

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES- CAMPUS SÃO PAULO

Ivana Martins Andrade

## Seven With One Stroke

processo criativo entre artes visuais, circo e dança

São Paulo

2022

Ivana Martins Andrade

## Seven With One Stroke

processo criativo entre artes visuais, circo e dança

Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Visuais, modalidade bacharelado, apresentada pela aluna Ivana Martins Andrade ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP como requisito parcial para a obtenção o título de Bacharelado em Artes Visuais, sendo a banca examinadora composta por:

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> Rosangela Leote

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

A553s Andrade, Ivana Martins, 1996-  
Seven with one stroke : processo criativo entre artes visuais, circo e dança / Ivana Martins Andrade. - São Paulo, 2022.  
99 f. : il.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela da Silva Leote  
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Arte. 2. Circo. 3. Arte e dança. 4. Performance (Arte). I. Leote, Rosangella (Rosangela da Silva Leote). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 709.05

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Ivana Martins Andrade

**Seven With One Stroke: processo criativo entre artes visuais circo e dança.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na modalidade bacharelado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- Unesp, como requisito parcial para obtenção do diploma de Bacharelado em Artes Visuais.

Dissertação aprovada em: 16 / 12 / 2022

Banca Examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosangela da Silva Leote  
Instituto de Artes da UNESP

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maíra Leme de Andrade  
Instituto de Artes da UNESP

## DEDICATÓRIA

Para Thomas e toda minha família, pela paciência, apoio e cumplicidade com os quais me acompanharam desde o princípio desta longa jornada.

## AGRADECIMENTOS

A parceria incontestável de Thomas Grahndin dentro e fora de cena, por seu envolvimento no processo de criação e edição do trabalho e em todas as etapas envolvidas.

Ao acolhimento e sabedoria da minha orientadora, Rosangela Leote, que soube compreender os meus anseios e a minha forma de ser.

A minha mãe, Eliza Martins Andrade, por nunca duvidar das minhas ideias e sempre me incentivar a seguir em frente.

Ao meu pai, José Carlos de Andrade, por reforçar a minha capacidade e inteligência e por tomar cura do desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus professoras em toda essa jornada por compartilharem seus conhecimentos e me guiarem no encontro de mim mesma.

Aos meus amigos, por dedicarem seu tempo e carinho a acompanhar meus processos e trazem valorosas observações sobre meus trabalhos.

A Evelina, por sua preciosa participação na construção de *Seven With One Stroke*.

A Lone e Jasper por me acolherem em sua casa e sua vida.

A família Matteucci, pelo grande afeto que tenho e sem os quais eu não teria chegado a metade do meu percurso.

Ao Romagnolo, por sua gentil participação na apresentação do meu trabalho.

## RESUMO

*Seven With One Stroke* é uma pesquisa que se baseia no processo criativo da artista Ivana Martins Andrade durante a criação de sua obra audiovisual *Seven With One Stroke* em conjunto com o artista Thomas Grahndin, para compreender como os universos das artes visuais, com foco em *performance* e vídeo, e das artes cênicas, dança e circo contemporâneos, se articulam no contexto de criação intermediário de uma trajetória interdisciplinar, e se através da continuidade do movimento criativo o encontro entre estas linguagens atingiria o seu maior potencial. Esta pesquisa é de interesse para as áreas de estudos interdisciplinares e intermediários relativos a estudos da *performance*, do corpo e do audiovisual que se desenvolvam em torno dos conhecimentos de arte e Mídia e processos híbridos. Tem como objetivo levantar a reflexão sobre os processos e procedimentos artísticos que engrenam o diálogo entre as linguagens citadas, no contexto de continuidade do movimento criador, tendo como objetivos o levantamento das características e semelhanças entre as linguagens do circo, da dança, da *performance* e do vídeo, o uso do conceito de “Potencial Performático” criado por Rosangela Leote para posicionar a influência performática no trabalho, o estudo do processo criativo através da Crítica Genética e a compreensão de elementos da trajetória e do processo da artista que contribuem para a identidade de sua obra. *Seven With One Stroke* propõe uma abordagem teórico-prática para a condução do estudo de caso, focalizando na simultaneidade entre estudos e procedimentos em sintonia com as demandas do movimento criador. A escolha pelo processo criativo como bússola parte da defesa de que este é a base para a compreensão de todo e qualquer processo de pesquisa pois nos aproxima dos processos e procedimentos que a formam, sendo assim, é interessante para a compreensão de um processo interdisciplinar devido a sua capacidade de evidenciar a articulação de conhecimentos e experiências ao longo do tempo, reconhecendo-o como fundamental para a autonomia do artista. Portanto, trabalha-se com o equilíbrio entre a pesquisa conceitual, a experimentação em ateliê e a análise de registros colhidos durante o processo de criação. A partir desse percurso, entende-se que as linguagens das artes visuais, do circo e da dança são recursos criativos para o processo da artista, sendo a organização dessas informações competente ao movimento criador. Imagem, coreografia, narrativa e dramaturgia foram conceitos em comum encontrados nessas linguagens que corroboram para a produção intermediária, uma vez que estabelecem pontos de contato entre elas e possibilitam a confluência. Como resposta a atuação desses elementos no processo criativo, chega-se à ideia de dramaturgia da imagem como possível amálgama da produção estudada.

**Palavras-chave:** Arte; Circo; Arte e dança; Performance (Arte).

## ABSTRACT

*Seven With one Stroke* is a research that is based on the creative process of the artist Ivana Martins Andrade during the creation of her audiovisual work *Seven With One Stroke* together with the artist Thomas Grahndin, and is aiming to create an understanding of how the universes of the visual arts, focusing on *performance* and video, and the performing arts (contemporary dance and circus) are articulated in the context of an intermedial creation of an interdisciplinary trajectory, and is investigating whether, through the continuity of the creative movement, the encounter between these languages would reach its maximum potential. This research is of interest to areas of interdisciplinary and intermedial studies related to *performance*, body and audiovisual studies that develop around the knowledge of art, media and hybrid processes. As a general goal, it aims to raise a reflection on the artistic processes and procedures that impel the dialogue between the mentioned languages in the context of continuity of the creative movement, having the specific objectives of surveying the characteristics and similarities between the languages of circus, dance, *performance* arts and video, using the concept of "Performative Potential" created by Rosangela Leote to position the performative influence in the work, studying the creative process through Genetic Criticism and understanding the elements of the author's trajectory and process that contribute to the identity of her work. *Seven With one Stroke* proposes a theoretical-practical approach to conduct this case study, focusing on the simultaneity between studies and procedures in tune with the demands of the creative movement. The choice for the creative process as a compass starts from the defence that that is the basis for understanding any and all research processes, as it brings us closer to the processes and procedures that form it, thus, it is interesting for the understanding of an interdisciplinary process due to its ability to highlight the articulation of knowledge and experiences over time, recognizing it as fundamental for the artist's autonomy. Therefore, we work with a balance between conceptual research, experimentation in the studio and the analysis of records collected during the creative process. From this path, it is understood that the languages of visual arts, circus and dance are creative resources for the author's process, and the organization of this information is an attribute of the creative movement. During this research process, Image, choreography, narrative, and dramaturgy were found to be concepts that these languages all have in common that corroborate for intermedia production, since they establish points of contact between them and enable their confluence. As a response to the performance of these elements in the creative process, this work arrives at the idea of dramaturgy of the image as a possible amalgam of the studied art production.

**Keywords:** Art; Circus; Art and dance; Performance (Art).

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1: **Prancha 4**, COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002. Pág 101. Disponível em:

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/82649/mod\\_resource/content/1/COHEN%20Renato%20-%20Performance%20como%20linguagem.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/82649/mod_resource/content/1/COHEN%20Renato%20-%20Performance%20como%20linguagem.pdf). Acesso em: 17 nov. 2022.

Figura 2: **ECO**. ANDRADE, Ivana 2020. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 3: **Old Pal**, desenho digital. ANDRADE, Ivana 2022. Arquivo da autora.

Figura 4: **Café au Chá**, desenho digital. ANDRADE, Ivana, desenho digital, 2022. Arquivo da autora.

Figura 5: SESC. **Circos**: Festival Internacional SESC de Circo. São Paulo: SESC, 2017. Catálogo. Disponível em: [https://issuu.com/sescsp/docs/circos\\_catalogo2017](https://issuu.com/sescsp/docs/circos_catalogo2017). Acesso em: 17 nov. 2022.

Figura 6: **Loïe Fuller**, GLASIER, Frederick - Public Domain, via Wikimedia Commons. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Loie\\_Fuller.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Loie_Fuller.jpg) (acesso 29/11/2022)

Figura 7: **Maya Deren** (1917–1961) - Public Domain, via Wikimedia Commons. Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maya\\_Deren.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maya_Deren.jpg) (acesso 29/11/2022).

Figura 8: **Painel de Locações**. ANDRADE, Ivana, 2021- 2022. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 9: **Moodboard**. ANDRADE, Ivana, 2022. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 10: **Experimento Foto-Ilustração**. ANDRADE, Ivana, 2022. Arquivo da autora

Figura 11: **Intermídia**. Intermedia, DICK, Higgins, 1995. Disponível em: <https://dickhiggins.org/intermedia>. Acesso em 28/10/2022.

Figura 12: **Encontro entre performance, circo, dança, teatro e vídeo**. ANDRADE, Ivana 2022. Arquivo da autora.

Figura 13: **Painel Abandono**. ANDRADE, Ivana, 2022. Fonte: Arquivo da autora.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 SOBRE A ARTISTA .....</b>	<b>15</b>
2.1 PERCURSO E EXPERIÊNCIAS: DAS ARTES VISUAIS AO CIRCO E À DANÇA. ....	15
2.2 ACENTOS EXPRESSIVOS.....	16
<b>3 PERFORMANCE E VÍDEO .....</b>	<b>18</b>
3.1 CARACTERÍSTICAS E CONCEITOS DA LINGUAGEM DA <i>PERFORMANCE</i> E SEU PARALELO COM O CIRCO.....	19
3.2 INTÉRPRETE E <i>PERFORMER</i> .....	20
3.3 MISE EN SCÈNE E <i>COLLAGE</i> .....	26
3.4 RESQUÍCIOS DO MOVIMENTO PERFORMÁTICO .....	30
3.5 O “POTENCIAL PERFORMÁTICO” EM EXPRESSÕES ARTÍSTICAS .....	31
<b>4 CIRCO CONTEMPORÂNEO.....</b>	<b>34</b>
4.1 MINHA EXPERIÊNCIA COM O CIRCO .....	34
4.2 AS FACETAS DE UMA NOVA FORMA .....	36
4.2.1 Emergência do Circo Contemporâneo Europeu .....	36
4.2.2 Circo, Forma Híbrida .....	37
4.2.3 Circo e Teatro.....	39
4.2.4 Circo e Dança.....	41
<b>5 DANÇA .....</b>	<b>43</b>
5.1 CORPO, CENA E IMAGEM.....	43
5.2 DANÇA E TECNOLOGIA.....	44
5.3 VÍDEODANÇA .....	46
5.4 COREOGRAFIA E VÍDEO.....	50
<b>6 PROCESSO CRIATIVO DE <i>SEVEN WITH ONE STROKE</i> A PARTIR DA CRÍTICA GENÉTICA .....</b>	<b>56</b>
6.1 CRÍTICA GENÉTICA.....	56
6.1.2 Alguns termos e conceitos compreendidos na crítica genética .....	57
6.1.2.1 Documentos de processo .....	57

6.1.1.2 Projeto poético.....	62
6.1.2.3 Tendência no processo de criação .....	64
6.1.2.4 Ação transformadora.....	65
6.1.2.5 Percepção Artística.....	66
<b>6.2 SEVEN WITH ONE STROKE: O PROJETO .....</b>	<b>67</b>
6.2.1 Descrição do projeto .....	67
6.2.2 Produção coletiva .....	68
6.2.3 Matéria .....	69
6.2.3 Trabalho independente e olhar externo .....	70
6.2.4 Recursos criativos e tomadas de decisão (escolhas técnicas e artísticas) .....	72
<b>6.3 ENTRE ARTES VISUAIS, DANÇA E CIRCO: PERCURSO DE EXPERIMENTAÇÃO.....</b>	<b>74</b>
6.3.1 Percurso de conhecimento e experimentação.....	74
6.3.2 A busca pelo tema: a tendência e a identidade artística no processo de criação. ....	76
6.3.3 Experimentação, erros e acaso.....	77
6.3.4 Expansão de possibilidades .....	78
<b>7 PARA ALÉM DE UM PROJETO.....</b>	<b>85</b>
<b>8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>89</b>
<b>REFÊRENCIAS.....</b>	<b>92</b>
TESES, DISSERTAÇÕES E ARTIGOS.....	92
SITES DA INTERNET .....	93
ANEXOS .....	94
LINKS E WEBPAGES .....	94
IMAGENS.....	96

## 1 INTRODUÇÃO

O processo criativo de um artista é malha composta pela trama de trajetos imperfeitos, sujeitos ao acaso e moldados por escolhas e querereres próprios do criador. Este processo caracteriza-se pelo jogo de tensões entre aquilo que se intenta e o que se efetiva na criação dentro de um percurso de tendências que se desenvolvem por meio da continuidade do movimento criador. A criação é um processo de apreensão de conhecimento e de experimentação que se formaliza por meio de operações lógicas realizadas por quem cria. É a manifestação da percepção particular do indivíduo sobre o mundo que o rodeia e da sua capacidade imaginativa e de estabelecer conexões entre unidades, delineando-se por meio de procedimentos técnicos.

A criação é composta por tudo e qualquer coisa que interesse ao artista e sua evolução não se condiciona ao processo linear. O artista se nutre de tudo aquilo que acha oportuno à sua produção e o seu trajeto pode ser tortuoso, contudo, é movido pela necessidade de criação. Quando falamos em produções contemporâneas traçamos um paralelo entre o artista e seu tempo e espaço de produção. Numa cultura pós-moderna de intensas trocas de informação em escalas globais formando gerações com maior acesso à diversidade de conhecimento (ainda assim que desigual na distribuição mundial) somado ao avanço tecnológico, é possível pensar num perfil de artista contemporâneo integrado à essas dinâmicas que em seu trabalho relaciona diversas áreas do conhecimento e da cultura, alavancando uma linguagem interdisciplinar, multimídia ou até transmidiática<sup>1</sup>.

A corrente de informações, além do contato com novos saberes, desperta desejos antes dormentes ou gera outros novos, condicentes com a realidade do momento. Artistas buscam por novas técnicas, novas áreas, novos materiais que agregarão ao seu processo de criação, moldando seu percurso. Por isso, o estudo do processo criativo é um recurso relevante quando se tenta entender as operações lógicas realizadas pelo artista para chegar às soluções da obra final. Compreender o próprio processo é também importante para o artista pois o fornece ferramentas que o ajudarão na continuidade do seu processo, possibilitando-o a apropriação do próprio movimento criador por meio de um pensamento consciente.

Como artista fruto do meu tempo, não pude refutar experiências ou ignorar a oferta de recursos e informações disponíveis na pós-modernidade, dentro das limitações de oportunidade e acesso que permearam o contexto da minha realidade. O meu trajeto foi profuso e abrangente, um tanto opositor às demandas de especialização, mas congruente com meus desejos de exploração. Em certo ponto indaguei sobre como as partes desenvolvidas ao longo desses anos de formação, artes visuais, dança e circo, fundiam-se em mim e se comportavam no meu trabalho. Diferente da análise teórica que procura por aproximações entre linguagens se utilizando de métodos distantes do próprio fazer artístico, levantei a hipótese de que “seria por meio da continuidade do processo

---

<sup>1</sup> Interdisciplinaridade na arte é quando se relaciona saberes de disciplinas diversas para a construção da obra e/ou processo criativo. Multimídia refere-se a produções artísticas que reúnem diversas mídias em sua composição, o termo também é usado para obras que usem as novas tecnologias como recurso como nos campos da ilustração, audiovisual, fotografia, cinema e animação, o termo é diferente de mix mídia, o qual refere-se ao uso de diversas técnicas e materiais dentro uma produção correspondente a uma única mídia. Já transmídia é uma forma de criar uma produção que extrapole uma única mídia para a transmissão do conteúdo, ou seja, diversas mídias transmitirão conteúdos variados e estes em conjunto formam a mensagem que deve ser transmitida, surgindo assim a narrativa transmidiática. Intermídia é um outro termo que aparece neste trabalho e design aquelas produções que se estabelecem entre Mídias, não necessariamente reúne a completude das linguagens envolvidas, mas sim usa parte ou algum elemento deles, por isso se configura como algo entre gêneros.

criativo que o diálogo entre as linguagens citadas poderia ser melhor observado” e que este motivaria a formação de uma obra com fortes vínculos entre estas linguagens e com indício de “potencial performático”, definido por Rosângela LEOTE (2000) como “uma qualidade de *performance* em estado de potencialidades não completadas, ou parcialmente atingidas pelos mais variados formatos de manifestação cultural”.

Foi a partir dessa hipótese que essa pesquisa surgiu, propondo-se a refletir sobre como se articula o processo de criação interdisciplinar entre as artes do corpo e as artes visuais, especificamente a dança, o circo, o vídeo e a *performance*, no contexto da minha produção. Portanto, a perguntas que norteiam esta pesquisa são: 1) Quais são os elementos da dança, das artes visuais e do circo relevantes para o meu processo? 2) Como relaciono estas linguagens no meu trabalho? 3) Quais são as semelhanças entre essas áreas que me permitem integrá-las? 4) Quais são os mecanismos que eu utilizo no meu processo criativo?

Num momento de dúvida e de possíveis transições surge a necessidade de questionamento sobre aquilo que se tem como relevante para si e para o próprio trabalho. Os estímulos gerados pelas vivências em ambientes de criação oferecidos pelas formações de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (2015-2022, São Paulo - Brasil), de Circo Contemporâneo pela Flic Scuola di Circo (2018-2020, Torino - Itália) e de Dança Contemporânea pela Balletakademien (2020-2020, Estocolmo - Suécia), forneceram-me uma grande bagagem de técnicas, conhecimentos e reflexões sobre a produção artística e sobre o ato criador que hoje me possibilitam ter autonomia no meu processo de pesquisa e criação, cabendo então a mim o exercício de análise interna sobre onde estou e em quais direções desejo encaminhar o meu trabalho. Esta pesquisa é, portanto, etapa fundamental para tal conclusão por conta da sua relevância no processo de compreensão da criação artística e para a autogestão do artista. É de se lembrar que a compreensão do processo criativo é também relevante para pesquisas que se desenvolvam em torno das ciências e das artes inter, multi e transdisciplinares, como é o caso de áreas que exploram as relações entre arte, tecnologia e ciência, alguns entre tantos outros aspectos da arte contemporânea, a qual presencia ampliação no hibridismo de linguagens para a materialização de suas obras.

Sendo assim, o objetivo geral desta pesquisa foi de refletir sobre processos e procedimentos artísticos que engemham a confluência das expressões das artes visuais e das artes da dança e do circo contemporâneos no contexto de formação do meu processo criativo e trabalho audiovisual. Com isto em vista, os objetivos específicos da pesquisa são formados pelo levantamento de fatores da minha trajetória que potencialmente delinearão o processo de criação, pela pesquisa conceitual sobre os temas da *performance*, do vídeo, da dança e do circo contemporâneos de maior relevância para os trabalhos, pela pesquisa empírica realizada através de experimentações em ateliê e estúdio, pela análise de relatos colhidos durante e após processos de criação e pela reflexão e acompanhamento do processo criativo durante a produção da obra multimídia *Seven With One Stroke* (2022) criada entre a Dinamarca e o Brasil pelos artistas Ivana Martins Andrade e Thomas Grandin. Escrevi sobre as minhas experiências e resultados de forma livre e, talvez até já esperado, foi durante a escrita que muitas das minhas elucidações sobre o percurso da obra, assuntos que me são recorrentes, escolhas estéticas e trajetória, ocorreram. Tendo como propósito o estudo de um caso individual de produção com a intenção de aprofundamento da compreensão da sua formação, a pesquisa se configura como um estudo de caso com abordagem qualitativa.

Assim, no capítulo 1 “*Sobre a Artista*”, apresenta-se a minha trajetória composta por fatos e episódios que marcaram a minha construção identitária e percurso criador. Lançando luz sobre vontades latentes e indicações

de interesses já presentes em obras no estado inicial da minha produção e o crescente desabrochar de investigações que culminariam em maiores questionamentos sobre a relação entre meus trabalhos e a minha individualidade, causas desta pesquisa.

Em sequência, o capítulo 2 “*Performance e Vídeo*”, discute qualidades da *performance* que se relacionam com a minha produção, traçando um paralelo entre elas e as obras. Elucida semelhanças presentes entre *performance* e as artes do espetáculo, como o circo, aprofunda-se em *videoperformance* e introduz o conceito de “*Potencial performático*” criado por Rosangela LEOTE o qual é importante para o posicionamento da minha produção em relação à *performance art*.

Nos capítulos 3 “*Circo Contemporâneo*”, e 4 “*Dança*”, aborda-se algumas das relações e características encontradas durante a pesquisa que aproximam e diferenciam as linguagens da dança e do circo contemporâneos, como e quais destas qualidades são usadas no trabalho da artista e como elas se relacionam com o performático dentro do processo criativo.

Estes elementos constroem a fundação para a compreensão do meu processo criativo, o qual é aprofundado no capítulo 5 “*Processo Criativo de Seven With One Stroke a partir da crítica genética*”, a partir do uso de ferramentas e estudos da Crítica Genética apresentados por Cecília Almeida Salles com o fim de lançar luz à trama de métodos e processos que amalgamam as linguagens das artes visuais à das artes do corpo no contexto de criação da obra *Seven With One Stroke*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> ANDRADE, Ivana e GRANHDIN, Thomas, **Seven With One Stroke – Part I** (2022), vídeodança/videocirco. Disponível em <https://youtu.be/BC9bQ0d3Y7A> (acesso 05 de dezembro de 2022).

ANDRADE, Ivana e GRANHDIN, Thomas, **Seven With One Stroke – Part II** (2022), vídeodança/videocirco. Disponível em [https://youtu.be/CKUkFu\\_TRrs](https://youtu.be/CKUkFu_TRrs) (acesso 05 de dezembro de 2022).

ANDRADE, Ivana e GRANHDIN, Thomas, **Seven With One Stroke – Part III** (2022), vídeodança/videocirco. Disponível em <https://youtu.be/FP0uAY0DGQk> (acesso 05 de dezembro de 2022).

## 2 SOBRE A ARTISTA

### 2.1 PERCURSO E EXPERIÊNCIAS: DAS ARTES VISUAIS AO CIRCO E À DANÇA.

Durante a universidade de artes visuais no Instituto de Artes da Unesp, os trabalhos que mais me interessavam eram aqueles que preponderantemente usavam o espaço, o corpo e a imagem como base de expressão. Foquei na criação de esculturas e instalações e algumas explorações videográficas. *Home* (2018)<sup>3</sup>, por exemplo, nasceu do meu questionamento sobre a importância da relação afetiva entre o sujeito e o espaço e da casa (lar) como espaço identitário. A ideia inicial contava com uma ação performática. Eu “residiria” nesse espaço por alguns dias e usaria o meu corpo para explorar seus limites físicos. Neste momento havia iniciado a prática circense na tenda de circo do Instituto de Artes, pelo projeto de extensão Circo da Barra, e na escola Galpão do Circo (além do repertório de dança que já trazia), por isso queria integrar estas práticas às visuais.

Os móveis foram cortados em formas irregulares e no projeto original seriam fixados às paredes (por limitações técnicas e financeiras esta última parte não foi realizada). Com isso eu também poderia explorar a verticalidade do espaço com meu corpo. Os movimentos não seriam necessariamente coreografados, no sentido mais estrito, mas apresentariam, em algum nível, aspectos coreográficos.

Durante a criação de *Home* percebi que me faltavam algumas habilidades. Eu estava desenvolvendo a construção dos objetos e contava com o auxílio de técnicos para sanar questões além do meu entendimento. Mas as minhas capacidades físicas e coreográficas eram ainda muito rudimentares para o que eu almejava desenvolver. Eu tinha compreensão sobre a composição da imagem em sua forma bi ou tridimensional estática, mas não da construção da narrativa em movimento e das propriedades cênicas então, decidi estudar circo na Itália. Com o final do curso de artes circenses em 2020, surgiu a vontade de aprofundar-me no estudo da interação entre circo e artes visuais, originando esta pesquisa e simbolizando a conclusão de um ciclo.

Durante essa trajetória iniciei uma formação em dança contemporânea pela Balletakademien (Suécia), agregando mais uma área para a minha pesquisa, mas que já era presente desde os meus estudos no IA, só que agora viesada pela pesquisa de movimento incorporada ao circo e com aprofundamento no foco coreográfico e compositivo.

Durante os quase quatro anos entre a Itália e a Suécia a minha construção identitária foi aos poucos mudando, o que é de se esperar pelas diferenças culturais e o próprio passar do tempo, revelando assim novas possibilidades e vontades. A saudade de casa e a busca pelo significado do que é se sentir pertencente a um dado local e cultura aumentaram. Identidade e pertencimento, questões já presentes em *Home* (2018), foram acentuadas pelo processo migratório.

---

<sup>3</sup> *Home*, 2018, instalação. ANDRADE, Ivana.

A vontade de aproximação com tais assuntos, pertencimento, identidade, espaço, encontros e desencontros, migrações e suas consequências nas vidas dos envolvidos inundou a criação de *ECO* (2020)<sup>4</sup> e de *Seven With One Stroke*. É curioso perceber que estas questões permanecem desde 2018 e que a vontade do retorno a casa resgatou assuntos de outrora. Assim, após um percurso diverso, precisei repassar o meu caminho de produção e escolhas. Por fim, eu ainda quero desenvolver o projeto de *Home* (2018) como ele foi pensado originalmente e hoje já sinto que tenho o conjunto de habilidades que lhe são necessárias. Por agora, o desejo de aprender mais sobre dramaturgia, narrativa, imagem e coreografia me encaminham para o futuro.

## 2.2 ACENTOS EXPRESSIVOS

Investigar o meu processo de criação mostrou-se necessário para este momento. Por se tratar de um trabalho minucioso e habitualmente oblíquo, impera a necessidade de encontrar formas de registro do processo que proporcionem que liberdade e análise convivam evitando ao máximo que uma contamine a outra, considerando a dificuldade implicada na autoanálise envolvendo um trabalho em processo. Por isso a escolha de manter um diário e registros visuais.

Em complemento, procurei manter a objetividade da análise, o que não é simples e quiçá impossível, mas tomando distância e deixando o fluxo de ideias passar para o papel espontaneamente, ganhei fluidez no processo de escrita e pesquisa, além de descortinar meu próprio processo. Revisitar meus passos deu abertura para o autoconhecimento com a compreensão de certos padrões de pensamento influentes na minha produção. Posso afirmar que é um percurso de descoberta. “Se o foco de atenção é o movimento criativo, insistimos que detectar fatos vividos ou amores sentidos é importante, mas com a condição de que o acompanhamento crítico do percurso desses fatos e amores em direção à obra seja feito.” (SALLES, p. 104, 1998).

Além das linguagens citadas, o meu trabalho conta com a influência performática, sobre o suporte da imagem, são os componentes que nutrem a trama da minha criação. O resultado é uma expressão particular que se soma a temáticas íntimas. Quando busco compreender como as minhas práticas, diversas entre si, atuam sobre o meu processo criativo, isso pode ser, no seu âmago, uma tentativa de harmonização do coração com a mente.

Observo que os conhecimentos apreendidos durante os estudos, práticas e experiências vividas em muitas ocasiões se manifestam espontaneamente sobre a criação. Em outras ocasiões, há uma procura ativa por eles, requerendo resgate de memória ou de referências. A construção da narrativa, são fruto da influência teatral adquirida por meio do circo. Esta se mistura com dramaturgias e composições que misturam a abstração da dança ou a forma de montagem da *performance*, dando liga à obra.

O circo reafirmou e ampliou a minha identificação com o corpo como suporte; com as potencialidades de expressão do objeto e seu uso que passam a ser fonte de inspiração, pesquisa, significado e propulsor do movimento; e com a ação como transmissão de uma emoção ou ideia alinhada a virtuosidade. Todos esses elementos (corpo, ação e objeto) também estão presentes nas artes visuais, por exemplo, mostrando um

---

<sup>4</sup> ECO, 2020, registro de performance em vídeo. ANDRADE, Ivana. Disponível em <https://youtu.be/N6LI-mFrhbc> (acesso 16 de novembro de 2022).

potencial lugar de comunicação entre ambos. Cada linguagem tem seus modos próprios de lidar com esses temas, o interessante é entender as ramificações que as unem e divergem.

A diversidade de conhecimentos fez com que eu passasse a criar em diferentes mídias, formas e suportes, o que me ajudou a desenvolver um olhar multifacetado, para além de uma especificidade. Tal olhar me permite lançar luz à problemas que muitas vezes se alojam num ponto cego para uma perspectiva estreita. Aqui não se intenciona discutir o que é mais válido, a especialização ou o conhecimento diversificado. A maestria sobre um único assunto é caminho tão válido quanto o vasto conhecimento sobre assuntos diversos. Aliás, qualquer caminho é válido, principalmente dentro de um processo criativo. O que se propõem é um percurso em que o domínio de expressões diversas acaba resultando não em uma expressão uníssona, mas talvez uma expressão que é composta pelo conjunto de totalidades.

Posso afirmar que ao longo dos últimos anos de formação tive espaço para assimilar parte das experiências e aprendizados adquiridos. Neste caso, a distância proporcionou a digestão dos estudos, resultando na apreciação dos meus conhecimentos e contribuindo para a clareza dos meus objetivos. Tudo ocasionado por um processo de amadurecimento: experiência, conhecimento, reflexão e tempo.

