pequena embarcação, através do qual o melhor amigo de meu pai perdeu a vida.

Nessa cena, trago memórias de um episódio vivenciado há muitos anos atrás pelo meu pai e irmão quando ainda erámos criança no Rio Guamá, eles se salvaram de um naufrágio que teve como resultado a morte de um amigo do meu pai. Embora, a

morte tenha trazido sentimento e de dor e angústia, sobretudo para as pessoas que perderam entesqueridos para a Covid-19. Os estudos de tarô segundo o pensamento de Oscho (2014), afirmam que a morte é a representação de uma transição ocorrida ou que deve acontecer. Embora também possa ter relação com o significado real, o termo morte pode ser adequado a diversas situações, pode ser um pensamento, sentimento, uma maneira de se portar, algo precisa ser findado para se reestabelecer.

Se partirmos da perspectiva que a pandemia um convite para renovação do sujeito, podemos entender que a morte promovida pelo vírus é um convite para o sujeito renovar padrões de existência, que hoje é fortemente influenciado pelo capitalismo. O modo vigente de existência por meio de mecanismos de controle, tem tentado substituir nossas subjetividade por uma outra fabricada por este sistema

Ao pensar a produção coreográfica para tela, Castro (2024) afirma que o corpo dançante ao ter contato com dispositivos de controle, está sujeito a passar por um processo que nomeia de desubjetivação, um mecanismo de controle que manitora, usurpa e reformula subjetividades afim de manter o sujeito refém de seus interesses.

Segundo Castro (2024) o uso exarcebado de tecnologias em práticas sociais e artísticas, tem funcionado como ponte recurso fragmentador de modos de existências. Para a pesquisadora a câmera e o computador são dispositivos de controle que representam os interesses do modo vigente, tenta por meio do oferecimento de recursos silenciar subjetividades.

Conforme explica Castro (2024), a inserção desses dispositivos nos meios sociais e artísticos, captar traços de existência que são fornecidos gratuitamente por usuários em plataformas digitais, principal meio pelo qual subjetividades são combinadas e multiplicadas por contato. Para a professora um dos colaboradores que trabalha a favor do entrelaçamento, silenciamento, subtituição e fabricação de subjetividade é o *influencer*, figura humana que representa interesses comerciais, o qual nos dias atuais interfere de forma significativa modos de existência.

A intervenção do capitalismo sobre modos de existências por esses mecanismos é alarmante, a meu vê, é responsável pelo adoecimento mental. As práticas sociais estão totalmente dependente desses meios, através do qual pessoas estão associadas, compartilhando suas vidas por meios dos recursos oferecidos pela

tecnologia subjetividades passam serem acessadas mesmo quando o sujeito não tem pretensão de expor.

As pessoas estão cometendo suícidio porque não conseguem enfrentar suas frustações. Por tão pouco, pessoas têm tirado a vida. Tudo isso porque se está completamente depende do olhar do outro e por expectativas as quais nem sempre correspondem a realidade. É excluído quem de alguma forma não integra o esse meio.

Quando o homem alcança certos estágios de consciência e percebe que diante de si há dois mundos com os quais coexiste, entra em conflito ou adoece tornando-se difícil sustentar uma imagem inventada de si. Então, se a pandemia existe por alguma razão, é para que o sujeito reflita sobre suas escolhas, funciona como “uma chamada de atenção”, nos convoca repensarmos sobre a própria natureza.

Imagem 25: Aterramento

Descrição 25: Plano médio e ângulo plongé 45°C. Deitada sobre mato com o braço aberto, mulher de pele parda, cabelo liso e curto, usa vestido bege até o joelho.
Fonte: arquivo privado da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

O movimento do corpo dançante (Imagem 25) sobre lama e mato, combinado com níveis espaciais promovia a realização de movimentos de deslizar, desequilibrar e rolar. A dinâmica do movimento apresentada por Caroline Castelo na tela é resultante do contato com a lama.

A escolha do lugar e a dinâmica instituída por Caroline Castelo, denotam as percepções da intérprete diante do enfrentamento social, a qual com o cabelo solto e bagunçado promove pesquisa de movimento pela qual se move em equilíbrio e desequilíbrio sobre a lama. O rolamento de chão, bem como, a contração do tronco conota o desejo de estabilizar as coisas.

A decisão de gravar nesse lugar foi da intérprete, conota ambiguidade pelo lugar que escolhe e dinâmica que realiza. Ainda que num espaço menos escorregadio comparado as condições apresentadas pela (Imagem 22), nessa gravação Carol Castelo inicia a sequência coreográfica no nível baixo na tentativa de alcançar a posição bípede.

A morte e o desequilíbrio emocional associados às ações de desequilibrar, deslizar, circulares, ondular e rolar instituí pelos vestígios apresentados, percepções que a meu vê derivam da relação com a pandemia.

Embora o corpo dançante não absorva tudo que experimenta, se “alimenta” desses estímulos por conta da relação que estabelece com pessoas e ambiente da floresta. Diferente das circunstâncias pandêmica, ainda que sobre estruturas maleáveis, o corpo dançante em contato com materialidades orgânicas da floresta, se reestabelece encontrando na própria natureza a resposta para seus enfretamentos.

Imagem 26: Lama da cura

Descrição 26: Plano Americano (PA e ângulo frontal. Em cenário de mangue através do qual é possível identificar parte de raízes, dois corpos dançantes situados no centro da imagem encontram-se parcialmente imersos no rio de cor barrenta. No centro da imagem com o corpo voltado para frente, mulher parda, de cabelo liso e castanho claro, curto até a direção do peito. Ainda que a intérprete use vestido bege de tonalidade clara, não possível perceber a cor por esta complemente sujo de lama. Na frente para Carol está Ana Lídia sentada sobre o mangue, embora membros

inferiores não esteja visível, pela posição que encontra é possível interpretar que o corpo dançante está a região inferior parcialmente imersa no rio. Usando vestido preto sem identificação de comprimento, mulher preta de altura mediana, cabelo cacheados, castanhos e longos toca o corpo de Caroline Castelo com os braços voltados para cima. A intérprete também se encontra coberta de lama.
Fonte: arquivo privado da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Conforme afirma Leite (2018), o solo do manguezal é rico em nutrientes, composto por materiais decompostos como restos de galhos, folhas e animais. Apesar da similaridade com mangue de outras regiões, o da Amazônia é composto também por lixo e fezes humanas. Desconsiderando as últimas informações, ainda que com sua especificidade em termos geral a lama de mangue faz bem. Então, ao observar atitude de lambuzar (Imagem 26) fosse a alternativa encontrada na natureza para se proteger do vírus.

Conforme aponta o texto *Que lama é essa?* (2022, p. 6) a área do mangue, “fica inundada pelas marés, apresenta uma camada rica em matéria orgânica que dá suporte a organismos vivos”. O corpo sendo também considerado um organismo vivo reage às dinâmicas da floresta, o qual pareado com o solo acompanha todas as variações que este sofre pela passagem da maré reorganizando espaços.