A profusão de possibilidades implica na complexidade de escolhas, representando um desafio para a minha criação que tanto depende da liberdade. “Só se pode agir livremente sacrificando constantemente outras possibilidades de liberdade; a liberdade constitui-se tanto quanto das escolhas que se deixa ou que não se pode fazer, quanto das escolhas que efetivamente acontecem.” (SALLES, p. 94, 1998). Deste modo, os limites servem como forma de organização da criação, impulsionando o processo. Para mim a criação de uma obra é como estar envolta por uma nuvem de partículas soltas onde tento alçá-las e uni-las num formato sólido. O meu desejo é fundir essas partículas em algo com o qual me identifico. É mais do que a busca por uma marca, é uma busca por identidade.

Esse processo certamente não é único a mim. Talvez o desejo de combinar áreas diversas (que as encaro como partes de mim) faça com que chegar ao produto final seja algo desafiador (e improvável, visto o *looping* eterno do processo criativo. Talvez seja questão de uma artista no início de sua carreira e, portanto, ainda descobrindo sua identidade, ou talvez a busca identitária seja mesmo uma simples uma incessante diligência humana.

### 3 PERFORMANCE E VÍDEO

As “Artes Performáticas” enquadram diversos trabalhos, dança, circo, teatro, performance. Em geral trabalhos que tragam como o centro e algum tipo de apresentação ao público. Dentro dessas artes encontra-se a “*Performance Art*”, também conhecida como *performance*, uma linguagem que surgiu próximo aos *happenings*, a *body art* e a *live art*. A *performance* tem reverberação na dança e no teatro, embora esteja preponderante nas artes visuais. Sobre os conceitos do uso do termo *performance* há certa diferença entre autores, alguns colocam a *live art* como um setor da *performance*, outros, como COHEN (2013), dizem que a *performance* pertence a uma abrangência maior de movimento artístico, a *live art*. Inclusive, o uso dos termos *performance* e *live art* sofrem alterações de acordo com regiões, eles denominam movimentos diferentes nas Américas do que na Europa. Dou preferência ao uso do termo *performance* a partir da definição do uso do corpo como suporte pois é a que melhor abrange minhas necessidades discursivas.

Para o propósito desta pesquisa estabeleço uma diferenciação entre a linguagem da *performance* dentro de uma predominância plástica e aquelas da atuação teatral, da dança e da música, porém, estas também me servem como comparativo, uma vez que está no escopo do trabalho. A *performance* tem o corpo como base da sua composição, associando ao longo do tempo outros elementos e instrumentos para a sua formalização, assim o corpo na *performance* não é apenas objeto e a ação, ele é um importante veículo do processo de significação performático. A *performance* carrega o signo a ser lido socialmente enquanto o corpo é o seu instrumento semiótico.

A *performance* é uma atuação ao vivo, podendo ser solo ou em grupo que conta com o tempo presente e apoia-se sobre a realidade, sendo que o tempo percebido pelo público e pelo artista pode diferenciar daquele cronológico. Há, em algum nível, interação com o público, podendo incluir a sua participação e assim dando abrindo para a imprevisibilidade. Espaços não convencionais são preferidos e estes influenciam na forma e execução da obra. *Performance* é uma linguagem híbrida, apropriando-se de conceitos plásticos de outras linguagens e pode incluir diversas mídias e tecnologias.

Uma importante forma de *performance* é a *videoperformance*, que já é um exemplo de associação tecnológica à *performance*. Não é o mesmo de um registro em vídeo de uma *performance* ou de um trabalho em vídeo contendo de “Potencial Performático”, termo cunhado por LEOTE (2000). A *videoperformance*, assim como a vídeo-instalação, a vídeodança, o vídeo-clip e outras formas de vídeo, pertence ao campo maior da videoarte.

A *videoperformance* pressupõe que “em sua organização sintática houvesse sintagmas herdados ou traduzidos da *performance*, como atuação, temporalidade, ambiguidade, apresentação maior que representação, alusão ao efêmero e ao insólito, íntima relação com o espectador” (LEOTE, 2000). No entanto, uma *performance* com vídeo não já a categoriza como uma *videoperformance*, para tanto o vídeo precisa ser parte integrante e indissociável da *performance*. A colagem e o hibridismo são características da *performance*, portanto é difícil determinar onde uma linguagem termina e a outra começa, em especial no caso do uso do vídeo que também é largamente disseminado no teatro, na dança, na música e cada vez mais no circo.

Portanto, é necessária uma certa simultaneidade entre o vídeo e o corpo do *performer*, para além da simultaneidade entre o vídeo e a atuação. O vídeo que capta e detalha a ação do *performer* em cena, transmitindo-a para o público, não é necessariamente *videoperformance*, partindo da premissa que a obra ainda se sustentaria com a retirada do vídeo, muito embora ele seja uma escolha artística da composição multimidiática que formaliza o trabalho. Assim, a *videoperformance* precisa que o vídeo seja imprescindível a estrutura da obra, incorporando-se à *performance* de tal forma que a desassociação de ambos causaria danos a compreensão do trabalho, havendo uma interdependência entre vídeo e *performance*.

Digamos que o potencial semiótico da *videoperformance* dá-se pela ação conjunta e da qualidade inseparável do vídeo e da *performance*. Com isso, este é um trabalho diverso daquele que realizo, o qual se enquadra melhor dentro dos parâmetros do vídeo (na esfera da videoarte) com “Potencial Performático”, como abordado a seguir.

### 3.1 CARACTERÍSTICAS E CONCEITOS DA LINGUAGEM DA PERFORMANCE E SEU PARALELO COM O CIRCO.

A arte da *performance* me interessou num primeiro momento por sua forma inquisitiva e experimental, com o uso do corpo como objeto de arte, quebra da representação e pela sua história de contracultura. Percebi que circo e *performance* compartilhavam algumas características similares, o que me fez pensar no possível potencial de troca entre essas linguagens. Incorporei algumas dessas características no meu processo de criação.

Definitivamente a *performance* compartilha de uma proximidade considerável ao teatro. Sua expressão cênica e dramatúrgica, no entanto, focam-se sobre o sentido signico ou seja, algo está sempre sendo representado. COHEN (2009) afirma que a *performance* se estrutura “numa linguagem “cênico-teatral” e é apresentada na forma de um *mixed-media* onde a tonicidade maior pode dar-se numa linguagem ou outra, dependendo da origem do artista (mais Plástica no *Fluxus*, mais teatral em *Disappearances*)”, sendo que os espetáculos performáticos podem tanto tomar uma forma espontânea, quanto formalizada e premeditada.

Há diferenças notáveis entre o teatro e a *performance* em relação ao texto e espaço cênico e a frequência das apresentações que se repetem poucas vezes, não sendo usual o estabelecimento de temporadas. *Performance* tende a privilegiar espaços não usuais, fora da caixa preta e do palco italiano, como galerias de arte, museus e locais públicos, dando especial atenção a reforçar a tridimensionalidade do espaço. Já quanto ao texto, estes se aproximam mais daqueles usados pelo Teatro do Absurdo, comportando-se como uma poesia sonora ou paisagem textual, diferente do texto literal, de encadeamento gramatical, lógico, frequente no teatro.

A *performance* me interessa pela sua ruptura com a representação, reforçando o instante presente. Há ali uma forte presença cênica que me prende ao momento, estimulando a minha percepção do espaço, do público, das minhas ações. A quebra com a representação surge através da quebra com a narrativa do teatro textual, com ênfase na interpretação e no personagem, de tempo- espaço ilusionista e aristotélico.

O circo, com a exceção do circo teatralizado (comum no circo moderno e novo circo), traz em si essa característica de ruptura com a representação. Inclusive, a teatralização do circo se demonstrou de grande

dificuldade, uma vez que as motivações cênicas dos artistas de circo são bem diferentes daquelas dos atores, criando um lapso e desalinhamento entre a execução da modalidade circense (acrobacia, trapézio, etc.) e a sustentação da interpretação e continuidade da narrativa. Nem sempre diretores e artistas foram bem-sucedidos em unir os atos e *sketches* de circo à trajetória da narrativa ou à estética criada, gerando uma sensação de inequação ou despropósito de certas cenas circenses em meio a história. COHEN (2013) reconhece a ruptura circense com a representação:

Talvez o exemplo mais claro dessa ruptura com a representação seja o do circo (que também pode ser entendido como um tipo de *performance*. Quando o atirador de facas atua, ele não está “representando”, não está fazendo nenhuma personagem. Ele está praticamente atuando no *real time*. Talvez o *risco* nesse caso é que esteja trazendo mais “realidade”, mais “vida”, para esta cena (na medida em que se trabalha com o imprevisto).

Voltando à *performance art*, um dos motivos para que a ruptura com a dramaturgia aconteça é por causa de como os elementos cênicos (luz, cenografia, objetos, etc.) são tratados. Há quebra da hierarquia conhecida no teatro, havendo valorização de cada elemento cênico, mantendo o seu valor isolado assim como o seu valor na obra total, assim, cada elemento se sustenta separadamente como uma obra de arte, enquanto mantém seu papel na obra total. COHEN (2013) traz um exemplo da ópera *Einsten on the Beach* de 1976 na qual os móveis usados para a cenografia são também apresentados separadamente em galerias de arte. Essa é uma característica da interdisciplinaridade da *performance* onde as linguagens aparecem para se somarem umas às outras ainda conservando suas características individuais. A potência da valorização dos elementos cênicos torna possível que cenas inteiras sejam criadas e desenvolvidas a partir de um objeto, por exemplo.

Tanto a interdisciplinaridade quanto a valorização dos elementos cênicos são bases da construção do circo. A interdisciplinaridade esteve presente em toda a sua história e forma a base da sua formação e estrutura de espetáculo. Já a valorização dos elementos cênicos, em especial dos objetos e da cenografia, é especial para o circo. A relação do artista circense com o objeto é íntima, já que o seu trabalho se fundamenta justamente nela, de forma crua, cada disciplina circense depende de um objeto que em cena se transforma em cenografia. São as bolas, claves, argolas para os malabaristas, o trapézio para o trapezista, as canes e blocos para os paradistas e assim por diante. No circo contemporâneo, cada vez mais objetos cotidianos são usados, trazendo outra dimensão à linguagem por conta de seus valores representativos (signícos).

Essa potência da valorização dos elementos cênicos e da interdisciplinaridade tem um valor distinto do que na *performance*. Elas estão postas como formas de suporte ao espetáculo como um todo, por ora essa ideia de potência isolada, de que esses objetos poderiam se configurar como uma obra em si, é no mínimo incomum. Curiosamente, no projeto de criação de *Seven With One Stroke*, provavelmente por influência da *performance* e da minha origem nas artes plásticas, houve a valorização dos elementos como potências artísticas por si só. O que nos levou a “ramificar” a criação, derivada da mesma fonte. É assim que o projeto do espetáculo surge após a experiência audiovisual e que elementos do espetáculo, como cenas e cenografia, acabam sendo pensados para o futuro como instalações, vídeos e fotografias.

### 3.2 INTÉRPRETE E PERFORMER

Não se pode afirmar que o *performer* em cena se encontra no seu estado natural, cotidiano. É a sua versão ritualística que está em cena, uma vez que a *performance*, ao trabalhar com signos, traz simbolização de algo em cima do *performer*, outra semelhança com o circo. Ao pensarmos no novo circo, lembraremos que uma das dificuldades da sua teatralização estava no fato de que a concentração do artista de circo é maior em relação a situações físicas, não compartilhando das mesmas questões psicológicas sobre “quem sou” que os atores.

A diferenciação entre a tríade ator, personagem e ator em cena é de extrema importância para o teatro, sendo que para o ator a habilidade de manter o curso de cena é de sua alta estima. Já o artista de circo encontra dificuldades em manter um personagem, pois sua relação com a cena está na sua conquista ou falha (muitas vezes definida pelo sucesso da virtuose), assim, havia uma quebra do personagem no momento da realização da virtuose, instintivamente, em virtude do risco iminente. O circo contemporâneo quebra com o personagem, revisitando a ideia de *performer* como feito pela *performance*.

Quando o ator entra no espaço cênico ele se torna um signo, passa a significar algo diferente dele mesmo e, portanto, a representar algo, quando este algo é concreto, falamos em personagem, mas o algo também pode ser abstrato. Existe uma reta cujas extremidades são a atuação e a representação. A representação se aproxima da imaginação, da tentativa de tornar o personagem fictício crível. A atuação, por sua vez, se aproxima da realidade, por assumir a ficção ou por adotar uma postura mais presentificada para cena. Entre essas duas pontas, há um grande gama de tonalidades. Quanto mais um ator busca quebrar a ilusão e se aproximar da realidade, mais ele se aproxima da atuação. Quanto mais ele tenta viver a personagem, torná-la real, mais ele se aproxima da representação.

A passagem da representação para a atuação menos formalizada dá abertura para o improviso e é nesta conexão com o presente e com a imprevisibilidade que a arte se aproxima da vida. É nesse princípio que manifestações como a *Live art* e a *performance* se sustentam. A abertura para o momento real e por conseguinte para a imprevisibilidade atrai o risco para a cena.

O risco da *performance* tem natureza diversa e semelhante daquela do circo. O risco para o circo está em sua maioria associado a execução da proeza, é justamente sobre isso que muitas das cenas circenses se estabelecem. O circo contemporâneo busca expandir o significado de risco ao integrar o risco artístico. A quebra da representação trazida pelo circo acontece porque ele lida com a realidade da execução da proeza, a qual está sempre sujeita as imprevisibilidades do momento “real” da cena e que torna a sustentação de um personagem difícil para o artista de circo, aproximando presença deste no palco do conceito de atuação. Inclusive a impressão causada pelo risco no circo só é possível porque ele não é parte da ficção, mimético, há um acordo entre o público e o artista de que o risco em cena é real, o risco do artista é real. Para que não houvesse uma quebra da narrativa, seria necessário haver um controle sobre todos os aspectos do espetáculo, evitando a imprevisibilidade e por consequência quebrando a essência do risco no circo. Portanto, lidar com o imprevisto (por mais que os artistas circenses tenham domínio técnico sobre o que fazem estando preparados para a situação) é imperativo numa obra circense.

De acordo com Theodore Shank (*apud* COHEN, 2013, pág. 97) o teatro, quando seguindo a linha ilusionista em detrimento de sua característica mais forte, que é a do aqui e agora, voltando-se assim para a representação, sempre estará em desvantagem em relação ao cinema e a televisão, os quais possuem recursos e efeitos muito mais verossímeis para sustentar a ilusão necessária a ficção. Para COHEN (2013) no cinema a personagem

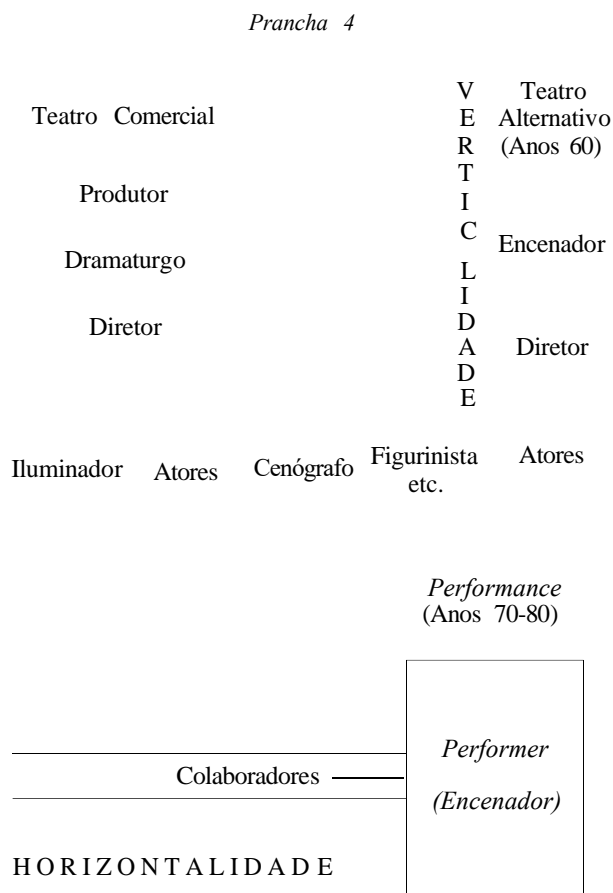
encontra-se num cenário mais realista do que no teatro, o que colabora com certos aspectos da representação e atuação por parte do ator. Este não deve lidar com as ambiguidades do teatro, como manter a entonação do personagem, enquanto deve empostar a voz para o público, manter a ilusão da quarta parede ao mesmo tempo que tem consciência do público. No cinema o ator pode estar no estado mais “natural” de seu personagem e deixar para que os equipamentos capturem o restante.

Essa observação reflete sobre diferenças importantes para o meu trabalho pela minha preferência por criar obras que mantenham proximidades com a realidade, por isso o meu interesse em estruturas de trabalho que não recaem na representação teatral, e sim sobre áreas que proponham a atuação mais próxima ao real.

A *performance* mantém uma característica de evento por estar relacionada a vida, sendo assim, mesmo quando se repetindo, há diferenças entre os espetáculos. Ainda assim, a *performance* é mais formalizada do que o happening, por exemplo. Pode-se dizer que um espetáculo que lide e/ou proponha o imprevisto em sua forma, seja ele de dança, teatro, circo, música ou *performance*, por mais que tenha partes delimitadas, acaba sofrendo alterações entre suas apresentações, estas previstas no interno de sua proposta estética. O seu tipo de espetáculo tende a lidar com a presença muito próxima ao público e até mesmo a participação deste, semelhante também aos espetáculos de circo.

Para COHEN (2013) a “valorização do instante presente da atuação faz com que o *performer* tenha que aprender a conviver com as ambivalências tempo/espaço real X tempo / espaço ficcional. Da mesma forma, quando o *performer* lida com a personagem a relação vai ser a de ficar “entrando e saindo dele” ou então a de “mostrar” várias personagens num espetáculo, sem aprofundamento psicológico”. Essa relação também é estabelecida no ator de circo. Por ambas linguagens não se basearem na representação, há certa facilidade de interação entre elas na minha criação, pois eu não preciso lidar com a dicotomia personagem X persona, tornando mais fluido o processo entre essas linguagens.

**Figura 1 - Prancha 4**



Fonte: COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Pág. 101.

É importante lembrar que o happening e o teatro alternativo, linguagens que valorizam uma criação mais imagética, surgem nos anos 60 em meio ao efervescer dos movimentos de contracultura impulsionando a criação de grupos e companhias independentes. O Teatro Alternativo propõe uma criação vertical, com a aparição da figura do encenador no processo de criação que vai acumular funções de direção. No processo de criação vertical, atores, diretor e encenador participam da criação. Quando a *performance*, nos anos 70 e 80, desponta, o seu processo de criação acontece de forma horizontal, mais parecido com o de um pintor, compositor ou romancista. Assim, o *performer* acaba cuidando de todas as cadeias de produção, sendo o encenador e ator de sua própria produção e trabalhando com colaboradores, sem relação hierárquica.

O novo circo, que se constrói a partir dos anos 80, introduz a ideia de ator de circo a partir da inserção da formação de ator nos currículos de educação circense. Os artistas formados são capacitados tanto para criarem suas próprias produções, quando para trabalhar com diretores e coreógrafos em conjunto com outros

profissionais do teatro e da dança. As formações de circo contemporâneo estendem essa ideia ao voltarem-se para a figura do artista-criador, focando no processo de criação e na criação independente do artista circense com a propagação de trabalhos solo, duos, trios ou em pequenas companhias independentes. O artista de circo, assim como o *performer*, passa a se apropriar de todas as etapas da produção, da criação à divulgação, e a ter um processo de criação horizontal com a intensa colaboração com outros profissionais, é neste contexto que a figura do olhar-externo surge, diferente do trabalho do diretor, ele desempenha uma função de guia dentro o processo de criação dos artistas que os auxilia a atingir o desejado. Esta é inclusive a forma como a criação de *Seven With One Stroke* se estabeleceu.

Quando o artista deixa de usar os recursos do teatro ilusionista e da criação do personagem, estes recursos precisam ser substituídos por algo diferente a ser apresentado para o público, na *performance* “mostrar a si mesmo” acaba entrando em cena como uma substituição da apresentação do personagem, ou seja, o *performer* precisa ter uma habilidade particular que será mostrada no palco, que está ligada as suas idiossincrasias, enfatizando singularidades do artista que se tornam sua marca, assim, o espetáculo estrutura-se sobre essas capacidades individuais do artista que contribuem para a divulgação e conquista do público.

Para o desenvolvimento do artista como *performer* há uma busca pelo seu desenvolvimento pessoal, compreendido de um desenvolvimento psicofísico que pode ser atingido através de diversas técnicas e de suas combinações, COHEN (2009) cita alguns exemplos como as técnicas orientais (meditação, yoga, etc.), técnicas de dança moderna, de mímica, de teatro, de improvisação, técnicas circenses, uso de tecnologias (vídeos, gravadores, microfones, etc.). Estas serão necessárias para a atuação do *performer* e por conseguinte farão parte dos seus mecanismos de criação, sendo constituintes da sua marca quanto artista. Portanto, as técnicas as quais me dediquei me serviram como preparação e fundamentação do meu desenvolvimento como *performer*. Técnicas de dança contemporânea, técnicas circenses de equilíbrio e acrobacia, teatro físico, improviso cênico, dança somática, o uso de aparelhos como o vídeo, microfones de contato e gravações de sons, são formadoras do meu currículo como *performer*, atuando diretamente sobre o meu processo e obra. Inclusive, um dos trabalhos fundamentais para o *performer*, que lida muito com o aqui e agora, é o de *energia* (presença e energia cênica) e esse trabalho é um aprendizado que obtive através do circo e da dança, cada qual com suas especificidades. O desenvolvimento do *performer* é um trabalho de mistura de técnicas, portanto, minha busca por essa diversidade nada mais do que cumpri essa função.

Na *performance*, o *performer* não passa pelo mesmo processo de escolha da personagem como o ator de teatro, por conta da liberdade de temática proposta pela *performance* é possível que os roteiros desta sejam organizados a partir do próprio ego, o que é chamado *self-as-contex*, onde o eu do artista é o próprio tema do espetáculo sendo que o *performer* “vai representar partes de si mesmo e de sua visão do mundo. É claro que quanto mais universal for esse processo, melhor será o artista.” (COHEN, 2013). No circo contemporâneo, como não há a obrigação da criação ou representação de um personagem, há a transferência do papel ocupado pela personagem para alguma outra coisa que pode ser um sentimento, uma situação, uma característica pessoal, etc. Essa transferência do uso da personagem para o uso de um estado não é obrigatória dentro da cena circense, mas é recorrente. Por exemplo, é o que uso como fundamento do meu trabalho ECO (2020). Onde uso uma situação particular e a minha forma de reação a ela, atributo da minha personalidade, como inspiração para o processo criativo e desenvolvimento do trabalho.

Figura 2 - ECO



Fonte: Compilação da autora.<sup>5</sup>

Em ECO acabo não criando uma personagem, mas uma persona, ao usar a ideia de *self-as-context* como conceito para a criação, pois a atuação em cena não chega a uma elaboração que se comunica a partir de características próprias oriundas da singularidade e autonomia psíquica quando como é visto com o desenvolvimento de um personagem. A atuação mantém uma relação mais próxima da realidade, estando mais próxima de um estado cênico, de um arquétipo, característico da persona na *performance*.

Além disso há o uso da linguagem coreográfica e de gestos como composição e forma. A coreografia trazendo a aproximação com a dança e de uma linguagem abstrata, em adição aos gestos que por conta de suas atribuições sógnicas (simbólicas), ao serem compostos com a cadência de movimentos, atribuem entonação dramática à peça.

A *persona* na *performance* surge através na continuidade do processo criativo, ela parte de fora para dentro, a partir da transformação física do *performer* (da voz, da postura, da forma de andar, de se vestir e falar, por exemplo) que vai aderindo a elas a fim de que se aprofundem em seu íntimo até que as características do arquétipo desejado sejam interiorizadas. Essa descrição resume a experiência que tive com a criação da persona durante a criação de ECO e também o método de desenvolvido durante a minha formação circense.

Mesmo durante a criação para *Seven With One Stroke* (onde não se trabalhou com o desenvolvimento prévio de um arquétipo) apenas de me colocar nas situações, locações, mover-me para a filmagem, criar relações espaciais, mesmo que estas ações em sua maioria não tenham sido coreografadas ou definidas por um texto pré-fixado, somente por realizá-las e construir a experiência corpórea, noto que comecei a desenvolver uma *persona* que acabava por traçar o fio narrativo do trabalho, proporcionando um imagético que me alimentou durante o processo. O ato físico da criação alimentou a própria história condutora da dramaturgia. Por este motivo surgiu ali a necessidade e o desejo de dar continuidade a este processo em forma de cena e por isso vejo que o projeto de espetáculo nasceu das vivências do vídeo atrelando ambos os processos criativos.

### 3.3 MISE EN SCÈNE E COLLAGE

O método de *collage* é usado na estrutura da *performance* tanto como parte do processo de criação, quanto na forma final do espetáculo. COHEN (2013) lança atenção sobre tratar-se da linguagem *collage*, técnica que tem sua criação atribuída a Max Ernst e foi largamente usada pelos surrealistas (e não colagem, que é parte do processo e inclui a seleção, recorte e composição das imagens). O processo da *collage* implica no recorte, isolamento e conseqüente destaque de um objeto, uma imagem, em composição com outras que originalmente não se encontravam próximas, gerando assim uma reconstrução da realidade por aproximação de imagens improváveis e que no mundo externo à obra não estariam juntas.

A criação pela *collage* aproxima-se do inconsciente, dando vazão a um processo de livre-associação pelo qual as imagens se relacionam fora de uma ordem racional, através de pulsões voluntárias originárias do subconsciente. Contudo, quando tratamos de criação, esse processo é híbrido, já que para se materializar em

---

<sup>5</sup> Montagem criada a partir de *screenshots* do registro em vídeo realizado pela Flic Scuola di Circo do trabalho Eco de Ivana Martins Andrade.

obra os processos do inconsciente passam pela análise do consciente, havendo, portanto, graus de criação inconsciente.

Segundo COHEN (2013):

A utilização da *collage*, na *performance*, reforça a busca da utilização de uma linguagem gerativa ao invés de uma linguagem normativa: a linguagem normativa está associada à gramática discursiva, à fala encadeada e hierarquizada (sujeito, verbo, objeto, orações coordenadas, orações subordinadas etc.). Isso tanto ao nível do verbal quanto ao nível do imagético. Na medida em que ocorre a ruptura desse discurso, através da *collage*, que trabalha com o fragmento, entra-se num outro discurso, o que tende a ser gerativo (no sentido da livre-associação).

Esse processo de mudança da forma de estrutura da linguagem gera alterações não só no processo criativo, como também no processo de cognição por parte do espectador, que passa a ter uma leitura mais emotiva, menos lógica, da obra. A leitura do espectador também é levada pelo seu próprio processo de livre-associação, o que pode gerar as diferentes fruições e interpretações sobre uma mesma obra.

A criação por *collage* foi um método intuitivo para a criação da estrutura de *Seven With One Stroke*. A seleção dos locais deu-se pela aproximação estética entre eles e composição. O próprio método de montagem para a seleção e encadeamento das cenas na edição foi estruturado a partir da livre-associação. As cenas não foram pensadas numa ordem cronológica ou com um texto narrativo pré-definido, havia um sentido geral para o processo, guiando a captura das imagens, e a edição foi feita com base na *collage* destas imagens, criando uma sensação de continuidade e estrutura, de narrativa aberta, suave, proporcionada pela livre-associação.

O próprio método de montagem do cinema se assemelha ao método da *collage*, o qual provavelmente facilitou o diálogo entre a linguagem da *performance* e a linguagem do vídeo dentro do projeto de *Seven With One Stroke*, havendo características remanescentes de ambas. Para Ismael (apud COHEN 2009, pág. 64) a “essência da *collage* é promover o encontro das imagens e fazer-nos esquecer que elas se encontram. O mesmo aliás, que preside a montagem cinematográfica: um filme nada mais é do que a colagem de milhares de pedaços aproveitados de outros milhares que foram jogados fora.”

O *storyboard*, atualmente muito usado por diretores de cinema, funciona como um próprio *scrip* em imagens, inclusive se assemelhando à história em quadrinhos. Estruturar o espetáculo e a sua criação através dos métodos de criação da *collage*, da montagem e do *storyboard*, dá abertura para que o texto dramático se transforme num texto visual, promovendo a dramaturgia pela imagem.

Não é apenas nos trabalhos em vídeo que é possível ver o resultado ocasionado pelo uso do método de montagem e *collage*. A livre-associação cria um fio condutor também para a leitura de alguns dos meus desenhos, de forma que não lhes aprisione numa possibilidade de leitura única. Novamente, não há uma narrativa pré-existente ou sentido lógico, mas a simples associação de elementos distintos numa composição imagética já é suficiente para provocar um encadeamento narrativo.

**Figura 3 - Old Pal**

Fonte: Desenho digital. ANDRADE, Ivana 2022. Arquivo da autora.

Essa mesma estrutura de pensamento aparece nos meus trabalhos em vídeo ou em cena performática, uma vez que, do ponto de vista dramático, ambos se articulam mediante a formação da imagem, podendo falar-se na dramaturgia da imagem para este tipo de criação.

**Figura 4 - Café au chá**

Fonte: desenho digital. ANDRADE Ivana 2022. Arquivo da autora.