Diante disso, podemos considerar o corpo dançante como mais um elemento que compõe a natureza, pode-se entender que, o movimento da maré o qual normalmente altera o solo do manguezal, em colaboração da pandemia altera as condições humanas. Associada ao movimento de costa do caranguejo e aos eventos promovidos pelo movimento da maré pandêmica, o corpo dançante pela poética do “Dança Floresta” imita a caminhada retrógada quando comparada aos movimentos de avanço e evolução promovidos pela tecnologia. Logo, o movimento do artrópode é nesse sentido, o retorno as condições originárias do homem sem interferências

Diferente do mangue, a natureza do corpo dançante se manifesta por gestos e movimentos, os quais não se originam da floresta, nascem no âmago do sujeito, arrastando com ele toda agitação interior. Segundo José Gil (2001), se espalha numa continuidade ritmada produzindo imagem-movimento, cujos fluxos disso reformula as condições do espaço-corpo

Assim, a combinação de movimentos derivados do corpo que dança para a câmera, do *Videomaker* e da própria floresta funde na tela, imagens de naturezas heterogêneas que só tornaram possível por conta do silenciamento de padrões

estabelecidos. O corpo em interação com o espaço da floresta e em reconexão com A própria natureza, “extraí de si próprio a sua energia (o seu impulso), de tal modo que conquista a continuidade de fundo necessária a todo movimento dançado” (Gil, 2001, p. 40).

O movimento dançado apontado pela perspectiva de José Gil (2001) é desvinculado de qualquer sentido, intenção, representação, referência exterior, formas ou modelos estabelecidos. A desconexão de movimento racionalizado propiciado pela interação com a floresta, institui a fusão do pensamento e ação como dado único que o filósofo chama de *osmose* realizada “pela consciência do corpo: tendo se constituído como corpo de pensamento, ela comanda e dirige do interior o movimento dançado” (Gil, 2001, p. 43).

Embora a racionalidade tente o tempo todo sabotar o processo de investigação coreográfica ao tentar acionar movimentos estabelecidos, o sujeito consciente de si, o corpo em contato com materialidades orgânicas reformula esses padrões propondo outras figurações.

Ao pensar as condições do corpo em improviso, Freitas (2012) afirma que assim como ações básicas do dia a dia preexistem em nosso vocabulário corporal, o da experiência em dança também reside. Isso quer dizer que, quando o sujeito se propõe a improvisar não está desprovido de recursos, o próprio corpo subsidia a produção de movimento, porque tem em si um repositório de vocabulários próprios, que funcionam como matriz para o repertório motor.

Deste modo, contato com naturezas instaura um estado de presença que coloca o corpo dançante integralmente envolvido, pois quando me movo num terreno movente, ao mesmo tempo que essas condições oferecem riscos, coloca o sujeito sob constante estado de alerta, faz com que perceba a passagem de dados diferente, ainda que no primeiro instante não consiga identificar.

Deste modo, pode-se concluir que o corpo estado investigativo é o pensamento corporificado o qual quando mobilizado e misturado compõe quadros coreográficos moventes. A imagem constituída de matéria orgânica que dança na tela, institui – pela passagem de gestos, intensidades, bulbos, dinâmicas, formas abstratas, descontínuas, assimétricas e deformadas ocorridas em tempo real – interações, as quais pelo encontro formam linhas provisórias que aparecem como vestígio na tela.

3.5. Amazônia desconhecida

3.5.1. Floresta enquanto espaço criativo cênico

Terra úmida,
chão deslizante,
canto dos pássaros,
som de rabeta,
sob a luz natural ou artificial,
ora sobre um casco ou ponte,
deslizando na lama
ou imersa nas águas amazônicas.
Ali a 20 minutos da cidade,
longe de toda insanidade
provocada pela crise sanitária do covid-19,
gestos, intensidades,
bulbos e movimentos
undem natureza humana
e paisagem amazônica
em quadros móveis na tela.

(Roberta Castro, 2023)

O trecho acima é uma síntese da percepção derivada do Videodança realizado na floresta. A produção coreográfica Dança Floresta, bem como, outros trabalhos realizados pela Cia Experimental de Dança Waldete Brito contribui para o cenário da dança contemporânea paraense com mais uma pesquisa inovadora que exibe pela produção de curta metragem de 37 minutos, a construção de uma estética que nasce da relação corpo, floresta e vídeo, tendo como espaço cênico e *lóucus* da pesquisa a floresta amazônica.

Um marco da escolha criativa deste trabalho é a proposição que a direção artística dá para a etapa de pós-produção. A decisão de não fazer uso de música, nem roteirizar na edição, bem como, não combinar quadros coreográficos tinha por objetivo, desmistificar qualquer sentido ou idéia de comunicar algo. Para a diretora Waldete Brito, a conexão de sentido na edição de vídeo poderia ser instituída pela exibição de quadros orgânicos expostos na tela, através dos quais variadas combinações, associações e significações poderiam emergir da relação que o expectador estabelece com a obra.

Quando a Cia de dança submeteu o projeto junto à SECULT, os únicos elementos pré-determinados eram a floresta e os equipamentos de iluminação e câmera,

os quais foram ao longo do processo adequando o uso a proposta. Sem ensaio prévio, confecção de figurino ou tateamento do espaço alternativo, esta produção, assim como outras produzidas pela Cia experimental pode ser associada ao que os artistas vanguardistas experimentaram na segunda metade do séc. XX como o movimento *Happening.*

Considerada Arte de fronteira por Zanini (2018), o movimento *happening* é uma forma de expressão artística sem roteiro pré-determinado que ocorre por acontecimento, o qual não se repete, mas deriva de algo que “nos é dado na forma de estímulo, da sensação pura, na forma de vivência instantânea, pontual e fragmentada (Larrosa, 2014, p. 22), cuja intervenção artística funciona sob condição de envolvimento que resulta de interações.

A residência artística “Dança Floresta” vinculada aos princípios do movimento *Happening,* designa-se como ato performático que se caracteriza pelo caráter inédito, efêmero, espontâneo e improvisado através do qual promove experiências sensórias derivadas a relação com o ambiente e o espectador. No caso desta produção a proximidade com o público se faz com pessoas que vivem no ambiente da floresta.

As relações estabelecidas pelo contato com o ambiente cotidiano têm relação com o que Zanini (2018) designa como o princípio arte e vida. Conforme aponta o professor, a arte pelas ações do movimento *Happening* desintegra padrões instituídos de práticas, com intuito superar a representação ilusionista de uma realidade que para o movimento artístico é inexistente. O espaço da floresta foi um importante provedor e potente recurso criativo, do qual emergiram subjetividades que enveredaram na criação de uma nova estética artística, pela qual corpos em movimento criavam a mesma medida que examinavam o espaço.

Aliada aos princípios do *Happening,* o processo criativo da produção coreográfica “Dança floresta” é atravessado pelo cotidiano ribeirinho, com o qual e a partir da sua especificidade compõe o processo. A paisagem da floresta em colaboração com a imagem do ribeirinho e o corpo dançante, apresenta uma perspectiva pouco explorada para os que moram neste lugar e para os que olham para ele. Conforme afirma Loureiro (2015) a Amazônia designa-se como uma cultura de fisionomia própria.

> Marcada por peculiaridades estetizantes significativas, com predomínio de componentes indígenas, mesclados a caracteres negros e europeus

> e cujo ator social e agente principal dessa é o caboclo, tipo étnico, resultante da miscigenação do índio com o branco, europeu ou não cuja força cultural tem origem na forma de articulação com a natureza (Loureiro, 2015, p. 89).

O homem da Amazônia segundo Paes Loureiro (2015, p. 24) é o sujeito que vive fora do contexto das grandes cidades, o qual apresenta traços de uma cultura original, usufrui de bens naturais que se transfiguram por trocas simbólicas estabelecidas com a natureza, revelando-se pela afetividade cósmica, por conversão de representação em signos e “por meio de labores do dia a dia, do diálogo com as marés, do companheirismo com as estrelas, da solidariedade dos ventos que impulsionaram as velas, da paciente amizade dos rios”.

As imagens do corpo dançante da Amazônia pela escolha do figurino, gestualidade e adesão do som de pássaro, água, barco revelam traços próprios da cultura local representados principalmente pelos valores e costumes indígenas. É possível constatar por falas de figuras públicas que visitam o Pará, que o paraense é sempre acolhedor para com os turistas que passam pela cidade com os quais estabelece por proximidade com o convívio. A relação de grupos sociais denota a presença desses traços, que a meu vê é próprio da cultura amazônica, especialmente do comportamento indígena.

Imagem 27: Vínculo afetivo

Descrição 27: Captação em meio primeiro plano, dividido em duas partes, o fundo esquerdo é constituído de uma cerca de madeira na cor clara, a qual apresenta brechas, sendo possível identificar rio e árvore que preenchem o lado direito da imagem. No centro, duas mulheres de pele clara encontram-se sentadas na beira da varanda/ cais. A de cabelo médio preto, usando vestido vermelho de costa parcialmente nua, abraça a de cabelo loiro a qual usa vestido azul com estampa em cor verde, azul e branco. Ambas de cabeça inclinada olham para algo do lado direito.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

A imagem de Liliany Serrão e Elyene Lima (Imagem 27) me remete a diversas memórias afetivas criadas com a minha mãe quando era criança. Quando frequentava o período da pré-escola, todos os dias pós-aula, pós-almoço ou fim de tarde em qualquer dia da semana, minha mãe me fazia sentar junto com ela na porta de entrada de casa ou perto de alguma janela que pudesse oferecer iluminação suficiente para realizar remover *pidiculus humanus capitis*, inseto que se alimenta de sangue presente geralmente na cabeça de crianças.

A imagem por esta perspectiva é comum, própria da cultura amazônida, representa o vínculo afetivo, cuidado e desejo de estar junto de pessoas queridas. O ato de catar promovia não apenas a remoção do inseto, estreita a relação entre mãe e filho, educa-se por meio de reflexões e orientações que acontecem durante o ato de catar.

A relação de proximidade e afetividade entre paraenses é comum em grupos de trabalho. Na especificidade da dança, quando uma pessoa integra um grupo, a sensação é como se pertencesse uma família que se pelo interesse comum. Relação de afetividade e companheirismo é estabelecida pelo convívio recorrente.

Ao pensar a Amazônia, Costa (2021) afirma que as imagens veiculadas sobre o contexto amazônico, estão associadas ao olhar de terceira pessoa, de quem que está de certa forma distante desta realidade. Ao contrário disso, a imagem produzida pelo corpo dançante na produção coreográfica “Dança Floresta”, é sob a perspectiva de quem se envolve e se entrelaça com o outro.

A familiaridade com os elementos dispostos na (Imagem 27) faz com o que o homem amazônico reconheça pela imagem do corpo dançante traços de sua identidade, a qual vendo sendo desde a colonização sendo substituída pelos interesses do colonizador.

É possível constatar pela imagem do corpo dançante, a elementos do cotidiano que não é apenas a figura do sujeito que mora nas margens de um rio, mas do homem amazônico figura importantíssima da Amazônia pouco explorada. No Dança Floresta é valorizado, colocado como protagonista do processo ora se faz presente principalmente pela imagem do corpo dançante, o qual sem o desejo de representar denota a criança que brinca na maré, a mulher varre, lava a louça ou a que toma banho de rio e a que toma banho de chuva.

O som da água, da rabeta e de pássaro em colaboração com a disposição dos corpos dançantes e a qualidade do movimento, bem como, a expressão das intérpretes na (Imagem 27), retrata o estado de corpo estabelecido do contato com a floresta, é como se o espaço acionasse memórias adormecidas que foram sendo substituídas pela nova condição que a experiência proporcionou.

A meu ver, a tecnologia é um meio que tem contribuído para o distanciamento do sujeito com seus costumes, os qual não coincidem com os influenciados pelo sistema vigente. Então, ainda que de forma intuitiva, a produção coreográfica “Dança Floresta” torna-se um meio pelo qual imagens do corpo dançante fomenta um sentido diferenciado, sobretudo para os que habitam ou circulam pela região.

Embora a condição de expectador apresente certo distanciamento do acontecimento real, porque aprecia a obra de outro lugar, o da região acaba se envolvendo com as imagens por familiaridade. O ribeirinho da Ilha do Murutucu foi um espectador privilegiado deste processo, sendo também referência para as atuações do corpo dançante.

Num dos dias da gravação, aportou na casa vizinha que a equipe da Cia experimental estava instalada, uma família a qual tinha entre os integrantes crianças. A presença do nosso grupo para a comunidade ribeirinha inibiu o comportamento natural dos adultos, fazendo com que as crianças da ilha ficassem reclusas maior parte do tempo. Quando tentavam explorar a área de ponte ou rio onde normalmente pesquisávamos, os adultos controlavam.

Ainda que as mães tentassem manter o controle das crianças, havia sempre uma oportunidade para elas se jogarem no rio e até estabelecessem competições. Observando o movimento delas, Caroline Castelo reproduziu em certos momentos movimentos, dinâmicas e sonoridades que advém desses poucos instantes e sem dúvida da memória de infância.

Na especificidade dos es(ex)pectadores locais, a investigação coreográfica proporcionou variadas estimulações sensoriais e psíquicas, abre espaço para uma cooperação simbólica de sentidos que podem serem associados a cultura paraense, “a qual não tem pretensão alguma de representar alguma coisa ou enobrecer esteticamente a realidade e sim de ampliar a estética com os novos elementos que se podem encontrar” (Marchan *apud* Zanini, 2018, p. 124).

O expectador segundo o movimento *happening* pela perspectiva de Zanini (2018), é um estado de espírito que vivencia diferentes dinâmicas através do qual o sujeito aprecia e se envolve familiarizando ou não com aquilo que aprecia.

Outro traço da cultura amazônica que pode ser conectado com o movimento *happening*, é o fato da gravação ter acontecido em diferentes espaços da Ilha, ora na casa residente, no restaurante, sobre uma pequena embarcação, no mangue, no meio de galhos ou sobre um tablado. A colagem desses eventos sucedeu-se nos quadros móveis e desconexos interligados por percepção e significação emitida pela imagem do corpo dançante.

A proximidade da floresta com a capital mistura elementos que aparecem difusos no processo, como: sombrinha, casco, boia-pneu, lamparina, vela, cadeira de balanço, cuia e a própria visualidade da paisagem amazônica. Os adereços cênicos explorados no “Dança Floresta” são elementos que expressam “a realidade, sintetizam, em seu âmbito, o complexo universo da existência humana, em que as mais diversas formas de vida são postas em práticas, dentro da reciprocidade” das práticas sociais (Loureiro, 2015, p. 75).

Imagem 28: Boia-pneu e sombrinha, o lúdico e o trágico.