A estrutura da *performance* privilegia a forma em detrimento do conteúdo e da narrativa. As construções das cenas nessa estrutura de *collage* em associação com a utilização e manipulação de signos cria a característica de obra aberta a qual permite leituras diversas (dependendo da associação realizada pelo leitor). Ao negar a narrativa aristotélica, a *performance* acaba por reforçar a dramaticidade da obra, o que lhe dá a característica, segundo COHEN (2009) de um *drama abstrato*, que em conjunto com o uso dos signos e da ausência do discurso lógico, dá espaço para a leitura emocional, do subconsciente, da livre-associação.

A passagem do *What* (o que se faz) para o *How* (como se faz) quebra o discurso narrativo e é a base para o florescimento da quebra da representação, uma vez que se está mais interessado naquilo que está sendo feito do que na história e na razão para que os acontecimentos ocorram, ou seja, na lógica narrativa. O interesse não

está no porquê de uma ação e sim naquilo que se está fazendo. Esta é característica diversa da do teatro, onde deve-se ter um motivo condizente com a narrativa para que cada ação ocorra.

Em certa medida, se analisarmos o exemplo do novo circo, com a tentativa de teatralização e da disciplina circense, vemos que há uma busca pela motivação da virtuose, o movimento circense deveria ser justificado, inserido no discurso narrativo, com o fim de resolver uma situação, assim, entendemos que há um interesse no porquê de se fazer algo, uma lógica teatral.

Aos olhos do circo contemporâneo, essa forma teatral não conseguia se fundir ao circo sem, por diversas vezes, criar desconformidades, assim como na *performance*, o circo contemporâneo incorpora a quebra do sentido do que se está fazendo, focando mais em como algo é feito, de forma que o uso da virtuose emerge com naturalidade do movimento da cena e passa a ter foco coreográfico, aproximando-se em diversos casos da dança, (diferente da *performance* que por ter base mais profunda num discurso visual, a intenção dramática prevalece sob o movimento, o que neste caso a mantém próxima ao teatro). Há um retorno a ideia de quebra da representação já muito explorada pelo circo clássico.

Assim como no circo, a *performance*, ao voltar-se para o *How* ao invés do *What*, marca a sua ruptura com a representação. As oposições entre tempo-espaço real X tempo-espaço ficcional (cênico) e *performance* X personagem são questionadas, havendo dissolução da ambiguidade entre personagem e *performer* e introduzindo um jogo de improviso para a situação performática ocasionado pela imprevisibilidade do tempo-espaço real. O *performer* precisa ou se propõe a lidar com situações que ocorrem no momento da *performance* e que não pertencem a sua formalização. Essa imprevisibilidade fomenta a quebra da separação entre público e *performance*. Contudo, há tendências diversas entre *performances*, há aquelas que se desenvolvem mais sobre um tempo cênico e outras que se estruturam a partir do tempo real, contudo, não há a configuração de “representação” pois as ações performáticas se recobrem de caracteres simbólicos, introduzindo-nos a “níveis de representação” diversos que podem se aproximar ou se afastar da realidade em maior ou menor grau.

### 3.4 RESQUÍCIOS DO MOVIMENTO PERFORMÁTICO

LEOTE (2000) resume as características da *performance* em apresentação, síntese, insólito e ação, na qual o corpo está implícito. Pode-se fazer uma distinção entre o termo performático e *performance*. *Performance* designa a linguagem artística da *performance*, sendo que em línguas estrangeiras o termo *performance* é usado como qualquer tipo de atuação. O termo performático já é um adjetivo derivado do substantivo *performance* e relaciona-se àquilo que tem características semelhantes às da *performance*, ou seja, este termo está também relacionado a alguma forma de atuação, porém vinculada à *performance* como linguagem artística. Para o executor da *performance*, usa-se o termo “*performer*”.

A autora se refere a esse potencial como algo que pode se tornar *performance*, o que guarda em si resquícios da linguagem, ou características que aludem a *performance*. Ela os divide de três formas, processos, registros e híbrido. Processos são obras que podem vir a se tornar *performances*, como peças teatrais que tenham teor performático em sua estrutura ou em partes. Registros são algum tipo de documentação deixada do que já foi uma *performance*, como gravações e fotografias. Já híbrido é aquilo que mistura as duas últimas formas sem

hierarquizar ou priorizar uma em relação a outra. LEOTE também apresenta dois tipos de resultados de trabalhos performáticos, um de registro simples, fotografias e gravações nas quais as características performáticas não são determinadas pela pós-produção, e o outro de registro pós-produzido, como trabalhos de vídeo ou vídeo instalação que apresentem o “Potencial Performático” nos quais a pós-produção é parte determinante da forma final do trabalho.

Ao ter características de *performance* ou de *videoperformance* um trabalho não mais se enquadra como possuidor de Potencial Performático, isso porque este potencial significa que o trabalho é quase uma *performance*, ele lembra, indica, remete a características da *performance*, ou seja, ele é uma quase-signo, está no potencial de se tornar o signo, que no caso seria a *performance*. Então, a partir do momento que essas características são obtidas e o trabalho passa a aparentá-las, este passa a ser *performance* em si. Para viabilizar a análise, LEOTE propõem que as obras podem atingir diferentes níveis de potencialidade, podendo ser classificadas com baixo, médio ou alto nível de potencial performático. O que determina o nível de potencial performático é a quantidade e a ênfase nas características da *performance* dentro da forma e qualidade do trabalho.

Eu, por exemplo, considero que *Seven With One Stroke* tenha médio potencial performático enquadrando-se num registro pós-produzido, isto por ser um vídeo no qual suas relações com a *performance* são fruto da quebra da teatralização, apresentando-se através de ações sintéticas que estabelecem uma relação entre si como fruto do uso do método da *collage* na edição explorando, assim, noções plásticas da imagem num sentido diferente do cinematográfico.

### 3.5 O “POTENCIAL PERFORMÁTICO” EM EXPRESSÕES ARTÍSTICAS

No vídeo e quando falamos em determinar algum trabalho em tal mídia como performático, estamos relativizando-o à algumas características da *performance* já que as propriedades do vídeo excluem a qualidade de tempo real característico de uma *performance*, assim, a atuação é parte da realidade do momento da gravação do vídeo. O vídeo como obra não é o mesmo que uma *performance* ou uma *videoperformance*, no entanto, ele carrega características advindas da *performance* formuladas de acordo com as propriedades do seu meio. É importante ressaltar que o termo “potencial performático” atribuído ao vídeo não se refere às competências de seu desempenho tecnológico imputadas pelo uso da tecnologia.

Os vídeos performáticos podem conter alto ou baixo potencial performático que podem ser produzidos ou resultados pelo registro simples ou em pós-produção. Estes vídeos não se comportam como registros documentais da *performance*, eles exibem características performáticas dentro da sua própria formatividade sejam estes produzidos através da câmera ou durante a edição, sendo que o seu potencial performático pode ser apresentado em diversos graus.

“O “Potencial Performático” nos meios eletrônicos é expresso por alterações da ação pela quebra da sua previsibilidade e, principalmente pela apresentação superando a representação no sentido teatral. Essa apresentação deve ter caráter sintético na transmissão dos significados, o que, afinal é o próprio da

*performance*.” (LEOTE, 2000). Este potencial inclusive pode não ser característico do trabalho como um todo, sendo qualidade de apenas partes da obra.

Nem todos os vídeos que manipulem a sua tecnologia disponível criando realidades fictícias ou inesperadas são caracterizados como performáticos, pois muitas destas criações são próprias dos seus meios e da linguagem cinematográfica. Da mesma forma que o teatro compartilha de similaridades da *performance* e nem por isso se classifica como tal. Incorporar a narrativa criada a partir da *collage*, da estrutura de quadinhos num sequencia animada de imagens não garante o potencial performático pois este está contido na forma de arranjos sígnicos que quebram a dramaturgia teatral de representação.

Há obras nas artes cênicas que não são propriamente *performances* em si, mas compartilham de características performáticas em sua estética geral ou em partes, contendo atos performáticos por exemplo. É o caso da companhia de dança belga Peeping Tom que produz espetáculos que ora são vistos como dança, ora como circo e que são associados ao performático, como *Le Salon* (2004)<sup>6</sup> onde os *performers* trazem *personas* para o palco, integram movimentos coreográficos com acrobacias e constrói-se uma narrativa baseada em fortes representações visuais. Há obras como a do diretor grego Dimitris Papaioannou, *Transverse Orientation* (2021)<sup>7</sup>, *Primal Matter* (2012)<sup>8</sup> que herdaram em seu teatro experimental qualidades da *performance*, com a ausência de personagens e com uma construção que se desenvolve em torno do “*How*”, ao invés do “*What*”, sem criar uma narrativa linear e aristotélica. *Performances* nascidas após as vivências performáticas e de teatros como o de Bob Wilson, revisitando o potencial daquelas construções narrativas.

Nos trabalhos acima citados não há de fato uma quebra da quarta parede, mas a aproximação entre público e obra e o carácter de improviso como vista na *performance* não são fortes, o potencial performático fica por conta da construção narrativa e dramaturgica com focos no tempo real, na não representação, no “como” (*How*) na construção da cena e no uso de *personas*. O que é recorrente nos trabalhos de circo contemporâneo, como dos artistas Boris Gibé<sup>9</sup> e Alexander Vantournhout<sup>10</sup>, onde há o reconhecimento da presença do público e do caráter de espetáculo, não buscando pela sustentação de um tempo fictício, porém, a relação com o público é contida a comentários internos a obra, sendo que a presença do público não a altera, essa pode ser uma herança da teatralização do circo durante o circo moderno e novo circo. O circo contemporâneo resgata o contato com

<sup>6</sup> PEEPING Tom Dance Cie, 2010, *Le Salon* (2004), trailer disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ChkBouPQCwg> acesso 11 novembro de 2022. Le salon é a segunda parte de uma trilogia de espetáculos criados entre 2002 e 2007, que inclui Le Jardin (2002) e Le Soul Sol (2007).

<sup>7</sup> PAPAIOANNOU, Dimitris, *Transverse Orientation* (2021), trailer disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jiu8K1sUj5o>, ONE Foundation for Culture and Arts, 2021, acesso 11 de novembro de 2022.

<sup>8</sup> PAPAIOANNOU, Dimitris, *Primal Matter* (2012), trabalho completo disponível em <https://vimeo.com/190056876> acesso 11 de novembro de 2022.

<sup>9</sup> Les Choses de Rien é o nome da companhia de Boris Gibé, alguns de seus trabalhos, inteiros ou parte, estão disponíveis em <https://vimeo.com/leschosesderien> (acesso 11 de novembro de 2022). Suas obras também podem ser acessadas pelo site da companhia em <https://www.leschosesderien.com> como *Blessed Are Those Who Dream Standing Without Stepping On Their Lives* (2014) <https://www.leschosesderien.com/creations/bienheureux-sont-ceux-qui-revent-debout-sans-marcher-sur-leurs-vies/> (acesso 11 de novembro de 2022), uma criação que partiu da coleção de vídeos Mouvinsitu (2008- 2014), também criação da companhia <https://www.leschosesderien.com/creations/mouvinsitu/> (acesso 11 de novembro de 2022).

<sup>10</sup> Alguns trechos de trabalho de Alexander Vantournhout podem ser encontrados online no website de sua companhia, Not Standing, <https://notstanding.com/productions> (acesso 14 de novembro de 2022). *Snakearms* (2021), por exemplo, tem seu registro em vídeo completo disponível em <https://notstanding.com/snakearms> (acesso 14 de novembro de 2022).

público e a quebra da representação comuns ao circo clássico, porém, a interação com público assim como é dada pela *performance*, não é uma máxima da linguagem, é uma escolha artística.

Já em obras como a de Alexander Ekman, *Vanmakt* (2022)<sup>11</sup>, as qualidades de *performance* instalação e vídeo instalação, agrupam-se para criar o que o artista define como “*visual piece*”. Neste contexto, a participação do público não molda o andamento da *performance*, sendo que o nível de interação é baixo, mas os movimentos dos *performers* no espaço e a modificação no posicionamento dos móveis é responsável pela movimentação do público pelo espaço, enquanto este tem movimentação autônoma e livre pelo espaço, tendo autonomia sobre sua mobilidade, uma disposição de público própria da instalação, distante daquela dos assentos do teatro.

Essas características deixadas pela *performance* espalham-se por uma grande quantidade de obras cênicas, e misturam-se a outras características do teatro e da dança, de forma que podemos notar os resquícios herdados da *performance* nos trabalhos contemporâneos, mas em meio a mescla com outros elementos ao longo do tempo e até mesmo dentro do processo criativo, é difícil traçá-los precisamente às suas origens. Devido a sua natureza híbrida e a não representação que caracterizam a formação do circo, a sua aproximação com os traços performáticos se torna propícia, mesmo que nem sempre acontecendo de forma consciente, por conta da forma como a transmissão de conhecimento se dá. O circo contemporâneo, herdeiro de uma geração de artistas que trabalharam com o teatro, inclusive aquele influenciado pela *performance*, e diante da dificuldade de manter-se representação e virtuose, acaba adotando métodos e formas performáticas para o seu trabalho, como será aprofundado no próximo capítulo.

---

<sup>11</sup> EKMAN, Alexander, 2022, **VANMARKT**. Disponível em <https://artipelag.se/hander-pa-artipelag/vanmakt/> (acesso 17 de novembro de 2022).

## 4 CIRCO CONTEMPORÂNEO

### 4.1 MINHA EXPERIÊNCIA COM O CIRCO

O meu primeiro contato com o circo foi dentro do Instituto de Artes (IA) da Unesp pelo projeto de extensão do Circo da Barra<sup>12</sup>, parte do departamento de artes cênicas do IA. Fiz o percurso de formação do projeto, finalizando com uma apresentação inspirada no circo tradicional, o que é muito distante do meu estilo de circo atual. Até então o meu conhecimento sobre o universo do circo era pouco e eu quase não tinha experiência com o circo contemporâneo.

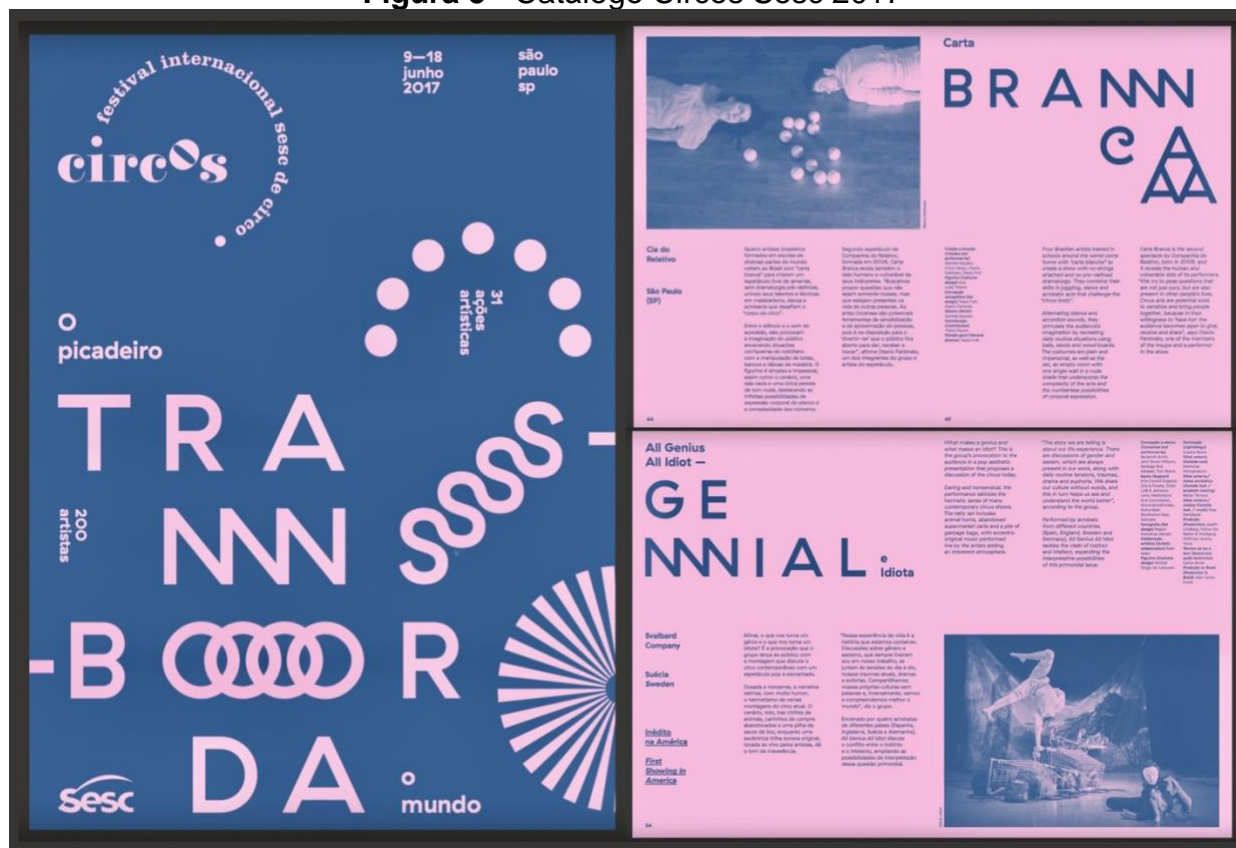
Após o Circo da Barra, passei no processo seletivo para uma bolsa na escola Galpão do Circo (SP). Indo do curso iniciante para a formação pré-profissionalizante, com duração de um ano. No Galpão do Circo a formação passava por diversas disciplinas de circo como equilíbrios, acrobacia, mão a mão, malabarismo e palhaçaria. Não havia especialização em uma disciplina e o estilo cênico da escola era muito próximo ao do circo tradicional. Havia grande foco no desenvolvimento técnico, deixando em segundo plano a criação artística, a qual era introduzida em poucas ocasiões por alguns professores.

Mas foi durante a formação no Galpão do Circo que conheci a cena de circo contemporâneo europeia e brasileira (mais precisamente da região entre Rio e São Paulo). Foram principalmente dois professores do Galpão do Circo egressos de escolas europeias que me apresentaram o circo contemporâneo por meio de espetáculos de companhias nacionais como a Cia La Mala, a Cia do Relativo e o Circo Enxame e de festivais como o *CIRCOS-Festival Internacional SESC de Circo* que conta com uma seleção apurada de espetáculos vindos de diversos lugares do mundo. Foi durante uma das edições do festival que eu pude assistir a *All Genius All Idiot* da Svalbard Company (Suécia) e Santa Madera da Cie MPTA (Argentina, França e Suíça), companhias contemporâneas importantes na cena europeia por seus trabalhos

---

<sup>12</sup> O projeto de extensão do Instituto de Artes da Unesp, Circo na Barra, foi criado pelo Prof. Dr<sup>o</sup> Mario Bolognesi em 2007 com financiamento pelo CNPq e está em atividade até o momento. Na época da minha formação o coordenador responsável pelo projeto era o Prof. Dr<sup>o</sup> Vinicius Torres Machado.

Figura 5 - Catálogo Circos Sesc 2017



Fonte: Compilação da autora.<sup>13</sup>

Interessada no percurso de circo contemporâneo, participei do processo seletivo para FLIC Scuola di Circo (Itália) em 2018 e fui aceita na sua formação profissional. Estudei na escola de 2018 a 2020, certificando-me como profissional das artes circenses. Diferente da formação do Galpão do Circo, a educação da FLIC era em período integral e contava com um equilíbrio entre a rotina intensa de treinos e workshops de criação, aulas de dança, teatro, história das artes circenses e a pesquisa independente. Os treinos eram compostos por preparo físico, acrobacia e a disciplina de circo escolhida pelo aluno. Especializei-me em parada de mãos, uma disciplina da área de equilíbrios, e treinei acrobacias de solo, como todos os alunos.

A pesquisa artística é parte fundamental da formação da FLIC. Constantemente os alunos devem produzir espetáculos, apresentar solos e ao final do segundo ano devem criar tanto o projeto pessoal, quanto o espetáculo final da turma. Foi durante o segundo ano que eu criei ECO (2020), um trabalho que foi integrado ao projeto de *Seven With One Stroke* e que suscitou em mim a vontade de me aprofundar em dança e coreografia e de trazer a *performance* e as artes visuais para o meu trabalho, semeando então o meu questionamento sobre a articulação desses conhecimentos. Ao longo dos estudos das artes circenses eu também aprendi a cometer erros, a permitir o acaso dentro da minha pesquisa, a experimentar sem esperar a perfeição, a não temer o desconhecido e o mais importante, a me permitir descobrir a minha produção e quem sou como artista.

<sup>13</sup> SESC. **Circos**: Festival Internacional SESC de circo. São Paulo: SESC, 2017. Catálogo. Disponível em: [https://issuu.com/sescsp/docs/circos\\_catalogo2017](https://issuu.com/sescsp/docs/circos_catalogo2017). Acesso em: 17 nov. 2022.

## 4.2 AS FACETAS DE UMA NOVA FORMA

Do circo clássico ao circo contemporâneo a estrutura dos espetáculos circenses ganhou uma nova gama de possibilidades, apropriando e fundindo-se com outras formas de arte. O circo contemporâneo aos poucos atinge a liberdade de poder se dar em diferentes formas, com inclinações mais clássicas ou inovadores, em diferentes locações, teatro, lona, rua ou em formatos de vídeos. Ele se expande e se espalha entre as artes, tornando-se referência e conquistando espaços incomuns como de museus e galerias de arte e reafirmando-se nas pautas de investimento a cultura. As produções cada vez mais caracterizam-se pela pesquisa do criador e pelo seu estilo do que por uma forma de espetáculo específico. O circo contemporâneo abre as portas para ser qualquer coisa e aquilo que quiser.

### 4.2.1 Emergência do Circo Contemporâneo Europeu

O “novo circo”, como é chamado o tipo heterogêneo de circo, surgiu por volta dos anos 80 na França em parte como consequência do fomento do Ministério da Cultura Francês. O gênero de espetáculo do qual o circo faz parte tem suas raízes na arte equestre, nos teatros de feira e na comédia dell’arte, alcançando o primeiro patamar da sua consagração como uma arte maior ao olhar da crítica a partir da efervescência de 1980. Para chegar a esse lugar o circo passou uma mudança na sua estrutura de espetáculo e da transmissão de conhecimento para as novas gerações. A busca pela integração com outras formas de arte como a dança, o teatro, a música e as artes plásticas enriqueceu o tipo de espetáculo criado pelo artista circense e fundamentou a estrutura de ensino das escolas.

A transmissão de conhecimento saiu das estruturas tradicionais das grandes famílias de circo e passou a integrar o sistema de ensino oficial regido pelo Estado francês. Isso partiu de uma compreensão de que esta arte não poderia permanecer restritas às estruturas tradicionais. A forma tradicional do circo constitui-se essencialmente por um estilo de vida e modo de existência onde trabalho e vida se mesclam caracterizados pelo cotidiano em caravanas e em tenda, pelo nomadismo, pela administração financeira da vida e do espetáculo, dos cuidados com o animais e com o corpo, ambos instrumentos de trabalho. Um modo de vida agrícola, como nos é posto por WALLON (2009).

Até 1979 o circo pertencia à esfera do Ministério da Agricultura francês entre outras coisas por conta do uso de animais no circo tradicional, mas em 1979 passou a integrar o Ministério da Cultura que aproveitou os avanços das políticas sociais numa época governada pela esquerda para financiar a criação de fundações especializadas no ensino das artes circenses. Anna Fratellini e Alexis Gruss fundaram suas escolas em 1974, com algum investimento público. Já em 1985 nasceu o Centro National des Arts du Cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne de onde surgiram as companhias Les Nouveaux Nez, Cirque Ici, Que-CirQue e Les Arts Sauts e onde se questionava a posição do intérprete circense como artista e não apenas como atleta, colocando em cheque a criação artística e a autoria.

As escolhas estéticas de Bernard Turin, seu diretor desde 1990, o labor metodicamente elaborado no seu primeiro ciclo de Rosny e nas escolas preparatórias de Châtellerault, Mougins, Toulouse, Auch e Chambéry bem como em outras centenas de escolas de iniciação agrupadas pela Fédération Française

des Écoles de Cirque (FFEC), a atividade de informação e de consultoria aos profissionais conduzida pela associação HorsLesMurs e, por fim, a estruturação do Syndicat des Nouvelles Formes des Arts du Cirque (SNFAC) contribuíram para o aparecimento de disciplinas que mantêm laços estreitos com as outras artes e relações tanto tumultuadas quanto apaixonantes com as convenções da pista. (WALLON, 2009).

Com a equivalência do ensino da CNAC com o universitário, criou-se um diploma profissionalizante para os artistas de circo. O curso trouxe inovações para o campo circense, a associação com coreógrafos e diretores redefiniu a educação que deixava de focar na dificuldade técnica das *performances* para trazer a personalidade e autenticidade do artista, baseado na criação de uma técnica própria. Segundo Corine PENCENAT (2009), o artista com formação nas artes circenses passou a ser reconhecido como um “artista-interpretre” sendo “criador-realizador” de seus números que poderiam ser em técnicas diversas, em combinação com a atuação de ator. Os aprendizados da disciplina circense mantêm sua posição de importância, mas a interdisciplinaridade, baseada especialmente na interligação com a dança, a música, a acrobacia e o teatro, é central para a formação. O que significa a formação de um artista polivalente, que tem domínio sobre a sua forma expressiva e sua técnica, mas que também é capaz de expandir seus conhecimentos através da capacitação em outras especialidades e formas de expressão artística.

[...] o curso era constituído de oito horas para a formação artística, enquanto 20 horas eram dedicadas à formação profissional e seis horas à formação geral. Os cursos para a “formação do ator de circo” (FAC) criavam o elo. Eles garantiam a transversalidade entre as disciplinas. Portanto, no total de quatro anos as formações artísticas ocupavam um expressivo um terço do tempo total de estudo. (PENCENAT, 2009).

Contextos regionais e nacionais espalhados pela Europa proporcionaram cruzamentos entre os meios tradicionais do circo e as inovações emergentes, onde a linguagem do circo foi se elaborando através de uma combinação entre as artes tradicionais do circo desenvolvidas durante os séculos XIX e início do XX e outras formas de artes. As companhias passaram a receber mais reconhecimento da elite cultural, algo pertinente aos artistas que têm no risco uma forma de expressão. Risco dentro e fora da cena já que a situação econômica dos artistas de circo era mais frágil se comparada a de outros colegas. Ganhar os espaços dos teatros ou criar estruturas especiais para os seus espetáculos representou uma elevação do status sociocultural da arte de circo e maior reconhecimento dos seus questionamentos estéticos.

#### 4.2.2 Circo, Forma Híbrida

Durante a história do circo observa-se muitas transformações, à parte a variedade de formas de circenses encontradas nas mais variadas regiões do mundo, da contorção na Mongólia aos acrobatas africanos. Na concepção moderna que entendemos o circo, como nos revela Floriane GABER, numa tenda circular e com diversas atrações em uma cadeia de números, o circo é formado no século XVIII trazendo modalidades e proezas com tradições de séculos e até milênios. O circo vem de exibidor de animais, à acrobatas para então caminhar em direção ao teatro, à dança e hoje se encontrar num gênero híbrido que envolve as mais diversas expressões artísticas.

Ele [o circo] prolonga uma velha história de amor com o cinema, ilustrado entre outros- por Georges Méliès, Charlie Chaplin, Tod Browning, Max Ophuls, Frederico Fellini, Win Wenders... mas pouco depois ele passa a saltar por territórios comuns como a dança, levemente liberada da autoridade que o teatro e a música exerciam sobre ela nas casas de ópera. O circo frequenta o jazz, o rock, o hip-hop, o rap, mas também os compositores eruditos. Lembrando-se de Picasso e Cocteau, os plásticos, e não os menores, penetram o seu universo (Daniel Buren, Christian Boltanski, Jannis Kounellis, Tony Brown, por exemplo, com a Companhia Foraine). O teatro se interessa pelos seus recursos expressivos. Tanto nos festivais quanto no mundo institucional, ele cutuca as artes de rua, com a qual ele compartilha um gosto pelos espaços amplos e da comoção do grande público. (WALLON, 2009).

O circo do século XX atrai artista pela sua autenticidade. Alguns são atraídos pela sua técnica em função da necessidade de expressão, da mímica, do malabarismo, da marionete, do *porter* acrobático, etc. Estes muitas vezes preferem os espaços públicos para a sua atuação. Outros têm a ambição de enriquecer o circo com outras formas de arte, trazendo o teatro com a atuação, os papéis, a personagem, a narrativa, a direção, ou a dança com a composição, o movimento, a coreografia, e até as artes visuais, é o “novo circo”, que escolhe a lona e a sala de teatro como seus locais principais de atuação. Muitos dos artistas que buscavam a mistura entre as linguagens vinham de *backgrounds* distintos do próprio circo. Eram artistas com poucos estudos das artes cênicas e música ou artes plásticas, até mesmo com formação em ciências humanas.

Companhia como Archaos, Cirque Plume e Cirque Barroque na França dos anos 80 se alimentaram dessas transformações proporcionadas pelos pioneiros e pelos investimentos do governo francês para estabelecer suas produções pluridisciplinares que contestam a organização picotada em números estabelecida pelo circo tradicional e incorporam formas coreográficas e plásticas.

A integração entre teatro e circo desafia as convenções teatrais, criando uma série de montagens e colagens, os artistas de circo passam a experimentar uma forma dramaturgica com preocupação cenográfica e adquirem experiência como ator. Há uma maior liberdade na caracterização do figurino, da maquiagem, dos acessórios, dos objetos e da iluminação que se adequam ao objetivo expressivo intencionado pelo artista dentro de sua criação.