Descrição 28: Primeiro plano e ângulo ¾. Com o corpo parcialmente imerso no rio, dentro de uma boia grande e preta constituída de pneu, mulher de cabelo liso curto até o ombro, pele parda clara, usa vestido de alça decotado na cor bege. Preenchendo quase toda a tela aparece cortada do peito par cima segurando com uma das mãos uma sombrinha vermelha no lado esquerdo da imagem.
Fonte: arquivo privado da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

O uso de sombrinha e boia-pneu (Imagem 28), por exemplo, estão ligados à significados da cultura amazônica em dois sentidos. O primeiro tem relação com as fortes e recorrentes chuvas, que normalmente acontecem no fim de tarde na capital paraense, pode também ser associada à imagem de alagamento, bem como, a constatação da falta de saneamento básico, comum da região.

Associada ao lúdico a boia-pneu é um recurso criativo e sustentável que normalmente crianças utilizam para brincar em espaços de praias e igarapés. A materialidade do brinquedo improvisado evidencia também a escassez financeira vivenciada principalmente por comunidades ribeirinhas. Pelo ditado popular

O ditado popular “é preciso vender o almoço para garantir a janta”, comprova a precariedade da região. Um dos traços que caracteriza a cultura amazônica é o quantitativo e desproporcional número de integrantes que compõe e dependem de uma mesma renda, outro é a permanência de filhos na residência familiar, mesmo quando esse mesmo filho institui a sua família.

3.5.2. Imaginário popular amazônico: materialidades e subjetividades

Dado contexto da gravação e a materialidade rústica explorada, é imprescindível não associar a produção coreográfica “Dança Floresta” ao imaginário da cultura amazônica, a qual carregada de simbologias está impregnada nas materialidades que são apresentadas pela produção coreográfica, a qual revela e sintetiza o universo da existência humana.

A sombra da intérprete-criadora Ana Lídia de Lima projetada na casa ribeirinha, foi durante o processo associada à imagem da Matinta Pereira[26], figura mística conhecida para os paraenses, permeia o imaginário popular em espaço urbano e ribeirinho na Amazônia. A conexão entre a personagem e a intérprete-criadora, tem relação com o que Paes Loureiro (2015) conceitua como imaginário estético-poetizante, termo associado a um estado que o poeta afirma está entre o real e o imaginário,

[26]Matinta Pereira: normalmente representada pela figura de uma idosa, diz a lenda amazônica que essa mulher bate de porta em porta de casas situadas na floresta, para pedir cigarro e café. Aquele que não cumpri a solicitação da idosa corre o risco se ser assombrado pela mulher. Ao contrário disso do que diz o mito, levanta-se a hipótese que as figuras das lendas Amazônicas, são na verdade, protetores da natureza. O mito criado em torno desses personagens se institui para que usurpadores da floresta se distanciem dos interesses de degradação dela.

interpenetrando livremente através de percepções individuais criadas e recriadas pela dinâmica cultural.

Conforme aponta Loureiro (2015) a cultura rural-ribeirinha preserva traços originários que provém da matriz indígena, expressa através da visualidade, de materialidades, danças, música, lendas entre outros. As lendas, são assim como outros, elementos, é imprescindível na cultura amazônica permeia de forma viva o imaginário popular, é segundo o professor componente unificador através do qual se consagra a produção coreográfica para tela.

A proximidade entre cidade e floresta lugar onde tradicionalmente os mitos são preservados e disseminados pela tradição oral. Faz com que mitos como o da Matinta esteja envolvido de forma intrínseca com a cultura local. A Matinta acompanhou o grupo durante todo o período da pesquisa, se fazendo presente por meio de devaneios e aparições, marcada por presença e sonoridades em diferentes momentos do processo.

Os episódios evidenciados pela imagem dos corpos dançantes em colaboração, reforçam a presença da Matinta corporificada das intérpretes e pela experimentação do iluminador. Embora equipamentos tenham sido previamente determinados pela etapa de pré-produção, na gravação alternativas foram investigadas em ato por Walter Filho. A liberdade criativa oferecida ao iluminador possibilitou que equipamento fossem explorados de forma diversificada.

A ação gerenciada por Walter Filho adquiria figuração diversificada à medida que a pesquisa avançava. No episódio de projeção protagonizado pelo trabalho colaborativo entre corpo dançante e iluminação, a imagem de Ana Lídia Lima é também fruto do imaginário popular. A reciprocidade de tarefas e influência dos mitos amazônicos, fizeram com que a Matinta também fizesse aparição nas investigações de Caroline Castelo, quando explorou aponte com outros corpos dançantes.

A iluminação em colaboração com o corpo dançante fomentava a atmosfera mística. No quadro gravado sobre ponte/cais, é apresentado a casa ao fundo a qual é apresentada no vídeo parcialmente iluminada, cenário da maior parte da investigação realizada a noite. O movimento predominante era de deformação e contorção realizados em nível médio e baixo.

A pesquisa de movimento apresentada pelos corpos dançantes, fazia com que a partir das contribuições do iluminador se explorasse a relação de proximidade e

distanciamento do spot de luz, bem como, houve momentos que Walter Filho colocou o refletor sobre o intérprete promovendo um efeito que contornavam o limite da corporeidade, o artista da luz também testou o uso da luz sobre cadeira de balanço, a qual puxava a distância por uma corda.

Imagem 29: Matinta-animal.

Descrição 29: Captação em plano médio e ângulo frontal. Em ambiente de floresta no qual casa de madeira de madeira natural e árvores ao entorno iluminados apenas pelo reflexo da ponte/cais, onde no centro da tela mulher pele escura e cabelos compridos que apresenta traços indígenas. Descalça, usa vestido godê curto e decotado de cor azul marinho. Na posição quatro realizada no nível médio, intérprete-criadora em dança realiza movimentos de contração e extensão de membros de cabeça para baixo.
Fonte: arquivo privado da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

O movimento embaçado e irregular realizado pela *Videomaker* Wanessa Ferreira, em colaboração com os elementos sinalizados, instaura uma atmosfera mística, que se dá pelo encontro de imagens inconscientes das artistas, revela a força do imaginário amazônico impregnado corporeidades amazônicas, as quais por instinto são transportadas intuitivamente às práticas potencializadas pela imagem da tela. A Matinta-animal (Imagem 29) desempenhada por Roberta Castro, derivada da posição de quatro e espacial emergiu de movimentos de contração e extensão de membros, através dos quais com as mãos, toca o chão.

A combinação de gestos e movimentos produz imagens que podem também serem associadas a imagem de uma idosa. Conforme afirma Monteiro (1986, p. 28) a Matinta apresenta diferentes facetas transformando-se num corpo de uma idosa ou em animais, Por meio da imagem do corpo dançante de Caroline Castelo é possível

identificar a Matinta-Mulher (Imagem 30). Diferente da imagem anterior, nesta versão a corpo dançante se apresenta parece representar a imagem de uma idosa.

Imagem 30: Matinta mulher.

Descrição 30: Captação em plano médio e ângulo frontal. Num ambiente de floresta no qual casa de madeira de madeira natural e árvores ao entorno iluminados apenas pelo reflexo da ponte/cais, onde mulher de pele clara e cabelos curtos. Descalça usa vestido godê bege de botões em toda sua extensão que ultrapassa o joelho. A intérprete-criadora em dança no nível espacial baixo, em posição de cócoras em torção, joelho voltado para a direção direita da tela opõe a direção dos braços desenhados em linha curva, do qual um apresenta a palma da mão aberta sobre o chão.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Wanessa Ferreira, 2021.