Com o fim de manter sua autonomia como circo e traços de sua personalidade, os artistas empregam a lona (embora há aqueles que preferem o espaço público e as salas de teatro), a existência do risco e da proeza (independente de sua natureza) como mecanismos de reafirmar sua distinção de outras formas de arte e movimento corporal. Esses criadores que tiveram oportunidades geradas pelos fundos das políticas públicas, pelo trabalho da formação das disciplinas circense em conjunto com a sua integração em seus projetos de outras formas expressivas, criam formas de espetáculos singulares que logo recebem o apoio e reconhecimento do público.

Eles negam parte da tradição e das criações comerciais de circo priorizando o valor artístico de seus projetos. Seus espetáculos são construídos através da montagem, da intervenção, formando uma trama entre as expressões particulares ao processo, sem se incomodar com a mistura entre as linguagens e códigos do circo com as outras artes, nas palavras de Jean-Marc LAUCHAUD (2009) “seus espetáculos híbridos desafiam as leis de todos os gêneros instituídos”. Seguindo o autor:

Diante dessas tendências exaltadas das artes da pista contemporânea, que correm o risco da mistura, seria simplista remeter a um processo de teatralização. De fato nós assistimos ao surgimento de obras inclassificáveis e desconcertantes. Se a abolição total das fronteiras entre as artes e se as dissoluções radicais das identidades artísticas não são quase nada prováveis, contudo, múltiplas correspondências são tecidas. [...] De fato, se a tentação da mistura é justificada, uma vez que ela determina realmente uma grande ação estética, quando ela mantém concretamente a coerência interna da obra realizada, nós devemos expressar nossa desconfiança cara a cara com todo voluntarismo formalista ou toda submissão a certo efeito de moda. Existem misturas explosivas e euforizantes que despertam o sentido e a inteligência dos espectadores; existem também misturas murchas e deprimentes para se consumirem consensualmente no tédio. (LAUCHAUD, 2009).

### 4.2.3 Circo e Teatro

A história das artes cênicas nos mostra que dança, teatro e música sempre estiveram interligados dentro das tradições ocidentais e orientais. A dança se afirmou autônoma perante ao teatro e a música a partir do século XVI, o circo não seguiu um caminho muito diverso, conquistando sua autonomia no fim do século XVIII. Até a Primeira Guerra Mundial os circos apresentavam seus espetáculos numa narrativa sequencial a partir de uma “teatralização” dos números de acrobacia, de domaçoão e equitação, baseando-se em alguma história seja esta cômica ou inspirada na comédia dell’arte, forma do circo moderno.

A prática circense demanda um treinamento intenso, montar um número de alta *performance* demanda muita dedicação. Este número, principalmente numa forma de circo clássica, é o sustento principal do artista, ele é vendido para festivais, para ser usado como uma cena num espetáculo ou para algum circo. Ele é uma criação independente e representa o trabalho do artista sendo mantido em sua autoria, muitos constroem um número e o apresentam, sempre o mesmo, durante um longo período, até mesmo durante a sua carreira inteira.

Esta forma clássica de se estabelecer a produção circense foi alterada com a formação das escolas e a adesão à proposta curricular inovadora, não deixando de existir, ainda assim que mais rara. A partir do momento que o artista de circo passou a ser visto como interprete, ele começou a prestar serviço para um diretor ou coreógrafo com os quais aprendia o material desenvolvido para o espetáculo. O seu trabalho e a sua segurança física ficavam à cargo da companhia que os contratavam. Com essas mudanças o tipo de espetáculo circense também sofreu alterações, deixando o modelo clássico de atos (numa forma de montagem) para a ter uma linha dramática que guia a continuidade do espetáculo. Ou seja, as mudanças ocorridas no estatuto do profissional de circo favoreceram a teatralização do circo.

Nas escolas com a “formação do ator de circo” (FAC), o objetivo não era apenas de aprender as disciplinas técnicas do circo, era também de aprender a criar expressão e emoção através delas, usando a técnica circense para o propósito de uma situação. Podemos pensar que o movimento circense “deve ser pautado pelo metafóricamente significativo, como são de certa forma as figuras impostas pela dança clássica, isso não impede que as acrobacias aéreas ou os *passing* nos bastões sejam suficientemente e de forma desigual expressivos segundo as tramas narrativas nas quais eles se inserem.” (HAMON-SIRÉJOLS, 2009)

Contudo, na prática esse objetivo não é tão simples de ser atingido quando tratamos de uma situação em que o artista se coloca em risco e eliminar o risco é eliminar um dos fundamentos do circo. O risco não precisa ser

apenas físico, colocar-se em desconforto ou em situações complexas também são formas de risco, unir isso à proeza é a maximização dele. Quando estamos numa situação de risco, de tentar realizar um movimento extremo, evocamos a nossa total atenção, bloqueando qualquer outro pensamento que possa intervir na realização da façanha. Por esse motivo não é possível concentrar-se em qualquer coisa além do estrito presente e a ação que se está por fazer, ou seja, a mente se esvazia para qualquer outra informação inútil àquela situação e assim se torna difícil sustentar qualquer outra característica ou atuação que outrora se encenava. Diferença essencial entre o ator e o artista de circo.

O trabalho do artista circense e a sua concentração estão ligados a situações físicas e a realização de proezas que são exemplo de atuações físicas sobre a matéria, como o equilíbrio, a gravidade sobre o objeto e o corpo, etc. O trabalho do ator se reparte em três diferenciações entre a vida particular do ator, o ator e o ator em cena veiculando e sendo o agente do personagem.

Essas três dimensões (aquela que é, aquela que apresenta e aquela que faz) têm tendência de se difundirem num mesmo momento de execução de proeza técnica. A prova disso está na diferente relação do artista de circo com a apresentação no momento quando a cena é perdida; ele recomeça até conseguir, como se a busca por si só pudesse simbolicamente conjurar a morte. Conclui-se nada além de que a relação com o público é bastante diferente daquela do teatro. Trata-se de uma relação direta. E se o público espera mais ou menos conscientemente o acidente, ele plebiscita com mais entusiasmo o artista ressuscitado pela cena finalmente realizada. O circense existe somente pelo ato que une seu corpo aos aparelhos escolhidos e ao espaço no qual eles conjuntamente se movem. O ator, pelo contrário, será julgado o quanto mais hábil ele for em conseguir retomar um erro sem que o público perceba. Aqui, o quarto muro da ilusão teatral não deve ser derrubado. (PENCENAT, 2009).

Sendo assim, ao assumir-se que um número de circo pressupõe o risco pela façanha física, é natural que haja uma sensação de perda e aleatoriedade da atuação teatral no contexto cênico, como possível solução recorre-se a sua inserção numa dramaturgia geral do espetáculo e ou numa lógica coreográfica. Gerações mais recentes dão cada vez mais atenção a preocupações comuns à dança, justamente pelos recursos coreográficos e de movimento, e o questionamento do significado de risco e da proeza física. Ao compreender que a teatralização do circo, do ponto de vista de um personagem e da construção narrativa como a do teatro, nem sempre funciona, artistas da geração do circo contemporâneo, em especial após os anos 2000, incluem mais a dança, veem o risco através do ponto de vista artístico da busca pela quebra de paradigmas e fazem uso de uma narrativa geral focando na construção de uma “dramaturgia suave” (nas palavras de Christiane HAMON-SIRÉOLS, 2009), que sustente o espetáculo sem criar quebras entre a técnica e continuidade cênica.

De acordo com Christiane HAMON-SIRÉOLS (2009), o circo narrativo enfrenta problemas semelhantes aos da dança quando da retirada das programações que explicavam as simbologias usadas no balé. As narrativas priorizavam a emoção e continuidade estética entre a técnica e a história, recorrendo à emoção e abstração como recursos, o que acarretou em certa dificuldade de compreensão da argumentação da peça por parte do público. A compreensão fica à merce da bagagem cultural trazida pelo público uma vez que para identificar os personagens e signos usados, esse precisava conhecê-los previamente, por isso uma possível solução é o uso personagens com características marcantes e de grande conhecimento popular. Há casos em que se entende que um artista com vestimentas e características particulares é um personagem, mas não se consegue identificá-lo com precisão.

Por isso o “novo circo” entendeu que a escolha por uma dramaturgia suave previne certos impasses e estranhezas dentro da construção do espetáculo, priorizando o elo dramático, o ritmo, o desencadeamento fluido ou contrastante entre as partes de acordo com o que se intenciona, como colocado por Christiane HAMON-SIRÉOLS (2009).

Para mim, as características e dificuldades encontradas pelo circo apontam um potencial entrosamento entre a forma do circo contemporâneo e a *performance*. Isso porque a relação direta com o público, a relação com o risco, com o corpo, com a ação física e ao considerarmos a necessidade de um estado de concentração em cena, dificultando que se mantenha um personagem, vemos uma possível similaridade com o estado de *persona* do artista durante a *performance*, e por isso é possível pensar em aproximações conceituais e práticas entre as duas áreas. Talvez por isso encontra-se no circo contemporâneo criações que apresentam potencial performático.

#### 4.2.4 Circo e Dança

A dança conta com seu espaço dentro do circo, sempre houve espetáculos com participação de um balé ou outras expressões da dança. É difícil e arriscado estabelecer uma comparação de influências na tentativa de compreender qual expressão dependia mais ou menos da outra, isso também geraria uma hierarquização entre as linguagens, o que é um desfavor para as suas históricas lutas de independência, em especial do teatro. Mas circo e dança se encontraram em muitas ocasiões durante suas histórias. A luta por libertar-se do texto, da palavra e da narrativa é comum a ambos, assim como suas origens em histórias ancestrais e a recente conquista de autonomia, com a difusão da dança clássica e do circo tradicional no século XIX. Além disso ambos são áreas com certas propensões à hibridação e interdisciplinaridade e têm na tradição oral a maior fonte de transmissão de seus conhecimentos.

Essas duas artes compartilham de pontos comuns essenciais às suas expressões, circo e dança usam o corpo, o movimento e espaço como materiais. O uso de objetos é preponderante no circo, que desenvolveu sua linguagem em torno deles, já para a dança estes não se configuram como uma exigência. A atuação no ar, no eixo vertical da cena e a relação entre os níveis baixo e alto também são distinções do universo circense. Contudo circo e dança compartilham valores semelhantes, a disciplina, a exigência física e a virtuosidade estão no coração dessas práticas; a pesquisa de qualidades físicas como resistência, fluidez, elasticidade, equilíbrio e a exatidão, também. Nas palavras de MARTIN e LATTUADA (2009):

Um mesmo jogo com a virtuosidade rege a dança e o circo: a necessidade de uma perfeição técnica acompanhada de uma desconfiança a respeito de sua dominação total, com o medo de produzir um corpo simplesmente mecânico. Trata-se de interpretar, de propor um estado de corpo sensível, significante, concretizando faculdades, além de uma realização perfeita.

Uma outra semelhança apontada por MARTIN e LATTUADA (2009) é a de fluidez no espetáculo, evidenciando a preocupação com o elo geral que une as partes e os elementos apresentados, com passagens fluidas entre números e atos, ainda valorizando a curva emocional e a “variação de sentidos”. Assim, circo e dança têm suas diferenças e semelhanças, como membros de uma mesma família. Talvez seja por isso que a integração entre circo e dança no contexto de pesquisa de movimento tem seu lugar de razão.

Quando as escolas de circo agregaram a dança ao currículo foi um passo natural numa direção que já existente, da mesma forma quando os artistas de circo usam recursos da dança, como a composição coreográfica, para enriquecerem suas pesquisas e produções. Os movimentos da dança se entrosam com os do circo e criam composições agradáveis e expressivas, realçam a potência comunicativa da técnica circense, além da clara introdução de variações de movimento. A dança traz certa suavidade ao corpo circense, assim como novas texturas e sabores.

A pesquisa e técnica de movimento da dança e do circo não são as mesmas, mas ambas se encontram na virtuosidade, sendo que uma está constantemente em busca da outra como complemento e expansão, é o que ocorre, por exemplo, com a dança contemporânea que cada vez mais busca recursos da acrodança<sup>14</sup> (acrobacia circense de chão que na verdade é uma mistura de muitos estilos como da capoeira, *breakdance*, *floorwork*, ginástica artística e outros). O inverso é verdadeiro, como já visto, e o circo (não só a acrodança como é previsto pelo nome) também incorpora elementos da dança<sup>15</sup> seja nos aéreos, nos equilíbrios, nas acrobacias ou nos malabares.

Provavelmente por conta do interesse de alguns artistas em fundir as duas linguagens é cada vez mais comum a dificuldade de categorização de certos espetáculos. A “pureza” não é exatamente o forte dessas duas artes, mas há casos em que obras são definidas pela união entre as linguagens. Há aqueles que transitam entre ambas, sendo comum que artistas de circo e da dança frequentem os mesmos espaços e trabalhem juntos, favorecendo as trocas. Quando as barreiras são quebradas e os limites se tornam esparsos, indefinidos, abrimos espaço para que um elemento novo nasça em meio a mistura. É curioso observar como e para onde este se desenvolverá.

---

<sup>14</sup> Um exemplo de trabalho da dança que incorpora a acrobacia é o espetáculo *Graxa* (2016), criado por Diogo Granato e Henrique Lima. Diogo Granato é professor de dança, improviso cênico e dança acrobática. Henrique Lima foi dançarino da São Paulo companhia de dança e desenvolveu um método de *floorwork* baseado na resistência corporal. Informações sobre o trabalho podem ser encontradas em <https://diogogranato.wordpress.com/graxa/> (acesso 14 de novembro de 2022) e a obra completa está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Sk0kxfmhIXg> (acesso 14 de novembro de 2022).

<sup>15</sup> Tia Balaey é uma artista circense que tem como prática principal a acrodança e incorpora elementos da dança em seus trabalhos. Um exemplo é o seu número de 2020 para a escola CNAC (França) disponível em <https://cnac.tv/2020/videos-de-l-annee/centre-national/des-arts-du-cirque/de-chalons-en-champagne/video-tia-balacey/> (acesso 14 de novembro de 2022). Em 2022 ela concedeu uma entrevista para o canal Moovance Dance, dedicado à dança, onde conta um pouco sobre seu processo de criação com o vídeo e a acrodança. A entrevista está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N7gKI7VTqYI&t=570s> (acesso 17 de novembro 2022) e o trabalho completo, **Prisonnière des frontières** (2022) realizado por Morgan Eloy, coreografado e interpretado por Tia Balacey e com música de Leon Afterbeat, está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CIUXl43rUqw> (acesso 17 de novembro de 2022).

## 5 DANÇA

### 5.1 CORPO, CENA E IMAGEM

Na arte e tecnologia há uma qualidade de colagem que talvez supere aquela de sobreposição de mídias do trabalho híbrido. Há um conjunto de formas de construção que entram no panorama da arte-tecnologia, como por exemplo os ambientes interativos, de imersão, de rede ou derivados. Não necessariamente esses trabalhos apenas focam na exploração da imagem, embora muitos a envolvam. O mesmo não pode se afirmar sobre este trabalho, uma vez que entende a imagem como (potencial) meio de união entre artes cênicas e artes visuais a partir da relação entre corpo, movimento e imagem; aqui o foco não é sobre o desenvolvimento tecnológico, mesmo que o suporte tecnológico atenda como mediador ou como linguagem (tratando-se do vídeo).

Há, portanto, a ideia de convergência dos meios, neste caso circo, vídeo, *performance*, artes visuais e dança, com o objetivo de chegar a uma forma não hierárquica entre eles que os entrelace por meio de suas práticas e concepções. Neste caso, imagem e movimento trabalham em conjunto para construir a dramaturgia. A figura do movimento, o tempo e o espaço se fundem ao trabalho de pós-produção, gerando um impacto visual que só é possível através da multiplicidade dos elementos e do arranjo compositivo criado pela montagem videográfica.

A natureza do trabalho está no conjunto dos elementos e tal composição só é possível através do intermédio da dança e do circo, uma vez que o efeito visual só é atingindo tendo-os em contexto e interação com os outros elementos (espaço, cenografia, paisagem, objetos, som...), sejam eles pertencentes à realidade do mundo ou fontes da manipulação digital. Assim, tem-se a cena como imagem e arte do movimento. Aqui entende-se movimento também pelo seu registro no tempo, como resquício, traço ou captura de ação, como no caso de uma fotografia ou desenho. No trabalho de *Seven With One Stroke* (e na grande maioria dos meus trabalhos em vídeo) a plasticidade é essencialmente construída pela pré-produção e estética presente na cena (no ambiente de filmagem, nas roupas, nos objetos presentes, nas perspectivas da câmera, na luz), somadas a pós-produção com a manipulação de cores, de velocidade, introdução de efeitos, pelos cortes e tratamento de imagem e som.

O ambiente e os objetos nele contido, variam de acordo com cada produção.

A cenografia ou a paisagem, por assim dizer, é curada pela própria realidade já que se usa objetos e espaços cotidianos com pouca ou nenhuma modificação sobre eles, como no caso do uso de espaços urbanos e públicos. Escolhas são feitas antes e depois da gravação para garantir que corpo e cenário operem em conjunto com o fim de que a dramaturgia surja a partir das associações estabelecidas entre ambos, efeito semelhante ao da livre-associação presente na *collage*.

A intenção aqui se aproxima da “idéia da criação de coreografias que sejam parte de um quadro maior, mais uma linguagem numa composição plástica, sonora e cênica, usando recursos e estratégias que constroem, um espaço visual em que habitam corpos que dançam.” (SILVA, 2008), com a ressalva de que ao usar “espaço visual” SILVA refere-se ao seu trabalho com a criação de *ciber cenários*, cenários virtuais projetados no palco com os quais os bailarinos interagem; no entanto, para mim o espaço visual é mesmo aquele do vídeo.

## 5.2 DANÇA E TECNOLOGIA

O corpo transborda o meio em que se encontra produzindo, transformando e irradiando a cultura que o circunda, falar de dança é tratar do corpo que a produz e, portanto, dos meios em que ele se encontra, devido a impossibilidade de separação entre a natureza do corpo e a dinâmica cultural a qual este participa. Ser humano e ambiente são interdependentes no processo evolutivo já que as transformações de ambos os lados se baseiam na forma de existência do outro. O corpo mediador da conexão entre humano e natureza e agente cultural passa a ser zona de fluxo entre ambiente e cultura e se a produção de conhecimento é intrínseca a relação entre homem e seu ambiente presente, isto também poderia significar que tal produção aconteceria através e no próprio corpo.

Se a evolução depende da relação entre o ser humano, o ambiente e o tempo e o corpo é intermediário desta relação então, quando se fala de tecnologia (sendo produção de conhecimento) como parte do processo evolutivo, sugere-se que a sua produção perpassa pelo corpo. Os avanços tecnológicos transformam a cultura e visto que o corpo é vinculado a esta, uma conexão entre corpo e tecnologia é estabelecida uma vez que o corpo e tecnologia, cada qual ao seu modo, produzem e transformam cultura e conhecimento, entrecruzando-se numa área de conversões mútuas mesmo que em níveis distintos.

Tecnologia influencia a produção cultural, corpo é peça fundamental da cultura (e por cultura também entendemos produção artística), corpo e tecnologia conectam-se em meio as essas relações. Podemos pensar então no encontro de arte e tecnologia através do corpo, que por sua vez também é central para o encontro das próprias linguagens artísticas, como coloca SPANGHERO (2003) “se as fronteiras entre as artes se borram cada vez mais e as linguagens se enovelam, é o corpo de intersecção, foco de criação e investigação, para onde os mais diversos olhares se voltam e de onde surgem profundas inquietações.” Pensar em corpo na arte, portanto, é também entender como este se relaciona com a tecnologia, não sendo diferente para os estudos de dança e tecnologia. O corpo tem papel central quando se discute dança, assim, para falar da relação dança e tecnologia é de relevância a compreensão da relação corpo e tecnologia.

No século XX presenciamos os artistas se apropriando do próprio corpo como objeto e meio do seu trabalho artístico. Na passagem do século XX para o XXI vemos os avanços do elo entre arte e as novas tecnologias que passam a colocar o corpo como um ponto recorrente quando não central para tais expressões artísticas. Os estudos sobre arte e tecnologia se expandem emergindo novos termos, como o de *corpo biocibernético* visto em Lucia Santaella e de *Corpomídia* em Helena Katz e Christine Greiner, ambos utilizados por Andréa Franga da Silva em “*O Corpo Artista no Ambiente Virtual: imersão e interatividade em cibercenários interativos*” (2008). No entanto, como foge ao escopo deste trabalho apenas apresentarei a ideia geral de *corpo biocibernético* de Santaella e de *corpomídia* Katz e Greiner vistos em SILVA (2008) para ilustrar a relação entre corpo e tecnologia.

Um corpo cibernético é “um corpo que vive a possibilidade de ir além de seus limites pela potencialidade oferecida pelas novas tecnologias” (SILVA, 2008), ou seja, este corpo pode ter sua forma natural alterada por incisões artificiais possibilitadas pelas novas tecnologias partindo de motivações estéticas, artísticas, ideológicas ou médicas. A ideia de *corpomídia* também se assemelha a de corpo cibernético uma vez que também aponta um corpo modificado pelas novas tecnologias em interação constante com o ambiente ao qual se encontra. De acordo com SILVA (2008) com o avanço das novas tecnologias a relação entre corpo, objetos tecnológicos e o ambiente têm colaborado para o estímulo da interdisciplinaridade nas artes, tornando o corpo cada vez mais híbrido. Para a autora os “conceitos de *corpomídia* e de corpo *biocibernético* se encontram na medida em que constroem uma ideia de corpo fundamentada em sua relação com o entorno, seja este tecnológico ou não” (SILVA, 2008).

Compreendendo um pouco mais sobre a relação entre corpo e tecnologia, podemos nos voltar para o que mais interessa a esta pesquisa, a relação entre dança e tecnologia. Por dança tratamos aqui aquelas técnicas que foram estudadas e pertencem ao universo artístico do trabalho, uma vez que dança denomina uma grande diversidade de manifestações culturais com formas distintas de técnica, treinamento e expressão. A dança contemporânea é a utilizada neste trabalho, contudo, dança contemporânea em si já é um termo que abrange diversas técnicas.

A dança contemporânea é uma miscelânea de outros estilos e técnicas como ballet clássico, jazz, *floor work*, improvisação, *acrodance*, consciência corporal, street dance, composição, *performance* entre outros e cada um deles têm em si suas diversas técnicas. Algumas que compõem o processo deste trabalho são ballet clássico vaganova, técnicas de improviso cênico, dança somática, técnicas acrobáticas da capoeira e do circo (que compõem a *acrodance*) e *flying low*, sem contar a inúmera quantidade de outras técnicas que consistem na minha formação, mas que têm códigos e signos difíceis de rastrear às suas origens devido a mistura de estilos, técnicas e da vasta tradição oral que estrutura grande parte do ensino. Com essa observação podemos assumir que a relação entre dança e tecnologia estabelecida por este trabalho é dada por dança contemporânea e vídeo.

Produção que uniam dança e tecnologia podem ser vistas a partir dos anos 60, por conta do desenvolvimento tecnológicos dos softwares para notação de movimento, mas de acordo com SPANGHERO (2003) essa relação já despontava em épocas anteriores, para a autora “quando olhamos de perto a história da dança, parece difícil compreendê-la livre de sua relação com as técnicas e a tecnologia. Claro que o que se tem hoje são as novas tecnologias, as tecnologias digitais, que permitem outras construções de percepção, diferentes explorações para o movimento e novas organizações para o corpo-no-espaço-tempo.” (SPANGHERO, 2003).

O ilusionismo e o advento da mecânica com as máquinas de voar, por exemplo, marcaram a relação da dança com o palco e construção dramaturgica, dando maior liberdade a sua expressão através do simbolismo e abstração do movimento e oferecendo flexibilidade para a construção da narrativa dançada embasada na exploração do espaço e da coreografia, como é o caso de *Giselle*, ballet do século XIX criado por Théophile Gautier baseado na lenda registrada por Heinrich Heine e coreografado por Jean Coralli e Jules Perrot, que contava com um inusitado trabalho com a exploração da luz, jogo de espelhos e das máquinas para fazer as bailarinas “voarem” atravessando o palco.

Dessas experiências, a dança e a tecnologia construíram uma parceria de longa data que se fortaleceu com os avanços tecnológicos e os novos pensamentos dentro da dança e da construção cênica. As novas tecnologias, ao serem incorporadas a dança, modificam a relação do bailarino com a máquina, com a coreografia, o espaço com a própria experiência de dançar, como ocorre nas obras que usam sistemas de realidade virtual ou sensores. Esta é uma via dupla, já que a atividade tecnológica também não permanece a mesma, sendo alterada ou elaborada pela interação com a dança, esta pode ser inclusive combustível para a pesquisa de novos usos de equipamentos. O encontro das duas áreas representa mudanças para ambas, como no caso do vídeo e do cinema em que o trabalho associado à dança trouxe novas perspectivas para coreógrafos e para cineastas.

### 5.3 VÍDEODANÇA

Quando se fala em dança e vídeo é difícil negligenciar as contribuições trazidas pelo cinema nessa área. As linguagens cinematográficas e videográficas compartilham de suas diferenças e semelhanças, mas ambas se retroalimentam como partes de um sistema simbiótico que são e seus avanços não foram ignorados pelo mundo da dança, o qual os incorporou em suas peças, criando formas de espetáculo e explorando possibilidades diversas dentro e fora dos palcos. Essas novas mudanças desabrocham linguagens e composições únicas que exploram a tecnologia disponível em favor da dramaturgia e do processo criativo das obras.

Pela linha histórica podemos retornar à 1890 com Loïe Fuller <sup>16</sup>(1862-1928) e seus impressionantes espetáculos escultóricos da luz. Fuller foi precursora no uso da tecnologia e na transdisciplinaridade na dança, usando conhecimentos de química, ótica e eletricidade no centro da produção de seus trabalhos, misturando arte e ciência de forma ainda pouco vista anteriormente. Para alguns autores ela deu início ao modernismo na dança, seguida por Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Doris Humphrey e Martha Graham. As experimentações lumunocinéticas de Loïe Fuller demonstravam afinidade com o então jovem cinema, não sendo estranho que ela tenha sido talvez a primeira bailarina a ter seus movimentos capturados pelas lentes da sétima arte.

---

<sup>16</sup> LOÏE, Fuller, **SHORT FILM** (1905) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dda-BXNvVkQ> (acesso 22 de novembro de 2022).

**Figura 6 - Loïe Fuller**



Fonte: Glasier, Frederick, Public domain, via Wikimedia Commons.

O surgimento do cinema coincide com o vanguardismo da dança moderna no século XIX o que também explica o entrosamento dessas duas manifestações artísticas desde estágios primordiais. Havia um interesse particular pela captura do movimento desde a invenção fotográfica que impulsionou as pesquisas de artistas como Man Ray e que foram ampliadas com o avanço da tecnologia e a invenção cinematográfica. Os primeiros filmes de dança datam de 1894, ainda no cinema mudo; em 1912 começaram a surgir os filmes coloridos e com som. Nesses primeiros estágios as obras eram mais dedicadas a documentação e entretenimento.

Maya Deren, em 1917 propôs uma nova abordagem cinematográfica ao filme de dança. Ela passou a explorar a edição, a iluminação e as perspectivas de tempo e espaço dentro da película, transformando-o numa expressão artística. Os seus filmes eram já pensados como uma integração entre as linguagens, onde dança e imagem fazem parte de uma construção em comum e servem um propósito dramático.

Um dos recursos de edição experimentados por Maya Deren, a dupla exposição (que formata noções de temporalidade), deu origem à ideia da montagem como composição, o que supostamente transformaria os filmmakers em verdadeiros coreógrafos. Como se ao editar um filme o cineasta estivesse montando uma coreografia das imagens, trabalhando com o tempo e o espaço, assim como fazem os orquestradores do corpo. (SPANGHERO, 2003).

**Figura 7 - Maya Deren (1917–1961)**



Fonte: Public domain, via Wikimedia Commons.

O trabalho de Maya Deren foi precursor na forma de captação da dança em vídeo<sup>17</sup>, levantando um grande estudo sobre o espaço e relação com a câmera, do ritmo criado pelo encontro da edição com o movimento e o tempo como estrutura narrativa. Esses elementos foram importantes para artistas posteriores à Deren.

Um pouco mais distante no tempo, por volta dos anos 70, uma linguagem própria começa a se estabelecer, a vídeo-dança. Com estética, questões e técnicas próprias ela se alontana da forma de documentação da dança em vídeo e se consolida como expressão artística. Assim, vídeo-dança e cinema passaram a ser usados em investigações de relações entre o movimento, o espaço e o tempo. Pelo avanço e difusão da tecnologia o equipamento de vídeo tornou-se mais acessível à companhias e grupos, resultando num crescimento das produções nessas áreas, no seu interesse e inclusão nos circuitos artísticos, como em festivais.

O estudo da vídeo-dança adentrou os portões acadêmicos, difundindo seus estudos. Terminologias e definições foram criadas para diferenciar as formas de vídeo-dança, mas não há unanimidade entre estudiosos sobre os fatores definidores. Maíra Spanghero, artista, professora e pesquisadora da área de dança e tecnologia dedicou-se à produção acadêmica e literária na área lançando, em 2003, pelo Itaú Cultural “*A Dança dos Encéfalos Acesos*”, sua dissertação de mestrado publicada como livro, onde ela traz uma terminologia para o movimento da vídeo-dança seguido de alguns tipos de práticas que o enquadram:

---

<sup>17</sup> Ver: DEREN, Maya, **A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA** (1945), performer: Talley Beatty. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic> (acesso 17 de novembro de 2022).