A Matinta se fez presente pela oralidade, ora por pessoa, ora por ruído ou vultos. No dia planejado para gravar a noite choveu bastante na Ilha do Murutucum, isso fez com que as filmagens do dia ficassem suspensas. Embora o ambiente da floresta fosse familiar para os integrantes da Cia de dança, ninguém tinha coragem para explorar a floresta a noite, sobretudo por conta dos riscos oferecidos pelo ambiente.

Então, durante o dia o grupo ficou apenas refletindo sobre a experiência, enquanto a luz era montada. Por volta das 17h ou 18h a equipe se encontrava lanchando. Waldete Brito comia assim como os outros, sentada perto da janela sobre uma cadeira de balanço, distraída resolveu colocar a xícara de café na beira da janela.

Paralelamente ao momento da merenda, a diretora solicitou que fizesse captação da parte interna da casa. Então, no momento que circulava com a câmera pelo espaço, vi Waldete posicionar a xícara. O café segundo Monteiro (1986) é um elemento

imprescindível da narrativa da Matinta. Minutos após a coreógrafa pousar o líquido quente sobre a janela, no mesmo instante que ouvi “Fitiii, Fitiiiii, fitiii” esbarrei em Liliany Serrão, surpresa com o que tinha ouvido perguntei a colega “tu ouviste o que ouvi ou estou ficando louca?”. Sorrindo respondeu “é isso mesmo que estais pensando”. O assovio vinha da direção da mata que também é o quintal da casa.

Ao contrário de Liliany Serrão a qual manteve a discrição, fiz alarde para o restante do grupo perguntando se também tinham ouvido o assovio da Matinta. Com todos me chamando de maluca, apontei logo para Waldete Brito, “a culpa é dela! Olhem, olha onde ela colocou a xícara! Apontando para a direção da janela. “Foi ela quem atraiu a Matinta, vocês é que estão distraídos. Eu ouvi e vou provar pelo registro da câmera que isso foi real e o momento do acontecido”. Quando liguei o equipamento de novo para comprovar o ocorrido, não tinha nenhum registro ruído anormal

No mesmo intervalo de tempo da tarde de chuva, a equipe foi surpreendida pelo aporte de um visitante que chegara ao cais batendo palma “Boa tarde, tem café? Não lembro qual foi à justificativa do desconhecido negro e sorridente, só que sei que marcou presença e voltou no mesmo barco.

Logo mais, por volta das 20h, com exceção do iluminador que se encontrava na varanda, toda equipe estava na pequena ponte que ligava a varanda ao rio. O iluminador tinha acabado de posicionar os equipamentos na varanda, para que pudesse iluminar a maré pelas brechas do piso acima.

para que através das brechas iluminasse a maré sob a varanda. E novamente fomos surpreendidos, só que dessa vez por um vulto o qual passou por trás da equipe, visível pela sobra projetada sobre as árvores, e mais uma vez poucos perceberam, dessa Waldete e Elyene Lima. Nenhuma delas admitiu a presença da figura mística, mas logo depois a descida do grupo para a maré, a gravação foi cancelada sem nenhuma justificativa.

São inúmeras as circunstâncias trazidas pelo imaginário amazônico na obra “Dança Floresta”. Realidade ou devaneio, a presença da Matinta sustentada pelo pensamento de Loureiro (2015), evidencia a dimensão transfiguradora que acompanhou o processo através de “trocas e traduções simbólicas da cultura, sob a estimulação de um imaginário impregnado da viscosidade espermática e fecunda da dimensão estética”,

pela qual cultura tradicional e zona urbana, bem como, ilha, cidade e floresta tornam-se um único espaço onde os fenômenos ocorrem.

A aproximação entre esses espaços, pode ser interpretada como único espaço, pois ambientes integram-se mutuamente a partir dos quais cada um apresenta particularidades próprias de suas dinâmicas, por isso, que o mito da Matinta está não apenas no nosso imaginário, mas também em nossas subjetividades.

RIO DE CONSIDERAÇÕES

Diante do exposto, o Videodança na condição de um campo inter/multidisciplinar, articula e funde pela prática do corpo dançante habilidades e áreas distintas do conhecimento, o que altera a natureza das práticas e do próprio corpo dançante. Embora a tecnologia tente seduzir as práticas à mecanização, a produção coreográfica com a câmera, pela perspectiva do indeterminismo e do acaso, abre espaço para que a natureza humana protagonize o processo criativo.

O uso da câmera tem sido uma ferramenta comum nas composições coreográficas contemporâneas que fazem uso de vídeo. As enxurradas de trabalhos exibidos em plataformas digitais no período pandêmico evidenciaram como tem sido utilizado no ato criativo. Através de outras produções, é possível constatar a composição coreográfica para tela determinadas ou parcialmente improvisadas, há sempre um eixo estruturante que evidencia a adequação da coreografia à câmera.

A produção de vídeo pelo ponto de vista da dança contemporânea propõe outra maneira de fazer/pensar a criação artística. Embora o cinema flexibilize a produção de imagem através da captação em plano sequência, ainda é um modelo engessado de estrutura fixa. Ao contrário disso, o que se quer com esta proposta é distanciar dos princípios estéticos programáticos para introduzir um campo de produção que depende da singularidade e percepção daquele que participa do processo.

Ao pensar a produção de imagem pela ótica do corpo dançante, percebo que não é apenas a proposição de outra estética, mas, outra forma de ampliar conhecimento e autoconhecimento, pela qual o sujeito deixa de ser um mero reprodutor de conceitos para ser o próprio mundo pelo qual desejos e sentimentos encarnados na matéria alteram o paradigma, faz com que a natureza humana se torne o centro da ação artística.

A câmera sendo o recurso tecnológico que aproxima a arte e tecnologia, exerce um papel de articulador entre os dois campos de atuação. Diferente de outras poéticas que fazem uso desse recurso, no Videodança Floresta as condições do corpo dançante aliadas ao espaço da floresta e a composição em tempo real, propiciam outro campo de atuação cuja fronteira da dança e do cinema, da tecnologia e homem são difusas pela qual a natureza humana.

O Videodança pela ótica exploratória da tecnologia não silencia subjetividades, ao contrário disso, embora também se aproprie desta materialidade, no processo criativo Dança Floresta é o homem quem governa a máquina. O contato com materialidades orgânicas amplia possibilidades criativas ao mesmo tempo em que restabelece o contato do sujeito com sua própria natureza.

A condição humana a frente do processo promove maneiras menos dependentes das funções mecanizadas. Sob essa perspectiva, a câmera na condição de tecnologia passa a coexistir de forma recíproca com o organismo vivo, desempenha papéis de relevância apenas naquilo que a condição humana não permite. Embora a materialidade orgânica apresente certas limitações, na produção do Dança Floresta esse condicionante torna-se apenas ponto de partida para que a criação coreográfica expanda possibilidades.

O que se defende neste estudo, é a proposição de uma câmera que dança, a qual, assim como o intérprete-criador em dança, apresentando liberdade criativa se propõe a orientar-se pelo espaço propondo dinâmicas, ritmos e espacialidades que se dão por interação viva, porque materialidades orgânicas se transformam alterando a natureza da prática artística e daquele que se envolve no processo.

O corpo dançante sob estas condições expressa traços existenciais de uma abstração que se instala pela informalidade, pela objetividade visual de imagens em movimento virtual ou real em que são inextricáveis. Ele joga com a instabilidade de forças subjetivas, bem como, com as técnicas de execução requerendo dele habilidade tanto para manipular a câmera, como o computador.