A terminologia engloba três tipos de práticas: o registro em estúdio ou palco, a adaptação de uma coreografia preexistente para o audiovisual e as danças pensadas diretamente para a tela. O primeiro tipo de prática nada mais é do que a gravação da coreografia original com uma ou mais câmeras sem que esta sofra alterações significativas, caso que se verifica nos vídeos do Grupo Corpo, por exemplo. A câmera guia o nosso olhar para ver melhor a coreografia, com detalhes e distâncias que não veríamos na plateia do teatro, mas não promove um outro pensamento além do registro. [...] um segundo tipo de prática entre imagem e dança é a adaptação ou transdução de uma coreografia preexistente para outro meio, que é a captura da câmera e o ambiente do computador. A terceira forma [...] é chamada, em inglês, de *screen choreography*: são as danças concebidas especialmente para a projeção na tela. Esta prática implica à passagem da dança de um suporte para outro, como nos demais casos, mas concebida como um processo carregado de transformações que constroem novos conceitos. [...] Merce Cunningham e Jan Fabre possuem muitas obras nessa interface. No Brasil, Analivia Cordeiro, Thelma Bonavita e Cristian Duarte fazem parte dessa moldura.

Dentro desse terceiro tipo de prática há então um jogo entre a câmera e o bailarino, há uma necessidade do bailarino de ser consciente da presença da câmera, de sua localização no espaço e seu tempo. A câmera, ou assim o cinegrafista, entre em sintonia com o bailarino acompanhando seus movimentos ao mesmo tempo que compreende a importância da sua captura de imagem pois esta implica num recorte da realidade. Há assim uma troca e sintonia entre ambos, como num bailado. Esse recorte da realidade é responsável pela transposição da ação no local físico para a imagem videográfica, criando uma forma de existência. É neste ponto que novas práticas surgem, tanto para a linguagem da dança, quanto para a do vídeo.

Os artistas-criadores, diretores, dançarinos e cinegrafistas são responsáveis por denotar o tom da expressão artística ao qual eles querem chegar, sendo que suas percepções artísticas e escolhas moldarão a tonalidade emocional empregada e carregada pela obra. O recorte da dança feito pelo vídeo, e como a dança com ele se relaciona, podem mudar completamente a intenção e o sentimento transmitido pela obra final, assim, gravação, composição coreográfica som e edição têm o poder de tanto de mudar completamente, quanto de denotar sentidos para uma obra.

Sendo uma coreografia gravada em vídeo para documentação, como no primeiro caso, uma adaptação para o vídeo, como o segundo, ou uma coreografia concebida para o vídeo, terceiro, cada um deles requer cuidados diferentes. No caso de uma coreografia adaptada para o vídeo, por exemplo, é preciso ter cuidado para que a transferência de meios não comprometa o sentido pretendido pela obra original, se a intenção de fato é mantê-lo.

Há um outro tipo de interação entre vídeo e dança, aquela em que dança e projeções de vídeo se encontram no palco. Nesta forma as projeções podem ser tanto pré-gravadas, quanto um resultado da captura e transmissão da imagem ao vivo. Contudo, essas e outras conjunturas não se configuram como vídeo-dança, mas, de acordo com SPANGHERO (2003), fazem parte de subsistemas pertencentes ao cenário da vídeo-dança.

De acordo as definições apresentadas por SPANGHERO (2003) eu consigo enquadrar os trabalhos das seguintes formas: ECO é uma *performance* pensada para o palco, sua coreografia foi criada sem estímulos tecnológicos ou videográficos, ele não foi pensado para uma interação com a câmera e só tem a sonoplastia e a música como complementos. No seu estado atual ele é principalmente interdisciplinar entre circo e dança, as artes visuais estão presentes na composição imagética da cena e em sua estética, assim como contou com um processo criativo misto, baseado em práticas das artes visuais, da dança e do circo. A sua presença em formato de vídeo é um artifício da documentação. Sendo assim, ECO (2018) em formato de vídeo se aproxima do primeiro tipo de prática de SPANGHERO.

Já no caso de SNDO de 2022 o processo da obra partiu do *patchwork* de uma série de coreografias que formaram aquela usada na gravação do vídeo. As coreografias sofreram adaptações até chegarem em no formato de gravação, para o vídeo foram usadas diferentes câmeras, estáticas e uma móvel, que acompanharam os movimentos. O ângulo das câmeras, especialmente aquela em movimento, proporcionou ao espectador acompanhar o trabalho da dança de ângulos que a visão de um palco não permitiria, detalhes, distâncias e ângulos trazem perspectiva e intimidade para o trabalho. Este estaria no segundo tipo de prática.

Um bom exemplo do terceiro tipo de prática no meu trabalho é aquele de *ROOM 101* (2021)<sup>18</sup>, onde dança e vídeo se integram originando uma expressão própria que não seria possível sem a tela. Tanto dança quanto edição foram pensados como um trabalho único, em sintonia, e se unem para expressar algo que só pode ser atingido a partir das duas linguagens. Nesse trabalho já há uma preocupação com a cenografia, o uso do espaço, a composição e os ângulos da câmera, não que os anteriores a este não tenham, mas esse foi construído a partir de um roteiro e proposta para pós-produção prévios, sem perder o carácter de experimentação. Nele a visualidade e a imagem são mais potentes, acentuando a relação com as artes visuais, ele marca a minha compreensão do potencial de transdisciplinaridade entre as linguagens do movimento e as visuais/plásticas. A partir deste trabalho comecei a pensar na produção de *Seven With One Stroke*, que compartilha de qualidades semelhantes também se enquadrando no terceiro tipo de prática.

## 5.4 COREOGRAFIA E VÍDEO

Uma coreografia é um sistema que incorpora um conjunto de sequências de movimentos estabelecidos no tempo e espaço, carregando símbolos e signos pertencentes à cultura e ao corpo. Para o bailarino, do ponto de vista motor, a coreografia está entre uma conversa e uma conciliação do corpo com os padrões de movimentos habituais e aqueles novos.

O livro “*A Choreographer’s Handbook*” (2010) de Jonathan Burrows foi um importante material de pesquisa e aprendizado para a composição deste trabalho e das obras que o integram. O livro é uma compilação de ideias, concelhos e ensinamentos que foram passados pelo coreógrafo Jonathan Burrows durante *workshops*; é a partir do material recolhido durante anos de encontros, além da sua longa carreira como *performer* e coreógrafo, que ele escreveu o livro.

O livro é dividido em curtas e numerosas reflexões sobre diversos tópicos que envolvem desde a concepção e financiamento até a pós-produção e *performance* no palco. Algumas das ideias apresentadas sobre o fazer e pensar coreográfico me chamaram a atenção durante a leitura por sua proximidade com o processo de montagem de uma obra videográfica, à princípio experimentei a aplicação de algumas dessas ideias para o processo de criação coreográfico e em seguida incorporei mais das minhas experiências com a montagem para o processo. Observei que tais métodos davam mecanismos de criação, trazendo soluções inesperadas e gerando novas perspectivas para o desenvolvimento das obras. Após essa etapa, procurei fazer o processo inverso, aplicando princípios coreográficos para a montagem do vídeo, como por exemplo a noção de repetição e improvisação. Sobre improvisação BURROWS (2010) escreve:

Improvisation can be a principle for performing. This is an approach to making *performance* that demands as much focus, clarity of intention, process, integrity and time as any other process. If choreography is about making decisions – or about objects placed in relation to each other so that the whole exceeds the sum of the parts – or about a continuity of connection between materials – then improvised *performance* is as much of a choreographic act as any other approach, the decisions are just made faster. For some people this is the right and only way for them to work. For some pieces this is the right and only way for them to work. [...] Improvisation can also be a way to work towards finding material that will be structured or set in the final piece. (BURROWS, 2010).

[Em tradução livre]: Improvisação pode ser um princípio para a *performance* [aqui no sentido de desempenho]. Esta é uma abordagem para se criar *performance* que exige tanto foco, intenção clara, processo, integridade e tempo quanto qualquer outro processo. Se coreografia é sobre tomar decisões – ou sobre objetos colocados em relação uns aos outros de modo que o todo exceda a soma das partes – ou sobre uma continuidade de conexão entre materiais – então a *performance* improvisada é tanto um ato coreográfico quanto qualquer outra abordagem, as decisões são apenas tomadas mais rapidamente. Para algumas pessoas, esta é a única e correta maneira delas trabalharem. Para algumas peças, esta é a única e a mais correta forma para que elas funcionem. [...] A improvisação também pode ser uma forma de encontrar materiais que serão estruturados ou ambientados na obra final.

Aplicar a improvisação que eu estava habituada na dança ao vídeo me libertou de uma filmagem atada ao *script* e a ideias fixas concebidas na pré-produção, dando mais abertura para a espontaneidade do momento e para a incorporação da imprevisibilidade. Neste momento eu estava em criação com *ROOM 101* (2021) e praticamente todo o processo, da dança à composição dos shots e edição partiram de improvisações. Para a edição um dos princípios mais utilizados foi o de “*Cut and Paste*” descrito assim por BURROWS (2010):

The use of improvisation as a tool to find material is intimately linked to that kind of choreographic process which finds things first and then decides the order to put them in. Let's call this process 'cut and paste'. It's a very good way to work for many people. Cut and paste is perhaps the most effective way to deal with fragments found by improvising. We improvise to find the strongest movements and then use cut and paste to put them together – we develop skills of cutting and pasting which draw us back each time to improvisation as a primary tool to find material. (BURROWS, 2010).

[Em tradução livre]: O uso da improvisação como ferramenta para encontrar material está intimamente ligado ao tipo de processo coreográfico que primeiro encontra as coisas e depois decide como ordená-las. Vamos chamar esse processo de 'cortar e colar'. É uma maneira muito boa de trabalhar para muitas pessoas. Cortar e colar é talvez a forma mais eficaz de lidar com fragmentos encontrados através da improvisação. Improvisamos para encontrar os movimentos mais fortes e, em seguida, usamos recortar

---

<sup>18</sup> Sem título, 2021, videodança. ANDRADE, Ivana. Disponível em <https://youtu.be/XfBSBbmp-NQ> (acesso 16 de novembro de 2022).

e colar para juntá-los – desenvolvemos habilidades de recortar e colar que sempre nos levam de volta à improvisação como ferramenta primária para encontrar material.

O caminho de aproximação entre vídeo e dança já havia sido explorado por cineastas e coreógrafos do século XX como no caso de Maya Deren. Suas experimentações trouxeram novos recursos para ambas as áreas liderando a construção de uma montagem coreografada ou derramando um raciocínio cinematográfico sobre a dança.

O caminho da recriação do corpo na tela, aberto por Maya Deren, encontra muitos adeptos no correr dos ventos. Cineastas e coreógrafos passaram a trabalhar juntos e surgiram as mais diversas contribuições, outrora irrealizáveis. Ao se contaminarem, as duas artes desembocaram em jeitos de dançar e de explorar, tanto no palco como na tela, novas maneiras de pensar o espaço e o tempo. A câmera muda o olhar do coreógrafo, o corpo do cinegrafista, o olhar do cineasta, o corpo que dança e sua reprodução. (SPANGHERO, 2003).

Pensar a coreografia através do olhar da câmera traz outros desafios na transposição de um meio real para outro da tela e o trabalho estimula a pesquisa entre áreas, a experimentação e o trabalho colaborativo entre coreógrafo e cinegrafista. Criar imagens próprias de um meio que não pertence nem aos palcos nem, talvez, exclusivamente ao cinema narrativo, tendo em mente que as imagens criadas ganham força ao estabelecer um diálogo entre dança (movimento, corpo, coreografia) e a locação, o ritmo, a narrativa, o som, a luz e a câmera. Estes são os desafios acolhidos por coreógrafos e cineastas que procuraram desenvolver a partir destas linguagens uma área singular com seus próprios saberes. A essência desse tipo de trabalho está na sua dramaturgia baseada nas imagens criadas pelo conjunto que articula a ação do corpo com ao uso do espaço e a transformação temporal envolvidos por escolhas estéticas que o caracterize.

Durante a criação de *ROOM 101* (2021) pude praticar esses e outros princípios encontrados que aproximavam vídeo e dança, e *Seven With One Stroke* pôde usufruir desse e de outros conhecimentos assimilados. Todavia, como o próprio Burrows alerta, improvisação e *copy and paste* não são as únicas formas de se encontrar material ou compor uma coreografia, e por assim dizer, não são para mim também a única forma de criar uma obra videográfica com dança. Então este foi um trabalho que encontrou um lugar ao meio, com espaço para improvisação e para formalização prévia.

A busca por um lugar de equilíbrio entre os meios procedentes do pensamento coreográfico (e das preocupações da dança, do movimento) com aqueles do vídeo, considerando ainda as utilidades dos recursos cênicos e da construção da imagem, estimulou o surgimento de questões de outras ordens a quais forçaram uma abordagem mais pormenorizada do processo. Em coreografia, como recurso compositivo, aplica-se as ideias de “Como” e “O que” numa reflexão criativa sobre como uma obra é feita e o que nela está contido que é percebido por nós. Essas foram duas questões principais e talvez o sejam para qualquer início de processo criativo. “O que” ou “Sobre o que” realizar e “Como” chego no desejado praticamente embasam todo o movimento criador. Esses pensamentos já previamente estabelecem alguma relação de causalidade na obra que nos obriga a sair da pura improvisação, não nos suprimindo da inclusão dela, no entanto. “O que” e “Como” do processo de criação coreográfico é semelhante àquele do vídeo, ambos requerem reflexões, experimentações e algum nível de preparo.

“O que” e “Como” têm grande impacto na dramaturgia já que eles definem muito das bases do trabalho quanto a linha de significado, intenção ou lógica que será abordada através de uma forma que seja capaz de entregar

aquilo que é pretendido e com coerência interna, permitindo ao público que o acesse por meio da relação estabelecida entre o todo e suas partes em referência ou vínculo com contextos exteriores às obras, pertencentes à realidade.

BURROWS (2010) chama atenção para dramaturgias que são tão estruturadas e seguras, que se sustenta a ideia de que algo altamente consciente está sendo criado, o que não necessariamente é verdade, já que estrutura não garante êxito. Para *Seven With One Stroke* (2022) ainda se optou por manter uma dramaturgia derivada da livre associação, o que não significa que ela seja frágil, mas suas estruturas são fluidas. Assim, outra parte que interessa ao processo é a narrativa pois é ela que estabelecerá um sentido de coesão para o trabalho.

When I make a dance, no matter how concrete or abstract, I experience at times the unexpected sense that a narrative quality is unfolding. This feeling often arises not while I'm creating the piece, but at some remote point in a moment of *performance*, when the combination of movement logic and human presence has approximated to a meaning that wasn't there when I began. (BURROWS, 2010).

[Em tradução livre]: “Quando faço uma dança, não importa quão concreta ou abstrata seja, às vezes experimento a sensação inesperada de que uma qualidade de narrativa está se revelando. Esse sentimento geralmente surge não enquanto estou criando a peça, mas em algum ponto remoto durante a *performance*, quando a combinação de lógica de movimento e presença humana se aproxima de um significado que não estava lá quando comecei.

A construção da narrativa começa no processo de concepção da ideia, esta já está sendo incubada quando a pergunta sobre como determinada mensagem, lógica ou sentimento será transmitida, surge. A narrativa dá sensação de sentido para a obra. Esse sentido, em especial numa obra abstrata, pode variar para cada espectador, mas ele não predetermina a necessidade de uma história. A história é o que acontece, enquanto a narrativa é a forma como acontece, é possível focar na forma, sem estabelecer definições rígidas sobre o que, este último pode surgir da própria forma. *Seven With One Stroke* (2022) não foi produzido a partir de uma história pré-definida, as escolhas da produção oferecem matérias e possibilidades e a forma de montar a narrativa durante a edição já cria uma história por si só. Aliás, a história já começara a surgir durante os processos de filmagem e histórias serão percebidas ao assistir os vídeos uma vez que nós, humanos, gostamos de dar sentido para as coisas do mundo, gostamos de criar histórias.

Um fator importante para a narrativa é continuidade. BURROWS (2010) esboça algumas ideias sobre isso que foram transpostas para o processo de montagem. A continuidade na montagem e na dança, como princípio, é muito semelhante. O foco recai sobre o que se pode compreender a partir da relação das partes e como esta afeta o entendimento e ritmo total da obra. Procura-se por padrões e relacionamentos que são comuns, compreensíveis, aos seres humanos, gerando significado e que cumpram o objetivo narrativo da obra. Segundo BURROWS (2010):

The meaning that arises from the relationship between things can alter their individual meanings. Your greatest material will only be great in the right place. How one thing connects to the next thing, is perhaps as important as the thing itself. Within this passage of relation lies the logic, narrative, pattern or subject that we, as human beings, are bound to look for.

[Em tradução livre] O significado que surge da relação entre as coisas pode alterar os seus significados individuais. O seu melhor material só será excelente estando no lugar certo. Como algo se conecta com a próxima coisa é, talvez, tão importante quanto aquilo em si. Dentro desta passagem de relação está a lógica, a narrativa, o padrão ou o assunto que nós, como seres humanos, somos compelidos a procurar.

A continuidade pode ser afetada pela técnica do *cut and paste*, uma vez que esta tende a criar partes seccionais que podem ou não estabelecer relações entre si, ocasionando saltos entre as partes do material. Esse método pode gerar um trabalho cuja linguagem é interessante, desde que seja aquela desejada pelo artista. De acordo com BURROWS (2010) o processo que é seguido pelo artista determina em grande parte como a continuidade do trabalho se dará e como e qual sentido ela estabelece, isso significa que a leitura do espectador também pode sofrer alterações por meio do processo tomado.

A continuidade é fundamental e particular às criações que trabalhem com expressões de movimento, como a dança e o circo, associadas ao vídeo, especialmente quando se trata da continuidade entre movimentos e ainda em relação a abordagem mais ampla da narrativa. A continuidade é um elemento da montagem e nesse caso os movimentos, independentes de serem ações, técnicos ou coreográficos, fazem parte da transmissão da história. Preciso considerar esse aspecto quando estou construindo tanto a sequência de vídeo, quando a sequência coreográfica. A coreografia precisa se enquadrar na proposta do vídeo e vice-versa. Muitas vezes a coreografia é criada pensando-se pelo ângulo e/ou plano que esta será captada, por exemplo algum ângulo que tenha alguma importância estética ou narrativa, outras vezes, durante a filmagem, nota-se que certo movimento é mais interessante visto por um ângulo ou plano outro do que aquele planejado. Por isso eu dou preferência a filmar um assunto por diversos ângulos, assim posso escolher durante a edição aquele que se adequa melhor a obra, exceto quando a perspectiva da cena é o mais importante, devendo ser mantida.

A Teoria da Montagem de Eisenstein, que procurou compreender o psicológico do espectador em relação aos efeitos estéticos gerados pelas imagens na tela, pode ser recuperada aqui como um paralelo vindo do cinema. Eisenstein entendia o cinema como fragmentos de imagens que se relacionam através do movimento dialético gerado pela montagem, criando sentido. Outros parâmetros internos do fragmento, como a luminosidade, o contraste, o tempo de duração e a coloração também influenciam no resultado.

Mesmo que em meios diversos esses valores se aproximam daqueles propostos por uma abordagem cênica que considera elementos semelhantes como a relação com a luz, a trilha sonora, a disposição espacial, a coerência e o tempo de cena ou de ação. Além disso, cada linguagem terá suas especificidades, o cinema mais do que o teatro tem de lidar com os fragmentos e diferentes enquadramentos, algo que é um desafio quando pensamos em vídeo-dança, já que a dança no seu ambiente de palco se beneficia do fato de ter majoritariamente apenas um enquadramento.

A qualidade de movimento (ritmo, tempo, espaço, peso, fluidez, textura) é uma preocupação inerente a dança e no seu ambiente de palco a continuidade é algo estabelecido primordialmente pela coreografia. Já no vídeo, continuidade deve ser uma negociação entre dança e edição. A narrativa, então, fica por conta desse diálogo que pode recorrer tanto aos mecanismos do cinema, quanto aos da dança, compreendendo que se aproveitar das semelhanças entre ambos pode ser um ponto estratégico, mas não precisa ser a única forma de criação.

Continuidade é tão importante para a dança quanto para o vídeo, para isso ambos requerem atenção especial às transições, em sua forma e conteúdo. Aplicar noções de continuidade na dança para a montagem do vídeo é quase um processo natural (o que não significa que não demande manobra e esforço). É uma passagem de um conhecimento adquirido e preservado no corpo, para um raciocínio que culminará numa lógica visual. Ainda que pela visualidade, nossas sensações acontecem no corpo. Sentimos a narrativa e de uma forma mais sutil, a continuidade, pelo que elas nos despertam. A grande questão é como cada artista escolherá vincular, parafraseando SILVA (2008), a poética das imagens à poética do movimento corporal.

## 6 PROCESSO CRIATIVO DE *SEVEN WITH ONE STROKE* A PARTIR DA CRÍTICA GENÉTICA

### 6.1 CRÍTICA GENÉTICA

A crítica genética surge nesta pesquisa não só como forma de aprofundamento no processo criativo, mas como, através dele, um modo de encontrar a reverberação do trabalho conceitual e analítico no processo prático da produção artística. Os fundamentos desta teoria serviram como bússola durante o processo de criação, ajudando na compreensão das relações estabelecidas entre as linguagens dentro do trabalho criativo, justamente por assumir que este é conduzido pelas experiências e conhecimentos adquiridos ao longo do tempo. Assim, a crítica genética aparece como elemento que dá ordem e sentido ao processo interdisciplinar partindo da perspectiva do artista.

#### 6.1.1 Contexto histórico, forma e objetivo de análise.

A crítica genética nasceu na França, em 1968, a partir de uma iniciativa de Louis Hay, professor assistente da Sorbonne, fundador e diretor do *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* de 1968 a 1986. Hay foi convidado pelo Centre National de Recherche Scientifique (CNRS) para restaurar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, junto a uma equipe de pesquisadores e assistência de Marianne Bockelkamp. O trabalho acabou revelando uma nova perspectiva sobre a forma de análise da criação literária. Outros especialistas interessados em Proust, Zola, Flaubert e Valéry se uniram ao grupo e através dos estudos dos manuscritos desses autores, eles desenvolveram uma nova disciplina, a Crítica Genética, adotando uma nova metodologia de análise do processo criativo, onde os objetos centrais da pesquisa são os manuscritos e os rascunhos do artista.

A crítica genética é uma investigação da obra a partir do seu processo de construção, sendo que o crítico genético se preocupa com o entendimento do processo de criação do artista, acompanhando as etapas que o constitui, do planejamento ao desenvolvimento da obra final, assim como de outras obras que surgirão ao decorrer da produção do artista. Assim, debruça-se também sobre a história da produção, a partir dos rastros deixados pelos criadores. O crítico genético evidencia o movimento criador, revelando os sistemas que se articulam para criação da obra.

Não é que não haja interesse na obra final em benefício do seu processo, pelo contrário, há o interesse pelo processo de criação justamente por conta do desejo pela compreensão da obra que existe, desse modo, não se tem a intensão de gerar uma interpretação do assim considerado produto final, mas sim do que o levou a existir. Através da crítica genética é possível desmontar o percurso de criação, observar sua lógica e trajetória, para então compreender o que e como ele possibilitou ao criador chegar àquele resultado. Portanto, a análise vai além do que as delimitações da obra que é entregue ao público contempla, ao se aprofundar no trabalho do artista para observá-la.

Quem introduziu oficialmente a crítica genética no Brasil foi o Professor Philippe Willemart durante o *I Colóquio de Crítica Textual: O manuscrito moderno e as edições*, na Universidade de São Paulo em 1985. Neste momento

os pesquisadores estavam focados na análise literária e tinham a palavra e suas formas de captação (através da escrita à lápis e da máquina de escrever) como a principal fonte de pesquisa. Mas tratando-se da compreensão do processo criativo da obra literária como um todo, logo os pesquisadores começaram a expandir suas fontes de pesquisa, a fim de melhor seguir as pegadas do autor.

Romperam com os limites literários e da palavra como fonte do percurso criador, já que a matéria da obra muitas vezes não compreende a totalidade do processo de sua produção, introduzindo o estudo de outras formas de organização da criação, como desenhos e diagramas. A crítica genética entende que “processo e pegadas são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta” (SALLES, 1998), expandindo a possibilidade das matérias de análise e consequentemente de manifestações artísticas e até mesmo científicas, uma vez que o processo é o seu foco, está em sua essência a possibilidade de análise de qualquer campo que lide com processo criativo. Portanto, a crítica genética passou a preocupar-se com os estudos de processo de outras expressões artísticas, além da literária.

Artes visuais, música, dança, cinema, teatro, arquitetura, passam a integrar a sua linha de estudos. “O crítico genético passa a lidar com o diálogo entre as linguagens- a interdependência dos diversos códigos” (SALLES, 1998) e com a expansão do campo de interesse, outros indícios de processo passam a fazer parte do universo do crítico genético, o qual passa a lidar com rascunhos, roteiros, maquetes, ensaios, cadernos de artista, entre outros. As mostras podem variar de material, mas sempre são traços do trabalho artístico e, portanto, indicadores do processo.

E o processo também pode variar de uma expressão artística a outra (assim como varia de acordo com cada criador), mas a relevância da metodologia de análise estabelecida pela crítica genética se mantém, pois, seu interesse está em compreender um percurso mental gerador de determinada produção. O crítico genético não tem em mãos o processo de criação em si, ele tem os registros e pegadas desse processo, são os vestígios materiais desse processo que o interessam, é isto que está em análise para que se entenda o percurso de criação do artista. Independentemente do tipo de criação, o olhar da crítica genética se debruçará sobre o processo do artista como este sendo um percurso de experimentação no tempo e de apreensão de conhecimento.

Tendo a crítica genética como base da abordagem do meu processo criativo, ela me possibilitou a compreensão das minhas tendências criativas, promovendo uma relação mais lucida com a minha própria trajetória e com a identificação dos meus recursos criativos, assim como do que eu considero ser importante para a minha produção. O que me parece simplesmente adequado, já que esta pesquisa nasceu essencialmente de uma necessidade de entendimento da minha própria criação. Logo, a partir do que é proposto pela crítica genética, discutirei a criação como processo de conhecimento e percurso de experimentação.

## **6.1.2 Alguns termos e conceitos compreendidos na crítica genética**

### **6.1.2.1 Documentos de processo**

A ampliação da arco de pesquisa da crítica genética colocou o crítico genético em contato com uma diversidade de linguagens e para chegar a este fim ele teve de se desvencilhar da ideia de registro de processo como rasura

ou manuscrito estritamente, para não ser parado pela barreira do questionamento sobre o que seria um rascunho ou manuscrito para as artes visuais, a dança ou o teatro, por exemplo, o que poderia resultar num objeto de estudo por si só, dispersando a atenção do foco de pesquisa: o processo criativo.

Portanto, para SALLES (1998), os rastros da criação são o foco de pesquisa do crítico genético e os registros (independentemente da matéria) são as fontes de busca. “As fronteiras materiais desses registros, no entanto, não implicam delimitações do processo. O crítico genético trabalha com a dialética entre os limites materiais dos documentos e a ausência de limites do processo” (SALLES, 1998).

Eles são os instrumentos gerais da análise do processo e SALLES os denomina de *documentos de processo*, sempre contendo uma ideia de registro. Estes são desenhos, rascunhos, anotações, copiões, roteiros, *storyboards*, esboços, vídeos, plantas, sons, modelos, maquetes, diários, ensaios, gravações, amostragens, cadernos de artista, entrevistas, depoimentos, ensaios, croquis, projetos, fotografias, recortes, entre outros. Em suma, qualquer material que sirva de indício do processo de criação e que seja, para o artista, uma forma de reter elementos que contribuirão em algum grau para a concretização da obra.

De modo geral, os documentos de processo representam duas funções ao longo do processo: a de *armazenamento* e a de *experimentação*. E essas são as duas grandes constantes desempenhadas por esses documentos que foram observadas pela crítica genética dentro do movimento de criação de qualquer expressão criativa. Os registros servem como *armazenamento* de informações que serão úteis para a produção da obra, nutrindo o artista, e também como registros de *experimentações* que vão sendo realizadas durante o processo de criação e servem como testagens e possibilidades de concretização da obra final.

*Armazenamento* e *experimentação* foram duas partes essenciais para o desenvolvimento da criação da minha obra e têm grande impacto no meu processo criativo como um todo, já que o processo nunca se esgota em uma obra, e o que serviu de nutrição e experimentação para mim durante a criação de uma obra, certamente também servirá para outras.

Os documentos de processo me deram a possibilidade de armazenar informações sobre o desenvolvimento da obra durante o seu percurso de realização, alimentando a obra e o processo. Através deles, pude lançar todas as minhas ideias para uma camada de visualização e reflexão, ajudando na concretização da obra ou de sua ideia. Os revisitei, modifiquei, descartei e recuperei, como fosse necessário durante a produção.

Deste modo, durante a elaboração do meu processo criativo, para convidar à reflexão sobre o meu percurso e até mesmo facilitar a análise futura, mantive um diário de bordo, como documento de processo regular, e me permiti usar qualquer outro material necessário e disponível à criação que surgiram durante o decorrer do processo. A escrita no diário ocorreu durante as etapas de criação, às vezes dessincronizada com a produção em si, mas como registro de memórias.

Para além do diário de bordo, vídeos, *storyboard*, *moodboard*, desenhos, fotografia, rascunhos e projetos foram os documentos de processo usados durante a minha criação. As fotografias foram essenciais para o início do projeto. Durante a fase de procura por locações para a gravação dos vídeos, elas me possibilitaram registrar os locais que me interessavam e com suas versões impressas pude montar um painel, agrupando as fotos dos locais de acordo com os elementos visuais neles presentes (arquitetura, espaço, cores, texturas e a perspectiva

gerada pela câmera), criando uma composição. Através dessa divisão em grupos compositivos, escolhi aquele que mais me interessava, o qual continha os locais que para mim melhor dialogavam entre si. Estes foram as locações para as filmagens dos vídeos.