Portanto, embora as imagens derivadas do corpo dançante apresentem traços mecanizados pela representação virtual da imagem, a composição pela valorização da atividade pessoal, produz imagens temporárias que derivam da manifestação de eventos mutáveis suscitando a intervenção humana. Assim, o corpo dançante sendo o responsável por operacionalizar a engrenagem criativa, torna-se observador da própria criação em ato, propõe pelas aptidões que tem com a dança e o vídeo, o estabelecimento de outra estética coreográfica, aliada que depende da subjetividade e sensibilidade artística para gerenciar discordâncias do fenômeno, implementadas pelo movimento real e o virtual.

BIBLIOGRAFIA

ANGELI, Diogo. **A arte da videodança: olhares intermidiáticos**. Ed: Autografia. Rio de Janeiro, 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios?** Trad: Vinícius Nicastro Honesko. Ed: Argos. Santa Catarina, 2009.

BARDAWLL, Andrea. **A construção poética do visível: anotações para pensar uma dança/imagem**. In: Entre imagem e Movimento. Ed: Contra Capa. Rio de Janeiro; 2008; p. 13-18.

WOSNIAK, Cristiane. **Comunicação, imagem e contemporaneidade: a crise sistêmica na dança**. In: Entre imagem e Movimento. Ed: Contra Capa. Rio de Janeiro; 2008; p. 34-43.

CASTRO, Roberta Suellen Ferreira. **Vídeodança e educação somática**. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, 7, 2022, edição virtual. Anais eletrônicos [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2022.p. 2618-2628.

CASTRO, Roberta Suellen Ferreira. **Políticas do movimento: subjetividades do corpo intermediado pela tecnologia**. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 8, 2024, edição virtual. Salvador. Anais eletrônicos [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2024.p. 438-553.

COSTA, Gil Vieira. **Imagens da Amazônia na arte brasileira: do território a conquistar ao território a resistir**. Revista: Poiésis, v. 22, n. 38, p. 44-63, 2021.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Ed: 34 Ltda. São Paulo, 2012.

DELEUZE, G. **Cinema 1: A imagem - movimento** (Coleção TRANS ed.). (S. Senra, Trad.) Rio de Janeiro: 34, 2018.

DELEUZE, G., & GATARRI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquisofrenia** (Vol. 1). (A. G. Neto, Trad.) Rio de Janeiro: 34, 1995.

DUARTE, Rafaela; PEIRÓ, Douglas. F; SEMPREBOM, Thaís, R; FREITAS, Juliane, S; SALMAZO, Júlia, R; ILHO, Rodrigo**. O incrível fenômeno das marés: uma onda oceânica.** In: Revista: Bióicos: Biologia Marinha. V: 1; Nº 1. Ubatuba, p, 20-28, 2018.

FERREIRA, Alexandre. **Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor**. In: Anais do II Congresso Pesquisadores em Dança – ANDA. Salvador, 2012.

FREITAS, Waldete Brito Silva de. **A poética da Improvisação e o Acaso no Processo cênico do Espetáculo O Seguinte é Isso**. Ed. Universidade da Bahia. Bahia, 2012.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. (M. S. Pereira, Trad.) Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

HANNA, T., & JOHNSON, D. H. **What is Somatics?** Trad: Saulo Silva da Silveira In: B. Bone, *Bone, Breath, & Gesture: practices of embodiment.* (pp. 341-352). North Atlantic Books, 1995.

LEITE, Isadora. **Do que é feito a lama?** In: Que Lama é essa? Ed: Um mangue no meu quintal. Org: Maria de Carvalho Tereza Lanza, Isadora Leite, Nicole Russo Guerrato, Carolina das Neves Santos, Eduardo Ferreira de Souza, Juliana Ferreira de Castro. Caderno do professor material de consulta, 2018.

LARROSA, J. **Tremores: notas sobre a experiência e o saber da experiência**. (C. Antunes, & J. W. Geraldi, Trads.) Belo Horizonte: Autêntica, p. 15-35, 2014.

LESSCHAEVE, Jacqueline. **O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesscheve/Merce Cunningham.** Trad: Julia Sobral Campos. Ed: 1 Rio de Janeiro, 2014.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. A **poética do imaginário**. In: Cultura Amazônica: uma poética do imaginário. 2ª ed: Valer. Manaus, 2015.

MILLER, J. **Qual o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.

MONTEIRO, Walcyr. **Visagens e assombrações de Belém**. Editora: Smith. Ed: 7. Belém, 1986; p. 27- 41.

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano**. Ed:DP& A. Trad: Maria Teresa Esteban, Nilda Alves e Paulo Sgarbi. Rio de Janeiro, 2001.

OSCHO. **O Tarô Zen, de Oscho: o jogo transcendental do Zen**. Trad: Paulo Rebouças. São Paulo: Cultrix, 2014.

PIZZARRO, Diego. **Contato-Improvisação no Brasil: Trajetórias, diálogos e práticas.** Ed: Athalaia. Brasília, 2022.

ROLNIK, S. **Geopolítica da cafetinagem**. *Núcleo de Estudos da Subjetividade, 2006*.

SANTANA, Ivani. **Dança na Cultura digital**. Ed: EDUFPA. Salvador, 2006.

SILVA, E. R. **Dança e pós modernidade**. Ed: ADUFBA.Salvador: UFBA, p. 80- 143, 2005.

ZANINI; Walter. **Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na Arte**. Organização: Eduardo de Jesus. Ed: WMF Martins. São Paulo, 2018.

WOODRUFF, Diane: **Treinamentos de dança: Visão holística e mecanizada**. Caderno 1999.

ANEXOS

✓ **Ficha técnica**

CONCEPÇÃO
Ana Lídia Lima

DIREÇÃO ARTÍSTICA
Waldete Brito
Caroline Castelo

ELENCO

Ana Lídia Lima
Caroline Castelo
Diego Jacques
Elyene Lima
Liliany Serrão
Roberta Castro

ILUMINAÇÃO
Walter Filho

PRODUÇÃO
Maria Clara

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA
Roberta Castro

VIDEOMAKER
Wanessa Ferreira
Roberta Castro

EDIÇÃO
Roberta Castro

COMUNICAÇÃO
Luan Silva

FINANCIAMENTO
Secult/Pa

LOCAÇÃO
Ilha do Murutucu/ PA
2021

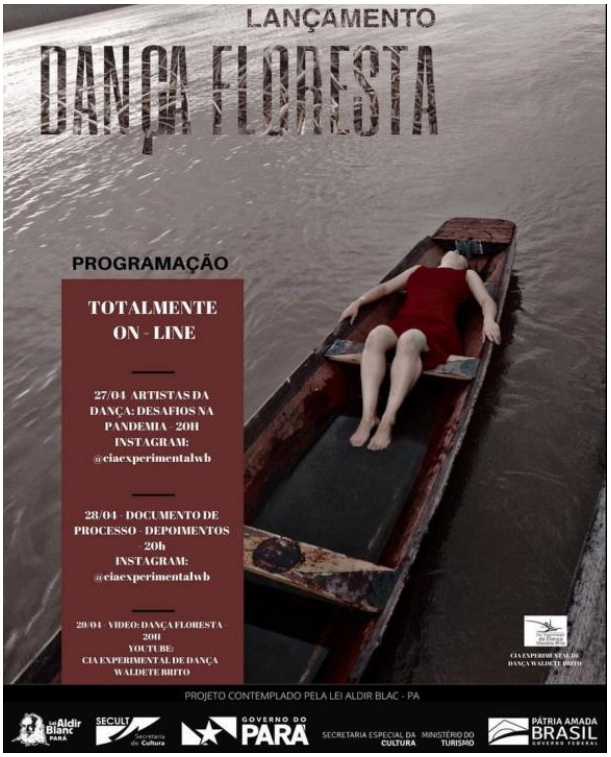


Imagem 31: Live-Lançamento.Dança Floresta
Descrição 31: Plano aberto e ângulo *plongée*. Mulher de cabelo curto e escuro, que usa vestido vermelho intenso até o joelho, encontra-se deitada sobre uma canoa de cor vermelha e madeira. A pequena embarcação posicionada em diagonal direita/cima, boia sobre rio que tem cor marrom. Sobre a imagem, escritos distribuídos. Na parte superior em letras garrafas (Lançamento), abaixo (Dança Floresta); No canto esquerdo da imagem, escritos com informes da programação (Data, horário e plataformas digitais de acesso); na parte inferior sobre barra preta, várias logo marcas em cores branca (Aldir Blanc, Secult/Pa, Governo do Estado do Pará, Secretaria Especial de Cultura, Ministério do Turismo e Pátria Amada Brasil).
Fonte: Instagran da Cia Experimental de Dança Waldete
Arte: Diego Jacques.

Link de acesso: https://www.youtube.com/live/pQLenNEXbXs?si=MmSg48oVHFE_LM8-

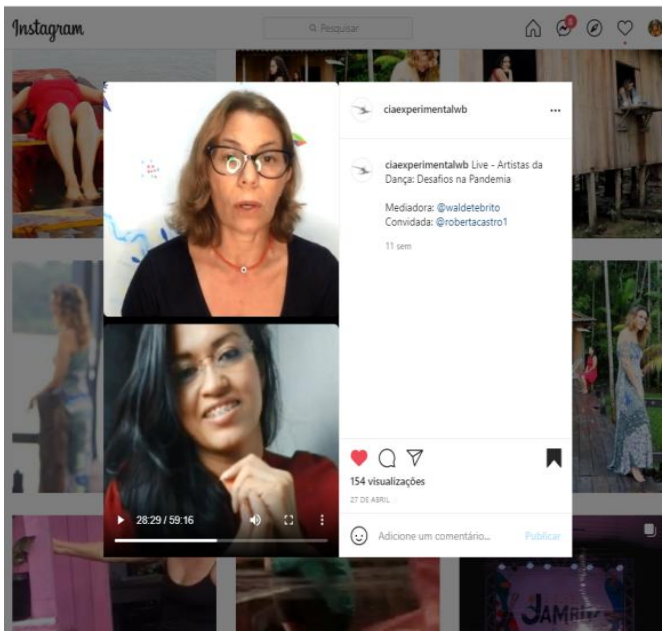
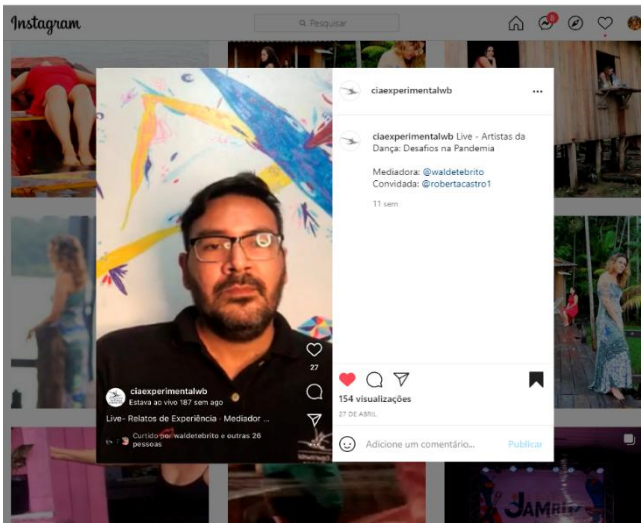


Imagem 32: Live – Artistas da Dança: Desafios na Pandemia
Descrição 32: No centro da imagem, a esquerda de retângulo de cor branca, a fotografia de duas mulheres, no quadro acima, mulher de pele branca, cabelo loiro e curto, usa óculos, blusa preta com decote circular e gargantilha constituída de fio. No quadro abaixo, mulher de traços indígenas, pele parda, cabelo preto e longo usa blusa de manga tufada vinho, usando óculo delicado e aparelho dentário, sorrir para a câmera. Ao fundo do retângulo várias fotografias de dança.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Print de Vídeo, 2021.

Link: https://www.instagram.com/tv/COMFXBgjnqt/?igsh=eTc1ejRoaGg4cmRq

Imagem 33: Live pré-lançamento: relatos de experiência de integrantes da Cia Experimental de Dança Waldete Brito
Descrição 33: Situado no centro da imagem, retângulo dividido em duas partes. A esquerda da imagem foto de homem moreno que usa barba, óculo e camisa preta polo, na parede de fundo pintura artística colorida. A direita dados e ícone de plataforma digital.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Print de Vídeo, 2021.



Link: https://www.instagram.com/tv/COOpFe7jNgk/?igsh=c2twaWJ2a3BmZDc5

Imagens Complementares

Imagem 34: Liliany Serrão em pés sobre a canoa
Descrição 34: Plano aberto e ângulo de perfil. Mulher de pele branca, cabelo preto curto e preto usam vestido vermelho até o joelho com calda longa. Com os braços esticados para frente, a intérprete-criadora em dança se encontra de pé sobre um casco de madeira de cor marrom, no rio São Benedito.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 35: Caroline Castelo em rolamento sobre mato
Descrição 35: Plano americano e ângulo frontal. Com o fundo de floresta, no centro da imagem mulher de pele negra e cabelo cacheado longos, usa vestido preto cortado na lateral que expõe a perna. Ela pega em alguns matos que estão dispostos a sua frente.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 36: Ana Lídia na mata
Descrição 36: Plano americano e ângulo frontal. Com o fundo de floresta, no centro da imagem mulher de pele negra e cabelo cacheado longos, usa vestido preto cortado na lateral que expõe a perna. Ela pega em alguns matos que estão dispostos a sua frente.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 37: Transporte de morto
Descrição 37: Plano conjunto. Ao fundo parte de uma ponte de madeira. No centro da imagem duas mulheres imersas no rio com água até o peito. Sem identificação de como está trajada, a primeira direcionada para a esquerda da tela, a qual apresenta traços indígenas cuja cor de pele é morena e cabelo longo liso, carrega sobre as costas mulher de pele branca, a qual se encontra com peito para cima em estado de abandono. O braço direito está quase todo imerso na água, o esquerdo em movimento de torção localizado sobre o ombro da mulher de traço indígena.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Wanessa Ferreira, 2021.