O *moodboard*<sup>19</sup> talvez tenha sido uma das ferramentas mais usadas por mim. O mantive online, em um website, assim pude colocar e retirar imagens que me serviram como referência e inspiração. Pude escrever, colocar rascunhos, *brainstorm*, adicionar pastas, textos, anotações, links para vídeos, qualquer material necessário que pudesse existir numa forma virtual. Maleável, pude alterá-lo ao paço do processo de criação e até o momento me é útil, é ao mesmo tempo um olhar para o passado e um vislumbre do futuro. Por ter sua proposta funcional baseada na visualidade, ele se ajustou perfeitamente às minhas necessidades criativas, já que gosto de trabalhar com referências visuais, cores, composições, temas que nutram o meu imaginário e me aproximem do que vejo como a minha obra. Elementos que me estimulem visualmente, pois o meu processo toma forma através da imagem.

Isto posto, é de se esperar que o desenho seja um outro documento de processo muito relevante. Mas a minha relação com o desenho nem sempre foi muito amistosa. Como muitos, comecei a desenhar quando criança, por incentivo dos meus pais, das instituições de ensino, por influências socioculturais. Foi assim até a faculdade de artes visuais, quando no primeiro ano voltei minha atenção para outros interesses.

Com isso, o desenho não foi um processo retilíneo. Mas atualmente, mesmo que eu ainda não tenha certeza sobre como, ele é parte integrante da minha produção e o que vejo é que o meu contato com a obra, sendo ela vídeo ou *performance*, não se limita às linguagens diretamente relacionadas a sua forma de expressão final, como uma cena ou um processo de produção. O meu estudo da obra é mais amplo e atinge todas as formas de expressão que são potentes dentro do meu processo de criação, dentro dos meus conhecimentos. Por isso a criação da obra, ou simplesmente a busca pela tendência que circunda o meu projeto poético quanto artista, se desdobrará em outras formas de arte. Como é o caso do desenho, neste momento, que não só me serve como documento de processo, como também passa a se mostrar como uma prática em si.

Em soma, os documentos de processo que citei fazem parte do processo de armazenamento e experimentação do meu percurso criativo. Eles me possibilitaram colocar todas as hipóteses de obras e diversidade de caminhos em um lugar palpável, facilitando a visualização da tendência do processo, o que tem grande impacto sobre minhas tomadas de decisões quando ao me deparar com questões da obra, assim como sobre o meu entendimento sobre a construção e o percurso da minha produção artística.

#### 6.1.1.2 Projeto poético

Todo artista tem uma particularidade, uma essência singular intrínseca a sua produção. Isto faz parte da unicidade de cada sujeito. Voltamos a falar das preferências e convicções do indivíduo que o tornam singular, e orientam o seu modo de ser e agir. Esses modos também reverberam em sua produção criativa, uma vez que ela é, tanto resultado, quanto integrante da sua construção histórica.

---

<sup>19</sup> *Moodboard* é um painel, físico ou digital, composto por imagens, vídeos, textos e outros elementos visuais que traduz a representação visual de um projeto, normalmente serve como guia e inspiração. Literalmente da tradução para o português significa painel do humor, ou seja, ele é uma forma de elaboração visual da atmosfera e da emoção transmitida no projeto. Essa é uma ferramenta muito comum nas áreas de design e que vem sendo usada por outros profissionais criativos.

Assim, podemos observar que em toda prática criadora há correlações que transpassam a produção do artista como um todo, relacionando uma obra específica a um contexto maior de produção que origina a estética do artista, ou seja, o projeto poético. E como se pode prever, este também é influenciado pelo contexto de espaço e tempo em que o artista está inserido.

É este projeto estético que de certa forma amalgama o trabalho do artista (não significando a homogeneização). Esse não é necessariamente bem conhecido pelo artista desde o princípio de seu processo, ele tende a se arquitetar ao decorrer do movimento criador e toma forma a partir da execução de cada obra, vinculada à totalidade de sua trajetória criativa. “O tempo da criação seria o tempo da configuração do projeto” (SALLES, 1998). A criação de uma obra seria um meio encontrado pelo artista de entrar em contato, conhecer e operar o seu projeto estético mais extenso.

Um projeto poético, como mencionado, não é necessariamente homogêneo, não precisa seguir uma linha concisa e evidente ao longo de toda uma trajetória, muito menos precisa ser representante de um estilo distinto e característico de um artista. Ele é mais como uma linha que envolve e perpassa as produções do artista, que cria conexão entre trabalhos distintos e também é passível de alterações ao decorrer do tempo. Novamente, as experiências e as escolhas aparecem como fundamentais para a trajetória de criação.

O meu próprio projeto poético não é uniforme. As características das obras se entrelaçam em níveis diferentes, muito embora ocorram trocas constantes entre elas, já que os princípios aplicados à uma, são comumente redirecionados à outra. Mesmo dentro dos instrumentos das artes visuais, da dança e do circo que utilizo como integrantes do meu projeto poético, por serem características distintas da minha produção e resultado das minhas escolhas e desejos particulares, nota-se que nem sempre dentro da obra há um equilíbrio perfeito entre as linguagens.

Frequentemente uma obra tende mais para uma ou duas das linguagens. Em *ROOM 17* (2019), na qual a montagem, o enquadramento e a estética favorecem o vídeo e a sua narrativa, a dança e o circo são elementos constituidores importantes para o resultado, mas não a forma de expressão principal. Já em *SNDO*, “*Sem Ninguém Depois de Ontem*”, (2022) a dança é claramente a expressão principal veiculada na forma videográfica.

Há também aquelas produções em que o equilíbrio entre as linguagens é mais claro, como é o caso de *ROOM 110* (2021). Neste trabalho os recursos do vídeo são mais explorados tornando-o forte, assim como a dança e o circo, que se fundem numa linguagem de movimento, além disso, a construção das cenas traz referências de uma linguagem performática atribuindo-o características de “*Potencial Performático*”. Esta é uma obra dentro do meu trabalho que atinge uma boa união das três expressões artísticas e inclusive a partir da experiência adquirida com ela que o projeto de *Seven With One Stroke* despontou como possibilidade.

Como se pode ver, algumas das produções que se propõe trabalhar entre as linguagens das artes visuais, da dança e do circo acabam tendendo para uma ou outra linguagem, algumas contam com a presença maior do “*potencial performático*”, outras caracterizam-se pelo elemento da dança ou do circo e isso me parece normal dentro do trajeto do projeto poético e do processo criativo onde a exploração também gera compreensão sobre o que se produz, sendo assim, o flerte com os limites das linguagens, provocando o que significa usar elementos da dança, do circo ou das artes visuais dentro da produção e do que é o equilíbrio entre elas, é importante.

Só entendendo quando o circo termina e a obra passa a ser fundamentalmente dança é que se pode entender o que é necessário numa obra para ela ser vista como circo e não dança. O mesmo ocorre com as artes visuais, em casos em que o vídeo não é fundamental para a configuração da obra, ou o oposto, em que o vídeo se sobressai à linguagem corporal.

Para achar o equilíbrio é necessário saber o que é o desequilíbrio, portanto, obras que tendam mais para dança, para o circo ou para as artes visuais são importantes para o processo, só sabendo como se configura a prevalência de uma ou duas delas é que se pode saber quais interações são possíveis, os pontos de contato e equilíbrio entre elas. Portanto, é relevante que no percurso do meu projeto poético haja obras só da dança, do circo ou das artes visuais pois sem entender o que cada uma é separadamente, seria muito difícil compreender a potencia delas em conjunto.

Justamente por isso há também produções como a de ECO (2020) que foram feitas para o palco, sobrepondo o *mise-en-scène* e a *performance* física para favorecer a expressão do circo e a composição cênica ainda assim que a dança se faça presente. ECO hoje integra como cena o projeto de *Seven With One Stroke* na produção em espetáculo. Esta assim com outras duas cenas do espetáculo estão sendo planejadas para também serem produções audiovisuais. O que mostra a intercambialidade entre as produções e as possibilidades de dilatação de um projeto em diversos suportes a partir de um ponto central.

“Se olharmos sob o ponto de vista da tendência comunicativa do processo, podemos ver o ato criativo caminhando em direção a um efeito estético- a emoção causada pela obra” (SALLES, pág. 59, 1998). Essa emoção é justamente o que se pode observar como ponto convergente dos diversos suportes artísticos em que o projeto se estende. Não é que a emoção é a mesma em todos os suportes, há diferenças nas poéticas das obras que por vezes são causadas pela linguagem, condições oferecidas pela matéria e reelaboração da emoção e poética no decorrer da criação de cada obra. A divergência entre cada obra como peça singular pode existir, mas a coesão é mantida por meio da proposta que configura o projeto poético do artista. Veremos tendência a seguir.

### 6.1.2.3 Tendência no processo de criação

O gesto criador é apresentado como um movimento guiado por uma tendência. Esta tendência é descrita por criadores como um aspecto vago que guia a produção da obra, como uma neblina que rodeia o artista, não é definida, mas está presente e dá direção durante o processo. Alguns descrevem como uma intuição ou premissa geral. Há uma relação entre a tendência e o ato criador. O artista é impulsionado, por essa tendência, a concretizar o seu desejo, numa tentativa de satisfazer a sua necessidade. Expressar-se é uma exigência para ele e mesmo que de forma indefinida e sem trazer definições objetivas para a concepção do trabalho, a tendência o conduz através do movimento criativo. Segundo SALLES (1998):

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência.

Vagueza e direção são dois aspectos da tendência, é o movimento dialético entre eles que gera ação. Sendo assim, a tendência é um condutor maleável e acompanha a flexibilidade do pensamento criador. A tendência se ancora na necessidade do artista de ser conhecedor, mesmo que seja o conhecimento de si, envolvendo uma relação íntima entre intelecto e sentimento. O desejo por conhecimento nunca se esgota, deixando uma sensação de insatisfação permanente, é, portanto, essa insatisfação e característica de incompletude que permite ao criador continuar suas investigações através do tempo, indefinidamente, transcorrendo sua trajetória.

De certa forma, o percurso é a própria perseguição às propensões particulares mediante a experimentação, acarretando o seu vagaroso desnudar, ao fim de sua concretização. A criação final pode não se assemelhar em nada a ideia inicial, mas isso só se deve à habitual vagueza da tendência e ao fato de que a experiência adquirida a altera durante o curso, portanto podemos falar em tendências diversas dentro de um mesmo processo.

A criação da obra acontece na constância associada a um lugar de engajamento com a produção, essa relação propicia que o acúmulo de ideias, possibilidades e testagens se arranje, a partir de escolhas, na forma de uma obra. Isso evidencia como o processo de experimentação e o acúmulo de experiências é propício para a constituição da obra e da produção do artista como um todo.

As tendências no processo são particulares de cada criador, são relativas às suas experiências vividas, desejos, preferências, escolhas e possibilidades. Até o meio de expressão é um indicio de um desejo e configura uma escolha. Consequentemente, é relevante considerar a jornada pessoal de cada indivíduo em paralelo ao ato criador.

#### 6.1.2.4 Ação transformadora

Considerando a continuidade do percurso criativo, conseguimos entender que os gestos criadores geram uma cadeia de relações as quais operam a partir de ações que mantêm conexões entre si. Assim, toda ação está relacionada a outras ações e têm a mesma importância dentro da totalidade do processo.

Por ser um processo inferencial, é difícil apontar com certeza qual é o início o fim do processo, qual sua origem e onde ele se esgota. Por isso o processo é também visto a partir de uma ótica mais ampla, onde uma obra influencia a outra, dentro de um conjunto de criação. Muitas vezes o percurso para uma criação se inicia em uma obra anterior e/ou estende-se sobre obras futuras, configurando a ideia de cadeia sob a qual o processo é visto e uma relação de causa e efeito do ato criativo.

“Essa visão do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, contrapõe-se à criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta espontânea” (SALLES, 1998). A elaboração desta rede de inferências ocorre por meio de processos transformadores e por isso o ato criativo se configura como uma ação transformadora, ele atribui um olhar poético a vida, modificando-a de acordo com a forma necessária à construção da obra. Uma sensibilidade poética é capaz de criar conexões entre objetos de ordens diversas originando uma unicidade orgânica a partir deles. Assim, a criação como processo de inferências nos mostra que embora muitas vezes pareça dispersa, na verdade as suas peças estão entrelaçadas, enquanto a ação transformadora nos ajuda a compreender como os vínculos entre elas são formados.

#### 6.1.2.5 Percepção Artística

Durante o processo criativo há momentos transformadores que lhe são essenciais. A percepção artística é um momento em que se pode perceber ações transformadoras agindo no processo criativo, porque é através dela que o artista filtra a realidade do mundo de acordo com o que causa maior impacto, manipulando-a de acordo com seus desejos e poética em prol de beneficiar a sua criação e a realidade da própria obra.

É o olhar individual e particular do artista sobre o mundo. Como coloca SALLES (1998): “Qualquer olhar já traz consigo uma perspectiva específica e, necessariamente, não é idêntico ao objeto observado. No instante em que apreendemos qualquer fenômeno, já o interpretamos e naquele mesmo instante vivenciamos uma determinada representação”. A percepção artística é parte da atividade criadora da mente, onde a interpretação e a imaginação desempenham papéis fundamentais pois são dispositivos de elaboração da realidade.

As pessoas carregam em si sensibilidades próprias que estão associadas as suas potências latentes, essas potências são aguçadas por fatores externos, ou seja, as pessoas se sensibilizam por aquilo que já de alguma forma ecoa dentro delas, suas particularidades e tendências, e a potência latente acaba encontrando maneiras de se expressar.

A percepção do criador tem o poder de transformar o mundo apreendido pelo artista e a sua poética o serve como ferramenta do processo de transformação ao longo da criação. Criação é seleção e composição de elementos em um novo modo, num processo dialético das partes, particular ao artista. O que se frisa é a função transformadora da percepção diante da observação ativa do mundo na sua tradução para a realidade da obra.

## 6.2 SEVEN WITH ONE STROKE: O PROJETO

### 6.2.1 Descrição do projeto

*Seven With One Stroke* (2022) é um projeto composto por uma série de vídeos que interligam as linguagens de dança, circo e vídeo. Os vídeos foram criados durante uma viagem à Aarhus (Dinamarca) e usam o ambiente urbano e a praia da cidade como locações. São sete vídeos que compõem uma narrativa de encontros e desencontros entre duas pessoas. Cada um seguindo pelo seu próprio caminho, cruzando-se ocasionalmente durante o percurso. Uma clássica metáfora da vida de dois parceiros, cada um com sua própria trajetória e objetivo, mas com vidas que se colidem, talvez por um longo período, talvez por um curto, talvez em vários momentos ao longo do percurso.

Por mais que não se possa estabelecer um ponto preciso da origem do trabalho, o assunto tratado no vídeo já havia surgido em outros trabalhos que desenvolvi. *ECO* (2020) nasceu com a intenção de ser a primeira parte da criação de um espetáculo. Uma cena que condensava a ideia geral do espetáculo. Continha a construção de uma persona: uma mulher que sente angústia de esperar por algo. Para o desenvolvimento de *ECO* a história envolvia duas pessoas, uma mulher e um homem, parceiros que uma vez já estiveram juntos, mas que haviam se separado por algum motivo em suspense. Para o desenvolvimento do projeto, a figura do homem no relacionamento aparece através da memória da parceira, por lembranças de momentos bons e ruins entre o casal. A mulher espera por uma ligação, uma mensagem que altera o curso da relação.

A criação de *ECO* não se desenvolveu até a produção de *Seven With One Stroke* iniciar, por isso penso que os meus desejos criativos com *ECO* tenham contaminado *Seven With One Stroke*. Isso porque questões particulares encontram no movimento criativo um espaço para serem reelaboradas. *ECO* (2020), partiu da dificuldade encontrada em estabelecer diálogos acolhedores, seguros e honestos possibilitadores da expressão pessoal de cada indivíduo dentro de uma relação de escuta mútua, acarretando num processo ansioso pela negligência das necessidades do outro. Há diversos motivos para esse desentendimento no processo de comunicação entre pessoas. De acordo com as minhas experiências, alguns dos motivos estão relacionados a diferenças culturais, sociais e a instabilidade emocional e estrutural que pode atingir pessoas durante grandes processos de mudança de vida.

Assim, *Seven With One Stroke* foi o primeiro aprofundamento intencional na investigação dessas questões na minha produção. A reflexão sobre a obra abriu portas para aquela sobre a própria vida e assim vida e obra se alimentaram. Durante a criação com Thomas Grahndin, percebemos que aquilo que cada um carrega da sua trajetória e traz para a caminhada em conjunto é também responsável pelas relações e diálogos estabelecidos. Por fim, a criação dos vídeos renovou a vontade de criar um espetáculo, ou seja, o vídeo deu origem ao projeto de espetáculo *Seven With One Stroke*, ainda em construção.

O trabalho em vídeo não se baseia na narrativa teatral dramática, ela se desenrola por meio da abstração do movimento e da sensibilidade compositiva da imagem. A narrativa existe pela trajetória coesa entre os vídeos atada ao percurso dos *performers*. Para a criação há uma mistura entre improviso cênico, coreografia, construção narrativa e composição. A escolha de locações estabelece uma relação estética entre si, por seus padrões de

cor, arquitetura e espaço, considerando as possibilidades de locais que favorecem o movimento ou o sentido desejado para a história.

O enquadramento de cada cena foi escolhido primeiro através de imagens fotográficas, depois por questões de equilíbrio compositivo, das possibilidades e limitações do espaço e a capacidade de controle sobre ele. Em alguns locais, por exemplo, o tráfego de veículos e de pessoas era um desafio para a filmagem. Não poder controlar esses ambientes também direcionou a construção da obra. A composição e a ação em cada cena foram pensadas considerando o resultado que se queria atingir através da pós-produção, priorizaram a valorização dos movimentos em conjunto com a composição da imagem.

### 6.2.2 Produção coletiva

*Seven With One Stroke* se enquadra como uma produção coletiva, onde há o envolvimento de mais de um profissional no processo criativo. Thomas Granhdin Jensen é intérprete e co-criador do projeto e também contamos com a colaboração ocasional de outros profissionais. Dentro do carácter das linguagens usadas no projeto (vídeo, dança e circo) todas são conhecidas pela forte característica coletiva desses tipos de produções. Produções audiovisuais, do cinema e da animação também entram na categoria de produções coletivas. Essa definição é relevante aqui por conta da sua influência no processo criativo da obra final, já que este processo é coletivo também. Dentro dos trabalhos coletivos “tudo o que está sendo descrito e comentado ganha a complexidade da interação (nunca fácil, de maneira geral) entre indivíduos em contínua troca de sensibilidades.” (SALLES, 1998).

Todavia, por mais que essas linguagens se caracterizem como processos coletivos, isto não é um imperativo, ser um processo coletivo não impede o artista de produzir uma obra solo, contudo, é comum que mesmo num trabalho solo o artista trabalhe em conjunto com outros profissionais, como técnicos de luz, cenógrafos, figurinistas, coreógrafos, compositores e outros, isso porque as etapas de produção e criação que envolvem os tipos de trabalhos realizados são diversas e extensas e muitas vezes não conseguem ser resolvidas por apenas uma pessoa. Mas isso também não é impensável, a depender da dimensão do trabalho é possível que o artista trabalhe quase ou totalmente independente, como é o caso de muitos artistas de rua.

O processo criativo de *Seven With One Stroke* resulta da troca entre as compreensões e particularidades de dois criadores e da comunicação e esforço conjunto para atingir o nível de expressão desejado para o trabalho. Além disso, tratando-se de um projeto com as características tecnológicas e interdisciplinares como as sustentadas por *Seven With One Stroke*, considere-se que trabalhar coletivamente seria propício ao processo; para as intenções do projeto não seria possível atingir a mesma poética e expressão sem a presença de uma segunda pessoa, facilitando questões que vão desde a interpretação até a filmagem. Assim, o carácter coletivo do trabalho se faz necessário à sua materialidade, sendo essencial para a concretização final.

É importante ressaltar, também, que o ambiente contemporâneo das artes está mostrando um número crescente de artistas que lidam com as novas tecnologias e que começam a conhecer algumas consequências do trabalho em esse meio de expressão. Uma delas é a necessidade do trabalho em equipe ou de trabalhos em parceria que se mostram para os próprios artistas, por um lado, impulsionadores e estimulantes, gerando reflexões conjuntas e conseqüentemente uma

potencialização de possibilidades. Mas que, por outro lado, geram dificuldades no entrelaçamento de individualidades. (SALLES, 1998)

Thomas Granhdin e eu temos atribuições diferentes dentro do processo de acordo com nossas especialidades e tendências. Definimos nossas posições e estabelecemos que não haveria relação durante o processo criativo. A função de direção ficou ao meu encargo, já a de som e edição, ao de Granhdin. Já as outras funções foram desempenhadas por ambos de acordo com as necessidades e habilidades individuais. Essas incumbências foram nomeadas visando o fluxo orgânico do processo de modo que as qualidades mais assertivas de cada um pudessem ser desfrutadas e realçadas. As delimitações não foram projetadas para criar barreiras, até porque as funções mantiveram-se flexíveis e intercambiáveis.

### 6.2.3 Matéria

As escolhas das matérias para *Seven With One Stroke* consideraram a poética do projeto, as limitações físicas, os desejos dos artistas, as necessidades da obra, os espaços expositivos e também incorporações do acaso. Os materiais representam as vontades de experimentação, os assuntos que atraem os criadores e os desejos expressivos que apareceram durante o processo. O desenvolvimento da obra traz novas necessidades. O termo matéria é, segundo Cecilia Almeida Salles (1998), “tudo aquilo a que o artista recorre para a concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade. Matéria seria, portanto, tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo à sua obra.”

Como artista de circo e da dança, o corpo é uma matéria essencial para o trabalho. Dominar o próprio corpo é uma tarefa difícil, especialmente no sentido virtuoso que o circo muitas vezes demanda. Os limites físicos são testados e há uma tendência a desafiar e superar a natureza. Outra matéria importante para o artista circense é o objeto. A relação criada entre o corpo e o objeto em diversas vezes guiam o conteúdo e o desenvolvimento da cena. Corpo e objeto também são matérias relevantes para a linguagem performática. O vídeo é a forma de concretização da imagem, de alterar a realidade e atingir efeitos impossíveis fora das telas, ele é o emulsificante entre as linguagens.

O projeto depende do nosso conhecimento sobre as estruturas que compõe a natureza das matérias, já que esta demanda controle e superação de seus limites por parte do artista. Os limites de certa forma orientam a produção, pois com eles desabrocham novos estímulos e direções para o trabalho. Assim, as limitações impostas pelo corpo, pelo objeto artístico (e qualquer outra matéria que faça parte do processo poético) estimularam a investigação durante a produção de *Seven With One Stroke*.

Os materiais usados e as formas como trabalhamos com eles mostram o viés das nossas escolhas estéticas e nossas influências. É possível compreender a interdependência entre as matérias que foram escolhidas e a proposta da obra e do projeto poético. O meu pensamento e desejo criativos se entrelaçam com aquelas matérias que escolho, elas refletem minhas inclinações pessoais a determinadas matérias em detrimento de outras, conforme a tendência geral que guia a construção da obra. Dou preferência a matérias que tenham relação mais íntima comigo, assim como àquelas que funcionam dentro da lógica do processo criativo. Por isso o corpo, o movimento, em associação com a imagem videográfica ou fotográfica fazem muito sentido dentro da lógica do meu processo quando busco por uma união entre as artes visuais, a dança e o circo.

As escolhas de nossas matérias acabam por influenciar a forma e o conteúdo do projeto, relação essencial para o processo de construção da obra pois é uma relação entre o que o artista pretende dizer e o recipiente em que isto será entregue ao público, o que de fato afeta a mensagem expressa. De acordo com SALLES (1998) a relação entre forma e conteúdo não pode ser reduzida a uma dicotomia. “Investigar onde um começa e o outro termina é descobrir a própria natureza da arte. O poder de expressão do produto que está sendo fabricado está na fusão de forma e conteúdo- uma espécie de amálgama.”

Formas exprimem o conteúdo. Escolhas na matéria e em como manuseá-la designam como este conteúdo será entregue. Por isso, escolher trabalhar com o corpo, objeto e imagem delimitam o carácter da obra. Uma vez estes retirados, a obra perderia sua forma essencial, conseqüentemente, alterar a matéria é também alterar-lhe a expressão.

### 6.2.3 Trabalho independente e olhar externo

Para abrir essa sessão gostaria de comparar a forma de trabalho desempenhada pelo artista circense ao do artista visual. Dentro das artes plásticas é comum que o artista trabalhe sozinho ou com um grupo/equipe de algumas poucas pessoas. Isso também é comum no universo do circo. O artista pode criar números, intervenções e espetáculos solos ou com algum pequeno grupo. As produções maiores geralmente ficam ao cargo de companhias grandes como é o exemplo de *Cirque du Soleil*, *Les 7 doigts de la main* e *Cirkus Cirkör*.

Muitas dessas companhias contratam os artistas interpretes para o período do espetáculo e estes trabalham com diretores e coreógrafos. O trabalho em companhias menores e independentes é comum dentro da cena do circo contemporâneo e é nesta forma que desenvolvo o meu. Em muitas ocasiões o trabalho do artista circense independente restringe-se a ele mesmo e ao seu grupo, quando parte de um. Então, convidar uma outra pessoa para desempenhar a função de *olhar externo* realizado é uma prática comum dentro das companhias contemporâneas.

Mostrar o seu processo ou *work in progress*, tanto para o *olhar externo* (podendo haver mais de um ao longo do processo), quanto durante residências, é uma parte importante para o desenvolvimento do trabalho circense. Contribui para que o artista faça ajustes à criação e recolha *feedback* do espectador, colocando-se mais próximo da visão do público, possibilitando a ampliação da consciência sobre o que se está construindo, é uma forma de entender melhor a produção através do olhar do outro. O mesmo ocorre nas visitas em ateliê e residências artísticas. Compartilhar o próprio processo é de grande ajuda para a sua continuidade.

SALLES (1998) afirma que mostrar a obra em andamento é expresso como relevante para muitos artistas. A leitura da obra por alguém externo à criação e as reflexões geradas a partir dela auxiliam o artista a reelaborar ou rever suas ideias com relação a obra. A importância pode nem mesmo estar propriamente nos comentários feitos pelo leitor, mas na elaboração feita pelo artista ao discutir seu próprio trabalho.

As artes cênicas necessitam desse olhar do outro. É muito fácil para o artista criador ficar atado a sua criação e ao que ele enxerga, o *olhar externo* o revigora com uma nova perspectiva. Há uma certa necessidade nas artes

cênicas de se distanciar da cena e assisti-la durante a criação, para compreender melhor o que acontece, a percepção de quem está em cena muitas vezes não condiz com a do espectador.

Com experiência há certa tendência de que essa distância diminua, o artista se torna mais consciente e tem mais propriedade sobre aquilo que está produzindo, mas ainda assim o desafio persiste, porque a cada nova criação embarca-se num caminho desconhecido e a percepção interna do *performer*, ator ou dançarino, nem sempre condiz com a leitura do público. O *olhar externo* entra nesse momento para dar suporte a criação, mas é escolha do artista trabalhar ou não com um.

Geralmente os artistas optam por alguém que compartilhe das mesmas ideias enquanto ofereça algo novo ao processo criativo, talvez algo que considere em falta. O *olhar externo* não desempenha o mesmo papel do diretor. A criação sempre pertence ao artista, a presença do “*olhar externo*” é para auxiliar o artista a encontrar soluções para suas questões e em última instância, chegar a obra final que ele deseja. Ele ilumina os pontos cegos que o artista não consegue enxergar.

A partir destas reflexões me volto para o meu caso, em que o processo de criação se desenvolve de forma autônoma. A criação sempre partiu de uma vontade minha e foi desenvolvida dentro de uma trajetória pessoal. Já trabalhei em processos com diretores, onde a criação dos artistas do palco e do diretor se unem no interior da cápsula que envolve a criação do espetáculo, por isso entendo que ter uma visão externa é de grande ajuda. Não necessariamente de um diretor, porque se assim fosse este tomaria a frente do processo criativo, o que foge ao propósito manter a direção nas mãos dos artistas criadores, portanto, um “*olhar externo*” é ideal.

Foi assim na criação de *Seven With One Stroke* e outros trabalhos que desenvolvi, sempre desempenhei o papel de criadora e interprete das produções que realizei e reconheço que ter alguém para te auxiliar e compartilhar o processo é de grande ajuda para a sua continuidade. Gosto de compartilhar o desenvolvimento da minha obra, falar sobre ela e refletir sobre seus passos, é algo refrescante e que abre portas para novas compreensões.

Na ausência de um olhar externo ou de um leitor, sigo o conselho de Jonathan BURROWS (2010), deixo o tempo passar e revejo aquilo que fiz com certo distanciamento, com o olhar crítico de quem vê um trabalho pela primeira vez, analiso como se a obra não fosse minha. Já se consigo fazer com que um amigo veja a obra comigo, é ainda melhor, aproveito a oportunidade para contar sobre o meu processo e sobre a obra. Aprendi com o circo a falar primeiro sobre a minha criação, tomando para mim a responsabilidade sobre a criação e já a partir da escuta das minhas próprias palavras dou início a reflexão, depois recepciono a visão do outro. É uma forma de manter a agência sobre meu processo criativo.

Já quando trabalho com um *olhar externo* aproveito a sua leitura mais “distanciada” da obra que às vezes gera uma visão mais objetiva do trabalho, por ele não estar com tão imerso no processo de criação quanto eu. Ele também pode compartilhar conhecimentos e técnicas novas ou trazer aquelas que eu já gostaria de introduzir no processo. A troca de conhecimentos entres ambos em geral é um fator positivo para a criação, pois pode causar mudanças no rumo ou aperfeiçoar algo dentro do processo criativo.

Percebi o efeito da participação de “um *olhar externo*” na criação durante o processo de *Seven With One Stroke*. Toda a produção dos vídeos foi realizada de forma independente, mas quando começamos a produzir o espetáculo de mesmo nome, incluímos a participação de um “*olhar externo*”, o que tornou nosso processo mais

fluido por esclarecermos ideias e afinarmos cenas já criadas. O processo se acelerou com criação de materiais novos (principalmente coreográficos) e a melhor definição da narrativa do espetáculo. Desde o falar até o fazer artístico houve grandes desenvolvimentos devido às trocas entre nós, criadores, e o “*olhar externo*”, reafirmando a sua importância e a de compartilhar o processo criativo com o leitor.

#### 6.2.4 Recursos criativos e tomadas de decisão (escolhas técnicas e artísticas)

As escolhas técnicas feitas por um artista expõem com qual tipo de criação este se identifica e se compromete, o mesmo é verdadeiro para as minhas escolhas técnicas nas áreas do circo, da dança e das artes visuais. Priorizo a poética do que estou fazendo assim, a técnica serve um propósito expressivo. Isso é especialmente importante tratando-se do circo, onde tradicionalmente a virtuosidade é ferramenta fundamental de expressão, um questionamento levantado pelo circo contemporâneo. A dança contemporânea também abre espaço para o questionamento da virtuosidade e das diversas bases técnicas, ressignificando o que faz a expressão. Processo semelhante acontece no campo das artes visuais, frequentemente imerso em quebra de paradigmas, por assim dizer.

Por isso uso a técnica circense e das outras linguagens de acordo com a necessidade interna da obra ou com aquilo que se adequa a estética desejada, é essencial adaptar a técnica ao meu trabalho e não o contrário. Sobre a natureza do movimento, busco encontrá-la de acordo com a necessidade da obra e não simplesmente usar a técnica onde ela não se encaixa ou não faz sentido.

E isso é especial, porque devido a minha junção do circo com a dança é comum que às vezes pareça que o circo não está presente ou não é forte o suficiente. A estrutura circense vai além da virtuosidade, e a junção com a dança dentro de uma pesquisa de movimento pode atrair essa dúvida, no entanto, a dúvida convém, ela instiga e é um dos elementos que me auxilia na busca por encontrar um equilíbrio entre circo e dança.

Elas mantêm essa busca viva e interessante. E muitas vezes quando não se consegue definir se trata-se de circo ou dança é que entendo ter chegado num ponto justo, pois não conseguir definir claramente é sinal de que a união entre as linguagens é estável e bem amalgamada, que uma terceira forma está despontando dessas duas. Deixa-se de ser predominantemente dança ou circo e passa-se a ser algo diverso, um terceiro elemento talvez.

Vale notar que circo e dança sempre caminharam juntos na minha pesquisa de movimento, a qual é essencial para o meu processo criativo e foi intensificada durante os estudos na Europa. Quando se fala em pesquisa de movimento entre essas áreas, o equilíbrio entre a virtuosidade e a expressão coreográfica e/ou teatral ou performática é sempre um ponto em questão.

Ambos, dança e circo, têm o movimento na essência de suas formas de expressão, mas a execução e viés de cada um é diverso, por isso é normal que ao longo de um processo de pesquisa ocorram tendências onde a dança pode se sobrepor ao circo, ou o circo à dança. É o que se vê, respectivamente, nas coreografias criadas para os vídeos SNDO (2022) e Solo para *Seven With One Stroke* (2022). A base coreográfica é a mesma para ambos, mas o primeiro dá preferência à expressão coreográfica do movimento. O segundo a especialidade

circense, neste caso parada de mão (equilíbrio) e acrobacias, ganham maior foco e a dança é um elemento de transição e coesão entre os movimentos, atando circo e dança num ato coreográfico.

Pulso, ritmo, gestos, movimentos da técnica da dança, transição entre movimentos, qualidade de movimento e precisão de cada ação, são características mais fortes na dança. Estas também integram o trabalho do circo, por este também ser baseado em movimento, mas quando usados no circo têm enfoque voltado à sua aplicação e coerência atreladas ao propósito da cena, em geral menos abstrata do que a da dança por conta da influência teatral no circo.

O que é expresso através do movimento é tema comum para as duas linguagens, porém cada uma usa recursos diversos. O circo contemporâneo, por exemplo, busca a possibilidade de expressão através de suas especialidades e usa a dança e/ou o teatro associados a elas como forma de ampliar as suas possibilidades expressivas e de transição de movimentos dentro dum contexto de pesquisa de movimento ou criação cênica.

Associar esses tipos de conhecimento com os de visuais é um caminho orgânico para a minha pesquisa, visto que essas três áreas são os pilares da minha produção e refletem as mudanças que vivi durante todo meu percurso de formação.

Dito isso, as técnicas, tanto de circo quanto de dança, são contidas ao que é unicamente indispensável para a obra. Assim, precisão é elemento fundamental. Onde se vê que nada foge do lugar, tudo que é posto tem sentido. E essa lógica também se aplica às artes visuais. Há a busca pela técnica necessária para amalgamar a obra numa fusão entre as artes visuais e a pesquisa de movimento, dando base para a cena, para a estética da obra, para a matéria. Onde há a indispensabilidade dos elementos para a expressividade da obra final.

Ao longo do processo nossas escolhas técnicas mudaram, acomodando necessidades emergentes ou novos caminhos que despontavam dentro da produção, por exemplo, para chegarmos ao resultado esperado do vídeo estudamos novas técnicas de manipulação da imagem, de edição e montagem. Também advindo da exploração do vídeo comecei a manipular a imagem a partir de uma mistura entre fotografia e desenho digital, algo parecido com a foto-ilustração. Tive de aprender novos recursos coreográficos e o processo da captação de imagens sempre trouxe um novo desafio, instigando um processo de adaptação e pesquisa gerador de conhecimento.

Por exemplo, quando surgiu a possibilidade de ampliar a narrativa do vídeo para a *performance* ao vivo, tivemos de pesquisar novos mecanismos técnicos e criativos. Aprendemos técnicas de contato e improvisação em dança, habilidades de marcenaria, som, mecânica e engenharia para construir nossos objetos e aplicamos nossos conhecimentos de circo, dança e *performance* para desenvolver uma pesquisa pessoal sobre a interação do movimento com o objeto (considerando o corpo do outro também como um possível objeto). “Acompanhando processos criativos, percebe-se que as opções pelos recursos criativos podem ser alvo de modificações ao longo do percurso. Desse modo, fica claro que esses procedimentos não são, necessariamente, pré-selecionados e determinados pelo artista, mas são, na maioria dos casos, encontrados durante o percurso.” (SALLES, 1998).

É preciso ressaltar que a captação desses conhecimentos dependia também não só do nosso interesse, mas também do que nos era disponibilizado ou conseguíamos obter como recurso, sendo um equilíbrio entre nossas intenções e ações e a oferta do meio, conforme nosso capital cultural, econômico e social. Podermos estudar

essas técnicas depende da acessibilidade a elas e seus materiais. Podemos falar sobre o equipamento de filmagem, os recursos videográficos, a técnica de contato e improvisação, entre outros recursos. Vemos que os recursos criativos também são delimitados por aquilo ao qual o artista tem acesso.

Recursos criativos, de acordo com SALLES, são os meios de concretização da obra. Eles se alinham à técnica e são agentes fundamentais na transformação e construção artística. Eles sintetizam muito bem a união entre forma e conteúdo e dão existência à percepção criativa do artista. Assim coloca SALLES (1998, p. 105):

É possível pensar que a busca por recursos criativos remete ao meu próprio percurso artístico. A busca pela técnica de circo, a criação cênica e a dança em paralelo a minha trajetória nas artes visuais, foi a busca por recursos criativos que eu queria que integrassem a minha produção e atualmente a distinguem.

Em uma visão mais ampla, pode-se perceber a estreita ligação entre procuras e encontros de recursos e a grande busca, que marca o percurso de um artista. Como estamos lidando com continuidade e uma permanente busca por adequações, é claro que não há estaticidade e, assim, os recursos vão sofrendo, muitas vezes, variações na procura do artista por seu modo de expressão. (SALLES, p. 111, 1998).

Portanto, os meus recursos criativos são constituídos por elementos que apreendi ao longo meu percurso artístico e se foram se adequando as necessidades criativa que surgiam, por isso a transição entre tantas áreas. Os recursos encontrados na dança, nas artes visuais e no circo aparecem para solucionar questões criativas processuais e com o desenvolver de projetos, e pelo carácter transformativo do movimento criativo, é de se esperar que outros recursos sejam incorporados.

## 6.3 ENTRE ARTES VISUAIS, DANÇA E CIRCO: PERCURSO DE EXPERIMENTAÇÃO

### 6.3.1 Percurso de conhecimento e experimentação.

O tempo de criação de cada artista diverge e seu processo é tão mutável quanto a fluidez de sua vida. Suas paixões alteram sua percepção e novas obras surgem. A sua identidade é a própria expressão de camadas absorvas no tempo. (Re)conhecer-se é um processo de maturidade daquele que reverencia com afinco e serenidade todos e cada traço de vivência manifestos nos breves intervalos de lapsos de consciência que revelam nossos costumes e traquejos.

Deixar amadurecer inteiramente [...] e aguardar com profunda humildade e paciência a hora do parto de uma nova claridade: só isto é viver artisticamente na compreensão e na criação. O tempo não serve de medida- ser artista não significa calcular e contar, mas sim amadurecer e como a árvore que não apressa a sua seiva. Aprendo diariamente: a paciência é tudo. (RILKE, 1980, p. 82, apud. SALLES, 1998, p. 84).

Como a escrita do processo justapõe o de criação da obra, é de se esperar que mudanças ocorram durante o processo de análise. Sendo um projeto ainda em construção e até mesmo pela característica de continuidade do

processo criativo, pode-se afirmar que se a análise fosse feita em outro momento no tempo, as observações e conclusões seriam provavelmente diferentes.

Tratando-se de uma obra em processo nos deparamos com os momentos de escolhas do artista e já que um dos objetivos desta análise é compreender essas mudanças e como o conhecimento de linguagens artísticas diferentes se fundem e influenciam as escolhas e por consequência o resultado da obra final, acompanhar a obra em processo não é exatamente um fator impedor do desenvolvimento da análise.

A obra que está sendo criada carrega um modo próprio (aquele do artista) de interação entre ele e a realidade externa que o integra e compreende. É assim comum ao processo criativo as mudanças que acompanham também as etapas da vida do próprio artista. É comum que durante a criação de *Seven With One Stroke* novos interesses acabem surgindo e que alguns integrem a obra final. Eu vejo isso nas imagens tipo foto-ilustração criadas partir do vídeo, estas são uma extensão da minha reaproximação com o desenho e também revelam uma vontade de aproximação com a fotografia e de entender a linguagem do circo e da dança através da imagem.

**Figura 10 - Experimento Foto-ilustração**



Fonte: Colagem e desenho digitais. Andrade, Ivana, 2022. Arquivo da autora.

A percepção artística age como escuta do artista em relação o mundo, como um filtro perceptivo que processa o mundo a partir da criação, que conecta o artista ao seu redor e transforma as informações do mundo ao serem transportadas para a realidade da obra de arte. “É a construção de mundos mágicos decorrentes de estimulação interna e externa recebidas por meio de lentes originais” (SALLES, 1998). Passando por um momento de formação, a minha percepção artística está entre o desenvolvimento e a caracterização, é claro que ela sempre estará em transformação, mas por agora há a tentativa de defini-la.

A ação transformadora e a percepção artística fazem parte do processo de relacionar objetos e informações diversas. Eu vejo esse processo em mim atuando como uma organização dos elementos que me constroem como artista. Os meus elementos de escolha já estavam presentes em mim como potenciais que carrego, a originalidade é forma deles se manifestarem.

Fazer o percurso inverso e compreender quais são esses elementos e como eles se manifestam na minha obra é facilitado pelo acompanhamento do processo criativo, por isso, poder analisar e refletir sobre *Seven With One Stroke* me faz perceber a constituição tanto da obra, quanto da minha percepção artística. Contribue para que eu tenha lucidez e convicção sobre o meu processo. É um ato de autonomia.

Só assim pude entender a importância da imagem no meu processo. Da potência dos meios de suporte da imagem, seja vídeo, fotografia, cena ou outro, como elementos comunicadores e aglutinadores das artes visuais com a dança e o circo. De suas forças de alcance (ao público) e como meio de sobrepujar e criar realidades. E que imagem, narrativa e coreografia são pilares da minha produção.

Para mim esse é um resultado claro do movimento criador como articulação de conhecimentos e experiências ao longo do tempo pois é a partir da minha percepção singular em soma aos meus conhecimentos e experiências que posso criar conexões entre o circo, a dança e as artes visuais que me proporcionam a livre articulação destas expressões conforme meu interesse, dentro do meu processo criativo. Sem me reter a uma definição limitada de linguagem, impelindo-me a seguir uma definição pré-concebida e externa a mim e a minha produção, mas sim me permitindo sensibilizar pela tendência da obra, ao que ela requer e o que eu desejo.

### **6.3.2 A busca pelo tema: a tendência e a identidade artística no processo de criação.**

A busca pelo tema de *Seven With One Stroke* é uma busca também por compreensão de uma realidade externa. Esse é um tema da minha realidade, também na perspectiva do meu trabalho, estando entre linguagens às vezes há uma vontade de adequação, significação, definição, desejo de pertencimento a um grupo específico, algo que desperte a sensação de segurança. Às vezes as definições nos trazem segurança. Pertencer a um grupo nos evoca a ideia de que sabemos quem somos.

Deslocar-se entre grupos algumas vezes deixa a sensação de esvaziamento, perda e até de insuficiência. Se substituirmos grupo por linguagens artísticas, esse mesmo pensamento pode ser aplicado para compreender um resultado da minha trajetória. Enquanto quero a liberdade da transposição das linguagens, também procuro pela segurança do pertencimento a um campo definido. A interdisciplinaridade pode ser uma das características da marca de um artista. Como coloca SALLES ao citar Calvino:

Quanto mais a obra tende para a multiplicidade, menos ela se distancia daquele unicum que é o self de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, “quem somos nós senão uma combinatória de experiências, informações, de leitura, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (Apud, SALLES p. 103, 1998).

Essa é uma observação sensível do meu trajeto, mas que também o caracteriza. Essa dualidade se converte em potência dentro da minha obra, representando a sua singularidade. A sua força está em sua fragilidade. A força do meu percurso está na sua diversidade. Por isso a busca pelo lar (concreto e sentimental), símbolo de segurança e familiaridade e representação do meu pertencimento, da minha identidade individual, cultural, estética e artística. Nada mais justo do que ver essa reflexão espelhada no tema de *Seven With One Stroke* na busca pelo próprio caminho.

A criação de *Seven With One Stroke* não soluciona as minhas questões pessoais, mas é um canal para o seu escoamento e assim espero que também comova outros a refletir e se aproximar do assunto. Uma obra de arte “nos arrasta para o seu mundo; no entanto, é uma revelação sobre a realidade que nos rodeia. Os universos ficcionais não pertencem à realidade externa à obra; no entanto, oferece seu mais autêntico testemunho. Pois a arte se aproxima da complexidade das “tessituras inabordáveis” dessa realidade.” (SALLES, p. 139, 1998).

### 6.3.3 Experimentação, erros e acaso

Minha primeira experimentação integrando vídeo, circo e dança com *ROOM 17* (2019)<sup>20</sup>. Não trabalhei com roteiro, tinha algumas ideias preparadas para o dia da filmagem, mas deixei ser inspirada pelo momento e ambiente. Sabia que gostaria de ter uma parte em dança, uma parada de mão, uma cena da sala girando e uma bola de malabares laranja rolando pelo chão. Mas elementos como os enquadramentos e ângulos de filmagem foram ocasionados pelo momento e pelo acaso. O caminhar das pessoas, por exemplo, surgiu do imprevisto.

Ao final do meu horário reservado na sala, algumas pessoas chegaram e eu pedi para que eles andassem na frente da câmera. Gostei do resultado e incorporei ao vídeo. A seleção das cenas acontecia enquanto eu filmava, pois já construía em minha imaginação a montagem da sequência. Quando passei para a edição, só precisei averiguar o que de fato fazia sentido dentro da composição, mas de alguma forma eu tinha domínio sobre a obra, ela já havia sido construída.

Alí, na criação de *ROOM 17*, conheci mecanismos criativos que depois usei para outros vídeos. O processo sempre foi muito intuitivo, sempre tenho uma ideia geral daquilo que o trabalho pode vir a ser que a filmagem segue. Logo após a captação da imagem vejo o que foi filmado, assim consigo ajustar imediatamente o que for preciso e também posso explorar novas ideias que vão surgindo durante o processo. Foi o que ocorreu com na criação do último trecho de *ROOM 101* (2021).

Havia uma ideia inicial, de gravar uma sequência de dança improvisada dentro da sala de estar, unindo-o a uma sequência de movimentos em frente ao aparelho televisivo, captando o chuveiro (ruído das ondas eletromagnéticas captadas pelo aparelho televisivo de tubo e transformados em imagem) em um ambiente escuro. Mas o trecho final da imagem do rosto surgindo no interior da televisão foi um *insight* do momento. Estávamos gravando a cena com a televisão quando pensei que seria uma boa ideia ter a imagem de um rosto preso dentro dela. Lembrei-me de uma instalação que vi no AROS, Museu de Arte de Aarhus (Dinamarca) onde o vídeo de um rosto era transmitido em um aparelho televisivo e de como a imagem parecia abafada e claustrofóbica, apropriado para o final do meu vídeo.

<sup>20</sup> *Room 17*, 2019, vídeo. ANDRADE, Ivana. Disponível em <https://youtu.be/6mgLyURW89k> (acesso 16 de novembro de 2022).

O mesmo tipo de experiência ocorreu durante as filmagens de *Seven With One Stroke*. Neste caso eu havia visitado e fotografado os locais antes da filmagem, então sabia os ângulos, os assuntos e os movimentos para cada cena. Um roteiro alinhava o processo. Mas isso não dispensou o imprevisto e ação do acaso durante as filmagens. Não se pode controlar tudo o que acontece em uma cena, mesmo com alto nível de grande controle, sempre há espaço para o inesperado.

Em uma situação em que há muitas variáveis para serem controladas, como no caso dos locais de filmagem escolhidos para *Seven With One Stroke*, locais públicos, de trânsito e passagem, o controle é ainda mais frágil. Tem-se de trabalhar tantíssimo com o imprevisto, o que pode nos libertar do ocasional congelamento gerado por ideias pré-definidas, trazendo certa naturalidade para a obra. Como em todo jogo de imprevisto, dizer sim é fundamental.

Durante a filmagem da Parte III de *Seven With One Stroke*, por exemplo, integrei mais variações de movimento do que havia previsto. As variações deveriam seguir uma lógica para que elas criassem correlação durante a pós-produção, mas ao adicionar mais movimentos acabei expandido a continuidade do vídeo pois a sequência passou a contar uma história por si só e aquele vídeo, a ser uma obra em si, mudando a estrutura de *Seven With One Stroke* que de um vídeo longo passou a ser um conjunto de curtas. Em última análise a série de vídeos nasceu devido as testagens, experimentações e o acaso.

Durante a produção de *ROOM 17* e com a ajuda técnica de Thomas Grahndin tive minha primeira experiência com a criação sonora. Usei uma entrevista de José Saramago para o documentário “*Janela da Alma*” (2001) de João Jardim e Walter Carvalho como base da criação sonora, compus a entrevista com outras faixas sonoras. Interessada pelos *foleys*, que é a criação de efeitos sonoros adicionados na pós-produção para recriar ou criar os sons de objetos, primeiro usei aqueles com *royalty free* para compor algumas das trilhas sonoras e mais tarde procurei produzir as minhas próprias amostras sonoras.

Outro momento de experimentação acontece durante a pós-produção. Gosto de explorar as possibilidades de efeitos do vídeo, jogando com o potencial desta mídia.

É a partir dessas experiências que aprendo sobre as diversas etapas da obra e desenvolvo qualidades técnicas e criativas. Desenvolvo a minha compreensão sobre os mecanismos envolvidos na criação audiovisual e nas especificidades da cena e coreografia pensadas para esta mídia, bem como sobre aquelas relativas às etapas de produção.

#### 6.3.4 Expansão de possibilidades

É comum que o artista recorra a linguagens auxiliares dentro do seu processo, elas podem ser tanto uma documentação do trabalho ou uma forma futura possível, assim, linguagens auxiliares que são usadas no processo às vezes com função de investigação, referência ou registro podem acabar gerando novas possibilidades de obras. Diversas vezes na minha produção de vídeos de registro apontaram possibilidades de obras. Em *Seven With One Stroke*, por exemplo, algumas cenas que não foram usadas por não se encaixarem no projeto final, ou mesmo locações que foram fotografadas, mas que não foram usadas, despertam ideias para

novas produções. Caminhos do processo criativo e procedimentos utilizados para a experimentação abrem portas para novos propósitos, é o que ocorre no caso dos desenhos e das foto-ilustrações. Comecei a usar o desenho como forma de esboçar a edição e a montagem, como se fazem com os *storyboards* e rascunhos de cenas na criação de arte, mas esse ato investigativo abriu a possibilidade para que o desenho se tornasse obra em si. Assim, o entrelaçamento de diversas linguagens parece ser uma característica comum ao ato criador.

A fotografia, a escrita, o desenho, intervenções no espaço e outros tipos de experimentações que tinham suporte em linguagens diversas daquelas centrais para o trabalho ajudaram ao acessar camadas da narrativa e da construção de personas e do que a estética investigada representava para os artistas. Todos esses são registros de ideias germinais para o trabalho que alimentam o seu desenvolvimento ao passo que podem vir a tomar forma independente. Os registros são, por assim dizer, a coleta de ideias e informações do mundo.

A investigação do mundo estimula o processo de conhecimento. É através da relação entre a percepção artística e o mundo que nasce a possibilidade de aquisição de nova informação e transformação da realidade dentro do imaginário do artista. A ação do artista é impulsionada pela aquisição de conhecimento que acaba se refletindo na própria reflexão sobre si, constituindo um processo de autoconhecimento, alinhado a presença no mundo e em paralelo ao movimento criador. “O artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, poder-se-ia falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem.” (SALLES, p.125, 1998).

Mostra dessa busca por conhecimento aparece na minha trajetória através da pluralidade de formações que obtive, na multiplicidade de linguagens com as quais trabalho e na extensão de recursos que integram meu processo. O conhecimento surge de uma necessidade presente na obra ou no âmago do artista. Durante o percurso, o criador passa a compreender o que deve integrar o rumo do trabalho, buscando por recursos caso não os tenha.

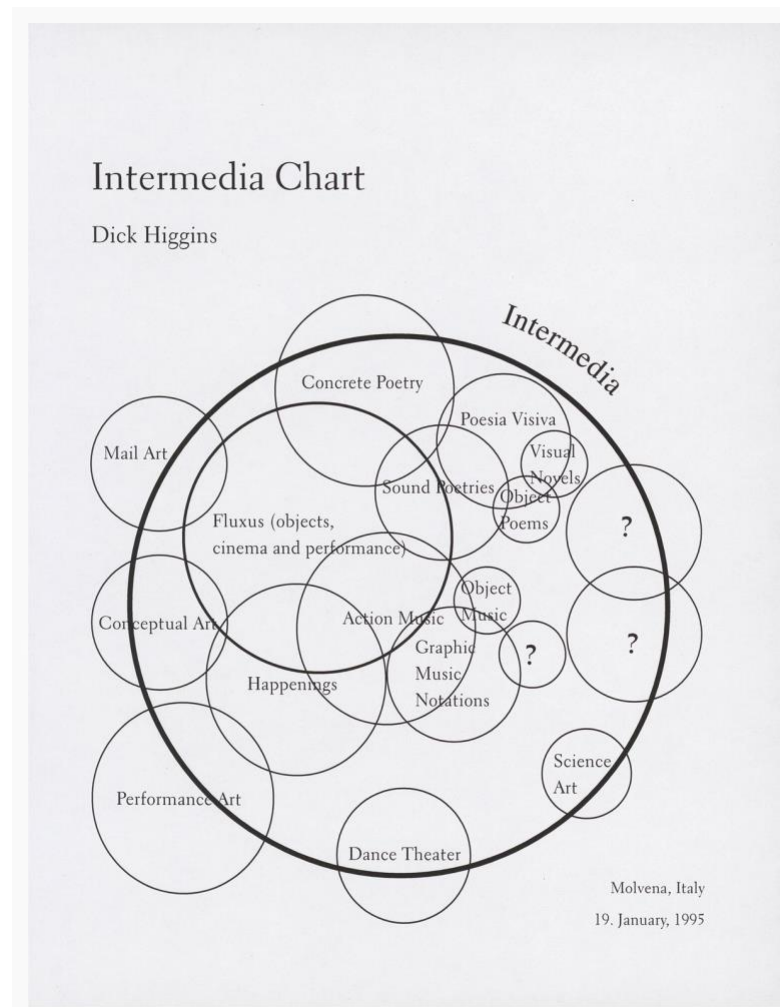
E mesmo em cenários em que o domínio sobre a matéria ou linguagem já está consolidado, pode ocorrer que, por acaso ou intenção, esse desenvolva uma prática diversa daquela que lhe é comum em função da expressão almejada, portanto podemos afirmar que conforme as informações são organizadas no interior do raciocínio do artista, a obra de arte vai se desenvolvendo. Por isso SALLES (p. 130, 1998) afirma que “o processo de criação, como processo de experimentação no tempo, mostra-se, assim, uma permanente e vasta apreensão de conhecimento.” (SALLES, 1998, p. 156).

A expansão dos nossos conhecimentos possibilita que novas ideias surjam e com elas outros projetos. Foi assim que percebemos que partes da nossa pesquisa poderiam ser transformadas e serem relacionadas a outros suportes artísticos.

Por se construir a partir da relação com as artes visuais, é natural que o processo de criação e a obra final tragam em seu íntimo referências de expressões plásticas. Sua forma final de vídeo pode ser expandida para outros suportes como fotografia, instalação, *performance* e desenho. E por também ser construído a partir dos olhos do circo e da dança, essa mesma forma pode reverter-se em um trabalho de intervenção cênica e de palco. Ampliando assim a interdisciplinaridade não só do processo, mas da minha produção artística como um todo. Isso possivelmente porque não só as expressões artísticas escolhidas para o trabalho se intercomunicam, como também as matérias escolhidas.

A própria extensão do projeto em vídeo para espetáculo pode ser vista como um exemplo. Além da vontade ter surgido durante as filmagens, ela também foi alimentada pelas possibilidades que despontaram durante o processo, mas que não foram ali concretizadas. Uma ideia de trabalhar com areia surgiu das filmagens na praia, então, a incluímos no espetáculo. Exploramos suas possibilidades chegando a diversos resultados envolvendo seu peso e suas propriedades. Um deles foi a criação de uma composição com uma mesa de canto e areia caindo do teto, derramando-se sobre a superfície da mesa e do chão. Isso passou a ser visto tanto como uma possível cenografia, quanto uma instalação por si só, diferenciadas pelas inerentes problemáticas e propriedades.

**Figura 11 - Intermídia**



Fonte: HIGGINS, Dick 1995. Disponível em: <https://dickhiggins.org/intermedia>. Acesso em 28/10/2022.

É a sensibilidade poética e a capacidade criativa de formar totalidades que aproxima essas duas formas independentes de uma unidade orgânica, num conjunto. É através da estética que esses dois mundos dispares se reúnem. Assim, uma ideia de instalação se aproxima de uma cenografia e uma construção cênica inspira uma composição fotográfica, ou uma ação performática dá vazão a um conceito coreográfico. “A criação como um

processo de inferências mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados” (SALLES, p. 89, 1998). E essas possibilidades acontecem devido as intersecções que existem entre as linguagens. Dick HIGGINS (1938 -1998), ao propor a ideia de intermídia nos apresenta um mapa das intersecções das linguagens, ilustrado no Gráfico 1- Intermídia <sup>21</sup>.