Imagem 38: Elyene Lima aguarda no cais.
Descrição 38: Plano geral e ângulo perfil. Sentada sobre uma escada de acesso a uma ponte de pequeno porte e o rio, mulher de pele clara e cabelo de mesma cor amarrado, usa vestido estampado nas cores azul e branco. Na esquerda superior da imagem folhas e galhos.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 39: Potência do enquadramento fechado
Descrição 39: Plano fechado e ângulo ¾. Preenchendo a tela, sob iluminação amarela, mulher de cabelo castanho e liso, pele parda, usa vestido de alça. Deitada sobre uma estrutura não visível, encontra-se com o corpo atravessado em direção a esquerda da imagem, cujo olhar é inclinado para baixo na mesma direção para onde também apresenta o braço direito da tela esticado.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 40: Camuflado pelo mangue
Descrição 40: Plano Médio e ângulo frontal. Entre raízes e folha de área de mangue, é possível identificar a cabeça do intérprete-criador Diego Jacques inclinada para esquerda/baixo e costas curvadas.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 41: Entre o rio e galhos
Descrição 41: Usando vestido vermelho até o joelho, sentada sobre raízes e galhos próximo ao rio, com o braço esquerdo da tela esticado, direito tocando-o. À esquerda da imagem rio, tronco de árvore parcialmente imerso, rampa e canoa.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 42: Boiando na maré
Descrição 42: Plano médio e ângulo ¾ costa. Deitada com o corpo parcialmente imerso no rio, apoiada num tronco onde entrelaça as pernas, com o queixo esticado em direção ao cais, mulher de pele parda, cabelo liso boia com os braços abertos com a palma da mão voltada para cima. A paisagem constituída de muitas árvores.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 43: Em estado de abandono
Descrição 43: Plano médio e ângulo contra-*plongée*. Usando vestido bege claro e descalça, mulher de pele parda, encontra-se em estado de abandono, deitada sobre uma ponte cuja inclinação leva em direção ao rio, para onde cabeça também é apontada.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 44: Metamorfose da Matinta
Descrição 44: Plano e ângulo frontal. Mulher negra de cabelos longos e cacheados que usa vestido preto até o joelho, apresenta-se para a câmera com o corpo inclinado em 180 graus para frente, cujos braços o acompanham. Ao fundo, mulher de pele parda, cabelo liso e curto que usa bege, encontra-se estirado sobre o chão de uma ponte a qual é iluminada com luz quente.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 45: Preguiça da adolescência.
Descrição 45: Plano aberto e ângulo ¾. Mulher branca de cabelo liso e presto, encontra-se com os braços abandonados sobre a janela a qual aparecer parcialmente na imagem. Um dos braços encontra-se para o lado de fora, enquanto o outro está apoiado na janela, sobre ele está a cabeça inclinada para a esquerda da tela.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 46: Brincadeira de Criança
Descrição 46: Plano aberto e ângulo de nuca. Agarrada num tronco de árvore imerso na água que apoia estrutura do cais, mulher de pele parda, cabelo liso e curto que usa vestido bege, encontra-se parcialmente dentro do rio. Seu corpo está direcionado para direção da casa vizinha, onde tem uma criança de aproximadamente 10 anos, o qual aparecer ao fundo. À esquerda da imagem parte de uma embarcação de pequeno porte, à direita estrutura a base perna-manca.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 47: Mulher misteriosa.
Descrição 47: Plano aberto e ângulo ¾. A tela é quase toda ocupada por um tronco de árvore, ao fundo, à direita da imagem entre folhas e parte de tronco, mulher de altura mediana, cabelo curto e loiro e pele, usa vestido preto de alça e curto, atrás da intérprete Elyene Lima, parte de uma casa de madeira.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 48: Corpo-Floresta
Descrição 48: Plano médio e ângulo 3/4: No ambiente noturno, coberta por galho e folho. Com vestido usado até a cintura, Mulher de pele parda cobre o seio com folhas e galhos. Enquanto olha para esquerda da tela, apresenta braços cruzados.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 49: Banho de maré
Descrição 49: Plano médio e ângulo *plongée*. Na beira do rio, duas mulheres tomam banho sentadas na beira da rampa que encontra a água. A primeira de pele clara e cabelo amarrado em coque, usa vestido estampado nas cores azul e branco, ela ajuda a segunda esfregando a costa, a qual usando vestido encontra-se com a coluna curvada e joelhos flexionados para frente, sua condição é de quem está sendo cuidada, banhada com carinho.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 50: Rituais amazônicos
Descrição 50: Plano conjunto e ângulo frontal. Cinco mulher dividem o espaço da tela. Ao fundo parte de árvores e folhas. Usando vestido bege até o joelho, mulher de cabelo curto, liso e pele parda encontra-se de perfil para a câmera apresentando-se com a costa levemente curvada. Sentada de costa sobre o chão, a segunda mulher a qual usa vestido longo de estampa nas cores azul e branco levanta, oferece com o braço direito para primeira mulher o candieiro que carrega. De traços indígenas, usando vestido rodado até o joelho, com o corpo parcialmente curvado, mulher que tem o cabelo longo e escuro segura luminária rústica com a mão esquerda da tela, enquanto a direita faz movimentos circulares sobre quarta pessoa baixada a sua frente, a qual aparece de costa, aparecendo apenas o cabelo e escuro que tem e patê de uma blusa que não viável identificar cor nem estilo. Por fim, a última situada de perfil para a câmera, usa vestido preto até o joelho. A mulher negra também de perfil, porém voltada para a esquerda da imagem, segura levanta luminárias rústica.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

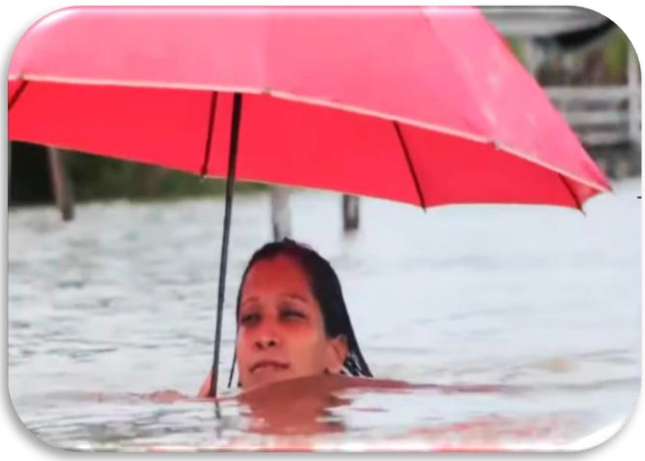


Imagem 51: Caboquisses na água
Descrição 51: Primeiríssimo plano e ângulo frontal. Segurando uma sombrinha vermelha, com o corpo imerso até o pescoço, mulher parda de cabelo liso castanho nada no rio se protegendo da chuva.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 52: Banho de caneco
Descrição 52: Plano aberto e ângulo ¾. No centro da imagem, mulher branca usando vestido vermelho, encontra-se sentada com as pernas entrelaçadas sobre uma canoa de cor vermelha e marrom onde toma com metade de uma garrafa pet. Enquanto a mão esquerda da tela joga água sobre a cabeça, a outra desliza mão sobre o cabelo da intérprete que se encontra de folhos fechados. Ao fundo rio, árvore e uma rabeta de teto vermelho com duas pessoas dentro.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.

Imagem 53: Pro rio me levar
Descrição 53: Plano médio e ângulo ¾. Inclinado para a esquerda da tela, uma canoa vermelha e marrom a qual apresenta certa quantidade de água dentro, comporta o corpo de uma mulher que se encontra deitada sobre parte de madeira. Na posição decúbito ventral, com as pernas próximas e braços estendido para as laterais, a intérprete que usa vestido, mas seu rosto não aparece apoia-se sobre a borda da pequena embarcação.
Fonte: Arquivo particular da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.
Foto: Roberta Castro, 2021.