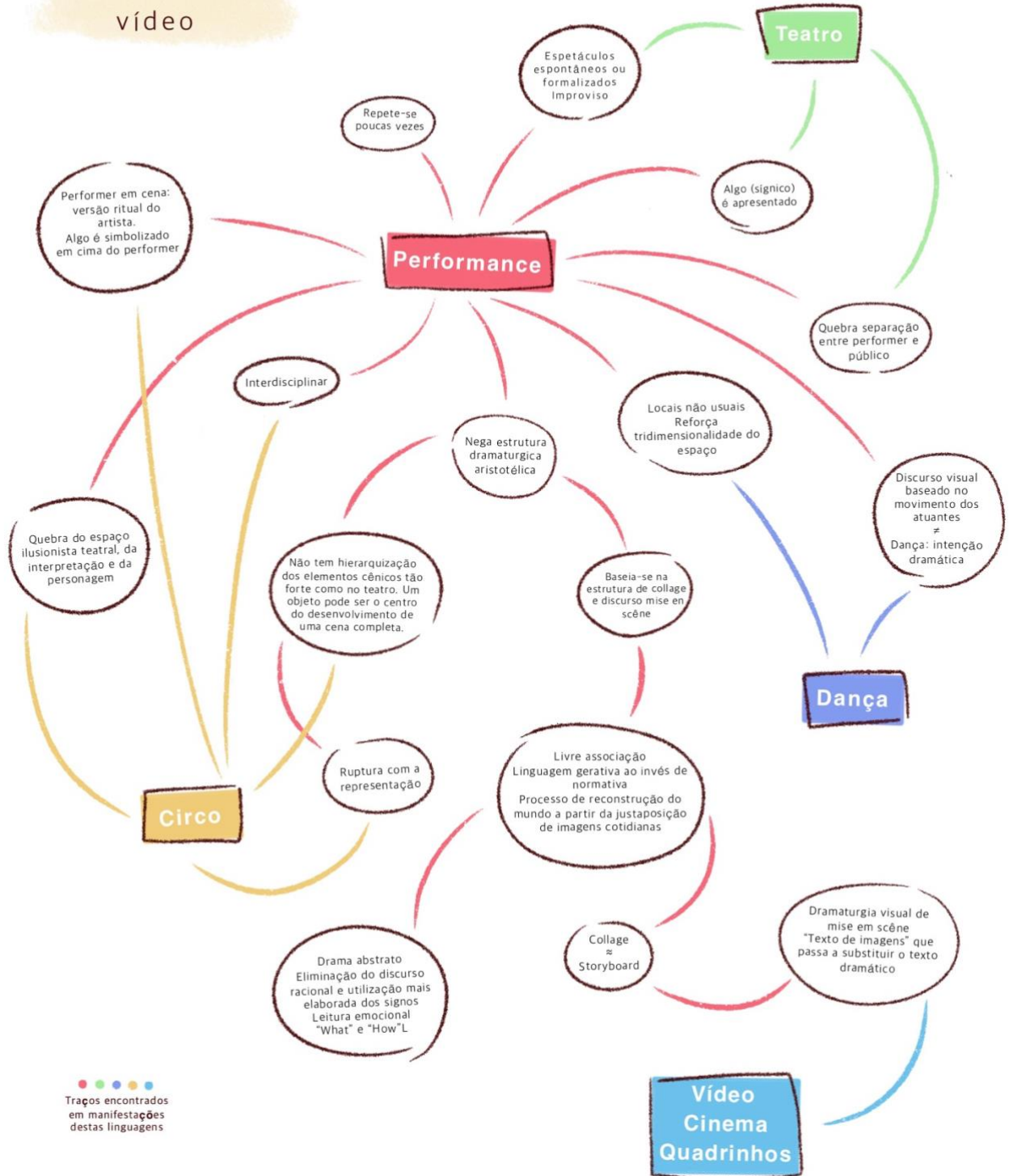
Com o fim de ilustrar as relações encontradas entre as linguagens usadas nessa pesquisa, tendo em vista uma abordagem mais detalhada dos seus elementos constituintes, trago o gráfico “Encontros entre *performance*, circo, dança, teatro e vídeo” da figura 11 que elaborei.

---

<sup>21</sup> Imagem encontrada em **O Corpo artista no Ambiente Virtual: imersão e interatividade em ciber cenários interativos** (SILVA, pág. 8, 2008).

Figura 12 - Encontro entre performance, circo, dança, teatro e vídeo

Encontros entre performance, circo, dança, teatro e vídeo



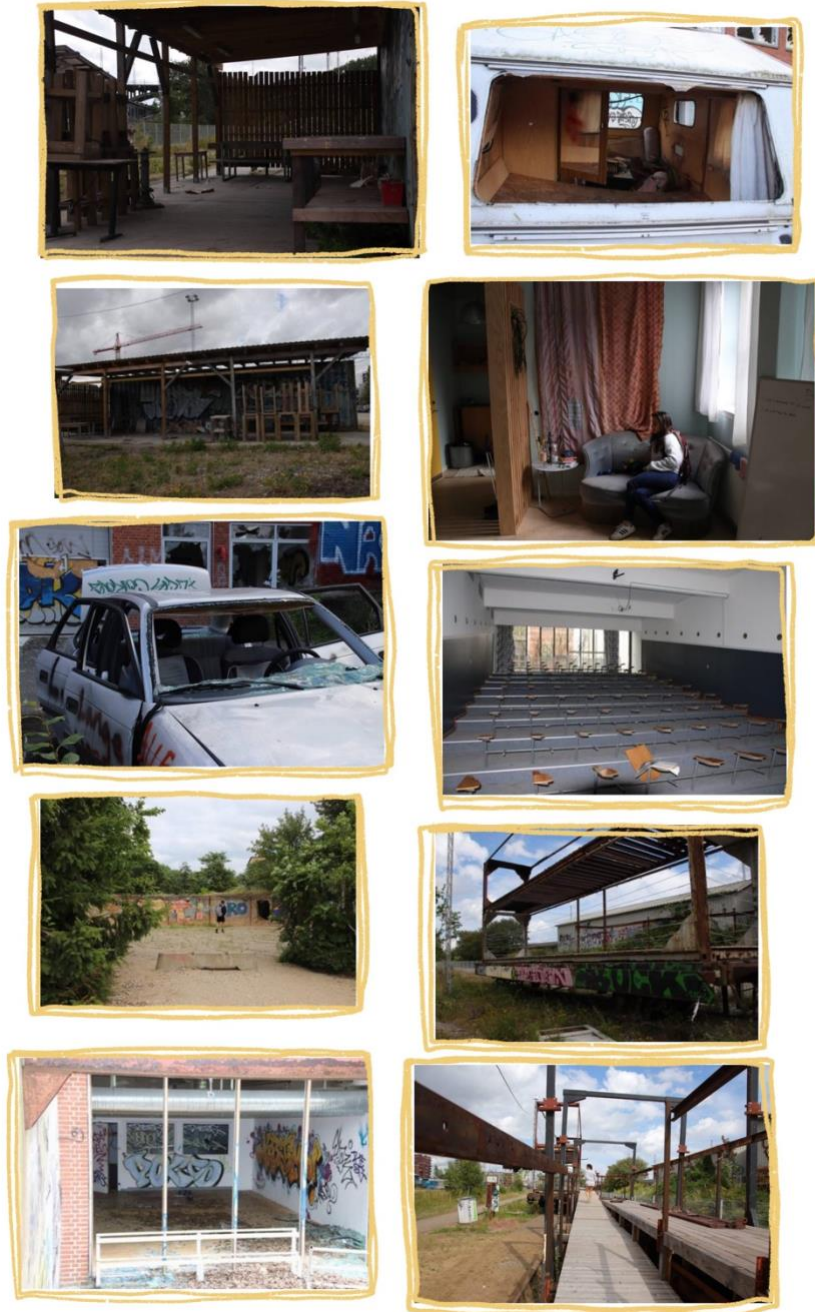
Fonte: Diagrama criado pela autora.

São essas intersecções que possibilitam o surgimento de obras híbridas, que mesclam diferentes disciplinas, é também por meio delas que a transposição de uma obra de um meio para outro é possível, é por meio delas que um registro ou recurso de experimentação pode vir a se tornar obra e que possa encontrar interlocuções com outros formatos e expressões no percurso criador de um artista. “Diante das contínuas testagens que as versões da obra concretizam, encontramos diferentes universos coexistindo ao longo do processo. Formas que podem ser obras, outras que serão rejeitadas e outras ainda que serão ajustadas e, conseqüentemente, metamorfoseadas.” (SALLES, p. 131, 1998).

Quando visitamos e fotografamos locais abandonados para a filmagem de *Seven With One Stroke*, a imagem daqueles locais ficou em minha memória e mesmo que eles não tenham sido escolhidos para as gravações, a experiência da visita, as ideias de passado, memória, afeto desprezado, saudade e depreciação ficaram marcadas em mim, influenciando a tendência de criação de *Seven With One Stroke* e se estendendo até o espetáculo. Um indício disso está nas imagens e elementos presentes no *moodboard* feito no início da criação do espetáculo, podemos observar como temas em torno da estética do abandono são frequentes.

Ainda mais versões podem surgir conforme as investigações criativas continuam. Dentro do conjunto do projeto de *Seven With One Stroke* outras possibilidades de obras apareceram, como as já citadas cenas, instalação, desenhos, ideias de fotografias, foto-ilustração, *performance* etc., pois estas surgem a partir da trama do processo criativo em conjunto com as interlocuções existentes entre as linguagens, com isso vemos obras que inicialmente tinha a função de registro, pesquisa ou visualização da tendência do processo, tornarem-se obras completas.

Figura 13 - Painel Abandono



Fonte: Compilação feita a partir de fotografias retiradas pela autora e seu colaborador, Thomas Grahdin Jensen.

## 7 PARA ALÉM DE UM PROJETO

Algum período durante os estudos na escola de circo, retomei o desenho como uma parte que estava latente em mim. Por mais insólito que possa parecer, penso que lidar com o risco do circo me reanimou para essa vontade.

Colocar-se em risco e ir além do que se imagina ser o próprio limite, tanto físico, quanto criativo; colocar-se em cena e permitir-se ser vulnerável; arriscar a própria imagem, a própria identidade, o próprio corpo e o que se pensa de si possibilita a quebra dos próprios parâmetros individuais e de conforto. Passar por essa experiência me fez não temer o erro. Se eu já saí pela janela do segundo andar, escalando a parede, imaginando ser uma bola redonda e me movendo como tal, eu não preciso ter medo de fazer uma obra de arte ruim. Eu posso me permitir o experimento e posso me arriscar com coisas desconhecidas.

Durante um workshop de criação cênica eu tive a tarefa de colocar cores em uma folha de papel. Eu encarei a folha em branco e logo senti alívio ao perceber que não tinha medo do erro, ou de que ao menos era possível me desvencilhar dele. O resultado daquela folha não foi uma “obra prima”, mas o processo, sim.

A busca pela tendência do processo parte também de um desejo por conhecimento e para SALLES (1998) “o processo de criação de uma obra é a forma do artista conhecer, tocar e manipular seu projeto de caráter geral”, assim sendo, gostaria de propor uma possível dilatação dessa ideia ao sugerir que o processo criativo é também uma forma do artista se autoconhecer, nos seus prazeres, emoções, corpo, intelecto, psicológico e individualidade, defrontando-se com suas experiências.

Talvez seja preciso lembrar que num sentido amplo o contexto histórico, social, cultural e científico no qual o artista está inserido influencia sua subjetividade, história e obra. Todavia, constatar essa influência não nos transporta a compreender o processo em si, muito embora seja valioso para o entendimento de como o espaço e tempo em que o artista está imerso pertencem à obra.

Isto posto, características da minha jornada pessoal não apenas me constituem quanto artista, como também são no mínimo fontes de inspiração para os meus trabalhos.

A experiência perceptiva, a forma que cada sujeito tem de ver e interpretar o mundo em relação a sua capacidade de imaginativa, por si só não é o suficiente para a realização da poética da obra. Neste caso, a tendência do processo é essencial para a continuidade, levando à concretização desta. A experiência perceptiva tem o poder de apontar uma obra futura, mas não de torná-la real. Assim, por mais que a experiência perceptiva estimule o artista na construção de sua poética, é a tendência, a perseguição a esse tema, que a concretizará em obra.

No meu caso, os instrumentos das artes visuais, do circo e da dança compõem a integridade do meu projeto poético e são pelos quais busco expressar um assunto caro a minha observação da realidade, mas é, acima de tudo, a pulsão pela investigação de um assunto que me interessa, como a busca pela beleza, a vida urbana, expressões culturais ou a saudade de casa, que me faz continuar.

Podemos afirmar, portanto, que os elementos apreendidos a partir dos estudos das linguagens das artes visuais, da dança e do circo (assim como de outras que provavelmente virão) são constituintes dos meus recursos

criativos. Compor entre eles não é sempre uma tarefa desatada e orgânica dentro do processo, contudo, esforçar-se para combinar essas partes é também a tentativa de encontrar completude em mim mesma, assim como em meu trabalho, como num espelho, ao evidenciar que nem eu ou minha obra seriam as mesmas sem aquelas partes que as constituem.

A expansão de possibilidades pode ser também resultado da minha forma de trabalho. Dentro do processo de criação de *Seven With One Stroke*, alimentei-me de influências da pintura, desenho, circo, fotografia, instalação, *performance*, dança e vídeo. Mesmo em suportes diversos havia algo em comum entre as obras. Algo que me interessava. Pelo tema, pela composição, pela abordagem. Cada obra me trazia uma referência que, como num quebra-cabeça, me ajudava na construção da minha própria criação. Logo o tema do ponto central do projeto artístico se difundiu para outras obras, fazendo com que eu observasse a versatilidade do meu projeto poético em diferentes direções, sobre suportes artísticos distintos.

É como se dentro do meu projeto poético houvesse uma reverberação da tendência e da minha busca pelo tema em qualquer mídia disponível a mim, como processo contínuo. Isso pode ser observado nos desenhos, rascunhos, fotografias e vídeos que englobam o projeto. Cada um traz uma solução diversa para a tendência, mas juntos compõe um entendimento geral do seu caráter.

Cada linguagem contribui com maior ou menor força para diferentes aspectos. Com base nesta pesquisa e durante o percurso da minha produção cheguei a conclusão de que imagem, narrativa, coreografia e dramaturgia são elementos conceituais que atuam como base da minha produção. Como dito, cada uma dessas áreas carrega maior enfoque sobre estes conceitos. Circo trata da dramaturgia. As artes visuais dos estudos da imagem como representação visual. A composição coreográfica é eximia da dança. E a narrativa é presente diversamente em cada uma dessas linguagens. De modo geral, todos esses elementos estão presentes em cada uma dessas linguagens, variavelmente.

Coreografia, por exemplo, para além da composição estética de movimentos corporais, pode ser vista também como a composição de movimentos de objetos, estruturas, figuras, imagens e ou outros elementos visuais no espaço físico ou virtual em relação ao tempo, assim, nas artes visuais, quando na ausência de movimento, não temos coreografia, mas sim composição. A não ser que pensemos no conceito de coreografia a partir de um aspecto amplo, assumindo que o público é indiretamente coreografado ao andar por uma exibição, se mover para ver uma obra e interagir espacialmente ela. Composição por sua vez é um outro elemento presente tanto em dança, quanto no circo e nas artes visuais.

Sobre pontos mais específicos das obras tratadas, posso afirmar que a produção sonora é parte interessante da produção audiovisual e ainda quero compreendê-la melhor. Com a experiência que tenho posso afirmar que o som é uma camada importante não só da obra audiovisual, mas também da identidade da minha produção. Há certos elementos que eu particularmente gosto de explorar na produção sonora, são eles: a utilização de sons ambientes, *foleys*, gravações cotidianas, ruídos, captação do som por microfone de contato, uso de discursos, entrevistas, conversas e o uso de vozes no geral e composições instrumentais.

Com relação a edição, normalmente planejo o trabalho de pós-produção no início da criação. Isso facilita a construção da obra, já que tenho mais ciência sobre o que precisa ser filmado e como, para obter o melhor resultado evitando alterações desnecessárias. Uso recursos dos programas de edição de vídeo para alterar a

imagem, trabalhando em camadas e com as sobreposições. Recursos como *slow motion*, *reverse*, colar, recortar, multiplicar, acelerar e o uso de máscaras são os que mais utilizo.

Esses recursos me possibilitam explorar a capacidade de expressão do vídeo para além da montagem de sequências e da fotografia, e de criar um universo distante das possibilidades físicas da realidade. Já mencionado, Boris Gibé, fundador da companhia de circo Les Choses de Rien, foi um dos artistas que me inspirou por conta de alguns de seus trabalhos como “What Comes Down Must Go Up” (2009)<sup>22</sup> e “Relativité Sur Le Palier” (2011)<sup>23</sup> que integram movimento e vídeo através das possibilidades expressivas da montagem e dos efeitos de edição.

Com a experimentação encontro novas formas de usar os efeitos de edição, mas ao longo do percurso percebo que preciso desenvolver a minha técnica e conhecimentos nas áreas de direção de arte, criação e fotografia. A edição deixa claro quais são as minhas intenções na criação. Ela também traz um certo prazer instantâneo devido a sua rápida resposta às alterações e a possibilidade de realizar diversas tentativas sem que se perca o percurso ou os resultados já obtidos.

Com o planejamento cada vez mais assertivo, as etapas de produção ficam ainda mais claras dentro do meu processo. Tendo um sentido e uma narrativa para a obra, consigo, mesmo que intuitivamente, entender o desenvolvimento que o vídeo pede. No entanto, essas são explorações cinematográficas das quais só tenho um conhecimento básico, por enquanto. Mas com sorte a construção da narrativa, a criação de emoções, assuntos, desenvolvimento de uma história, do fim e do início são bem semelhantes a construção de uma produção cênica para o palco. E essa experiência trago da dança e do circo. A liberdade que a forma do vídeo proporciona também permite com que eu experimente os diversos modos de montagem possibilitados pela imagem, isto é, pela tentativa e erro também posso encontrar o arranjo de sequências o qual sinto que faça mais sentido para a construção da ideia que tenho e para o desenvolvimento do vídeo. Essa também é uma forma intuitiva de aprimorar os conhecimentos que tenho sobre a construção de narrativa, além de instigar a investigação e observação do modo como esta é construída em outras obras.

Outra liberdade que o vídeo me proporciona é a da experimentação com cores e composições. Na verdade, isso me aproximou da experiência do desenho e da pintura ao poder aplicar nele os meus conhecimentos adquiridos através destas. As trocas acontecem simbioticamente, práticas do vídeo e do desenho se complementam dentro dessa minha experimentação. Há certa quantidade de controle e descontrole que podem ser aplicadas a cada um e é interessante permutar procedimentos e técnicas entre essas mídias.

Foi assim que cheguei às imagens criadas no programa de edição *Photoshop*. Queria me aprofundar nas possíveis aplicações de procedimentos do desenho no vídeo. Antes que partisse para a edição em si, procurei experimentar a manipulação da imagem através do Photoshop, buscando uma pré-visualização do que queria com o vídeo. No fim, as imagens criadas acabaram se tornando obras.

---

<sup>22</sup> GIBÉ, Boris e Hamon, Florent, **WHAT COMES DOWN MUST GO UP** (2009), videodança/videocirco. Primeira produção do projeto Mouvinsitu (2008 – 2014). Disponível em <https://www.leschosesderien.com/creations/mouvinsitu/> e <https://vimeo.com/20701165> (acesso 14 de novembro de 2022).

<sup>23</sup> GIBÉ, Boris e Hamon, Florent, **RELATIVITÉ SUR LER PALIER** (2011), videodança/videocirco. Também produção do projeto Mouvinsitu (2008 – 2014). Disponível em <https://www.leschosesderien.com/creations/mouvinsitu/> e <https://vimeo.com/20912232> (acesso 14 de novembro de 2022).

Num momento futuro gostaria de continuar essa exploração atualmente limitada ao Photoshop, nos trabalhos em vídeo. Provavelmente terei de ajustar o processo de produção para poder trabalhar com a edição de efeitos na pós-produção do vídeo. Talvez isso também possa dar início a experimentações com a inserção da animação e da fotografia na minha criação audiovisual.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Seven With One Stroke*, tanto vídeo quanto projeto, são frutos do desenvolvimento da relação entre parceiros e de como suas subjetividades são afetadas por um relacionamento inflamado num contexto instável de moradia e migração, partindo de angústias reais vividas pelos criadores, onde a compreensão sobre identidade e pertencimento é o plano de fundo para o desenvolvimento da obra e temas como memória, imigração, moradia e comunicação a reforçam.

Este trabalho pretendeu compreender e analisar como o processo de criação interdisciplinar entre as artes visuais e as artes do corpo, sendo estas a dança contemporânea, o circo contemporâneo, o vídeo e a *performance*, articulam-se dentro da minha produção artística, isto com o intuito de me proporcionar autonomia no processo de criação e para futuros encaminhamentos na minha pesquisa, sendo um exemplo possível de abordagem para artistas que busquem por maior conhecimento sobre a organização do processo criativo e que o levem a maior independência.

A compreensão do processo criativo atualmente mostra-se importante para pesquisas em geral, do campo científico ao artístico. Por se tratar de uma pesquisa que envolve diversas linguagens e busca a relação entre elas, o processo criativo aparece como a matéria que as unem, sendo assim também de interesse para aqueles que se debruçam sobre os estudos interdisciplinares e intermediáticos relativos a estudos da *performance*, do corpo e da imagem (aqui primariamente como vídeo).

A pesquisa foi formada através da pesquisa conceitual sobre temas de relevância para o trabalho dentro do universo da *performance*, do vídeo, da dança e do circo contemporâneo como suas características principais, o uso do corpo, formação, o uso do objeto, constituição da narrativa, formas de criação, propósitos e etc. Tratando-se do estudo do processo criativo, a pesquisa empírica dada dentro de ateliês e estúdios é dos pilares desta investigação, assim como a análise de relatos obtidos ao longo de todo o processo de criação de *Seven With One Stroke* (2022), obra que acompanha esta pesquisa, notadamente estes elementos são constituintes de um estudo de caso com abordagem qualitativa.

Com o objetivo de levantar reflexão sobre processos e procedimentos artísticos engrenam o encontro das expressões artísticas das artes visuais, do circo e da dança contemporâneos na conjuntura do meu processo criativo tendo por base as minhas últimas produções audiovisuais, foram levantados cinco questionamentos como objetivos específicos. O primeiro buscou compreender quais são os elementos da dança, das artes visuais e do circo relevantes para o meu processo. Verificou-se são muitos os elementos que trago de cada área, mas corpo e movimento são aspectos fundamentais para minha obra e eu retiro de cada uma destas áreas a visão sobre estes que mais me interessa, como a pesquisa da construção de narrativa através do movimento com a virtuosidade e conexão com a realidade do circo e da *performance*, respectivamente. A composição estética é outro desses elementos fundamentais, base para a construção da imagem.

O segundo, procurou-se entender como eu estabeleço as relações entre essas linguagens dentro do meu trabalho. A análise permitiu concluir que estas linguagens, do circo, dança e artes visuais, são recursos criativos para o meu processo, será o movimento criativo que as organizarão em determinada forma para o fim da obra. Imagem, coreografia, narrativa e dramaturgia são ideias presentes em todas essas formas, mesmo que diversamente entre elas, é do diálogo entre estes modos do fazer artístico que surge a minha singularidade criativa.

Já o terceiro, sondou as semelhanças entre as áreas que lhe permitem o diálogo. A pesquisa mostrou que alguns elementos são recorrentes dentro dessas linguagens, sendo alguns comuns a todas e outros compartilhados por algumas. Corpo é presente na dança, como no circo e na *performance*, o mesmo para movimento e imagem. Coreografia é um termo forte para a dança que pode ter seu conceito ampliado para outras áreas, como quando falamos em coreografar objetos. Narrativa é um desses elementos que é fundamental para todas as linguagens. Aqui o importante é perceber que os pontos em comum existem e que é a partir deles que a relação das linguagens é possível, gerando, por vezes, trabalhos intermidiáticos.

Depois questionou-se sobre quais são os mecanismos que utilizo no meu processo criativo. Foi-se observado que para mim é importante uma imersão no processo criativo através de diversas abordagens. Farei uso de recursos e práticas disponíveis para alçar a criação. Podendo ser matérias como desenho, rascunhos, vídeos, amostras de som, *moodboard*, diário de bordo, entre outros, que me ajudarão a entrar em contato com as diversas camadas da obra, da construção da persona à edição. Neste ponto, ação transformadora e percepção artísticas agem em conjunto como parte de relacionar apreensões e modos diversos do fazer artístico e da visão sobre o mundo e seus assuntos. Este é um processo de organização dos elementos que me constroem como artista onde os recursos serão usados como forma de acessar a materialidade desse processo. É através de uma trama complexa que conta com diversos agentes que o processo criativo se desenvolve.

E por fim propôs captar as características remanescentes na minha produção, concluindo-se que a dramaturgia da imagem surge para abarcar aquilo que aglutina e está presente em qualquer frente do meu trabalho, sendo o conjunto de obras da minha trajetória, multidisciplinar e por vezes intermediática. Com obras plurais, entende-se que é ainda difícil estabelecer uma marca ou estilo que as define, isso pode vir a acontecer num futuro, através de mais experiências, ou não e esta pode ser inclusive sua característica.

Desta forma, a hipótese do trabalho de que os encontros entre as linguagens artísticas envolvidas neste processo atingiriam o seu maior potencial através da continuidade do movimento criador foi de certa forma confirmada quando pensamos que a continuidade do movimento criador sempre será responsável pelo desenvolvimento da trajetória e da obra de um artista, não necessariamente dizendo que a melhora está implícita neste processo, mas um maior aprofundamento de conhecimentos ou aqui até mesmo a descontinuidade do processo podem gerar uma transformação na produção, mas se este será o seu maior potencial ou não, é um julgamento que talvez só o artista consiga fazer pois este é um termo relativo. Um indício pode ser o esgotamento de uma obra ou tendência de processo, quando o artista entende que já conseguiu extrair tudo aquilo que queria ou que conseguiu chegar, mas esta também é uma forma relativa, já que o maior potencial possa surgir num novo redirecionamento do processo. Por fim, o que se pode afirmar é que a continuidade do movimento criativo (aqui incluso a descontinuidade), é a única forma de chegar a qualquer tipo de resposta.

Sendo assim, o processo de criação entre as artes visuais e as artes do corpo se interconectam dentro da minha produção através da articulação de conhecimentos e experiências ao longo do tempo, pois só a partir da minha percepção e da minha trajetória seria possível criar as conexões estéticas e conceituais evidenciadas na minha pesquisa e produção. A mescla de instrumentos de coletas de informações utilizados neste trabalho permitiu que o aprofundamento teórico sobre os assuntos levantados pudesse acompanhar o desenvolvimento criativo e trabalho empírico, de forma que teoria e prática apoiaram-se um sobre o outro, o que tornou o processo como um todo dinâmico e em sintonia com as demandas do processo criativo e a continuidade da produção.

Por fim, para pesquisas futuras proponho um aprofundamento sobre o estudo de intermídia e de teorias da comunicação com proposta de ampliar os conhecimentos sobre as integrações entre linguagens e a compreensão de imagem e narrativa. Também gostaria de incorporar reflexões sobre o movimento do ponto de vista da construção sógnica. Proponho um maior estudo sobre a construção da imagem, da narrativa e da coreografia dentro das artes visuais e das artes cênicas, com foco na relação entre *storyboard*, quadrinhos, cinema e *performance* e a transposição para o uso nas artes cênicas, com base na ideia de “Potencial Performático” de LEOTE, isto com o objetivo de desenvolver o conceito de dramaturgia da imagem ao qual se chegou neste trabalho.

## REFÊRENCIAS

ARCHER, Micheael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BURROWS, Jonathan. **A Choreographer's Handbook**. New York: Routledge, 2010.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

GABER, Floriane. **O Nascimento de um Gênero Híbrido**. In: WALLON, Emmanuel (org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 47-51.

HAMON-SIRÉJOLS, Christine. **Formas Teatrais no Circo de Hoje**. In: WALLON, Emmanuel (org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 61-69.

LACHAUD, Jean-Marc. **Sob o Risco da Mistura**. In: WALLON, Emmanuel (org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 53-59.

MARTIN, Christophe; LATTUADA, Francesca. **Certa Conivência**. In: WALLON, Emmanuel (org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 71-75.

MODERNES, Institut Des Textes Et Manuscrits. **Louis Hay**. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/hay/>. Acesso em: 13 jul. 2022.

PENCENAT, Corine. **Atleta, ator, artista?** In: WALLON, Emmanuel (org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 39-44.

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

SPANGHERO, Máira. **A Dança dos Encéfalos Aceso**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

WALLON, Emmanuel. Introdução. In: WALLON, Emmanuel (org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 15-19.

## TESES, DISSERTAÇÕES E ARTIGOS

HIGGINS, Dick. Intermedia. **The Something Else Newsletter**, Nova York, v. 1, n. 1, p. 1-4, fev. 1996. Disponível em: <https://dickhiggins.org/intermedia>. Acesso em: 8 nov. 2022.

LEOTE, Rosângela. **O "Potencial Performático"**: das novas mídias às performances biocibernéticas. 2000. 209 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SILVA, Andréa Fraga da. **O Corpo artista no Ambiente Virtual**: imersão e interatividade em ciber cenários interativos. 2008. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05072009-220947/pt-br.php>. Acesso em: 22 set. 2022.

PAIVA, Cristina. **Além da teoria da montagem de Eisenstein**: princípios gerais da construção de obras de arte. *Tessituras & Criação*. No. 2 Dez 2011 [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em 14 de novembro de 2022.

#### SITES DA INTERNET

FILMES, Margô. **O que é o foley? O que é sonoplastia**. 2022. Disponível em: <https://margofilmes.com.br/o-que-e-sonoplastia/>. Acesso em: 27 ago. 2022.

HIGGINS, Estate Of Dick. **Intermedia**. Disponível em: <https://dickhiggins.org/intermedia>. Acesso em: 8 nov. 2022.

PAPAIIOANNOU, Dimitris. **Transverse Orientation**. Disponível em: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/current/transverse-orientation>. Acesso em: 11 nov. 2022.

PEEPING TOM DANCE CIE. **Le Salon**. 2004. Disponível em: <https://www.peepingtom.be/en/production/le-salon>. Acesso em: 11 nov. 2022.

## ANEXOS

### LINKS E WEBPAGES

ANDRADE, Ivana e GRANHDIN, Thomas, **Seven With One Stroke – Part I** (2022), videodança/videocirco. Disponível em <https://youtu.be/BC9bQOd3Y7A> (acesso 05 de dezembro de 2022).

ANDRADE, Ivana e GRANHDIN, Thomas, **Seven With One Stroke – Part II** (2022), videodança/videocirco. Disponível em [https://youtu.be/CKUkFu\\_TRrs](https://youtu.be/CKUkFu_TRrs) (acesso 05 de dezembro de 2022).

ANDRADE, Ivana e GRANHDIN, Thomas, **Seven With One Stroke – Part III** (2022), videodança/videocirco. Disponível em <https://youtu.be/FP0uAYODGQk> (acesso 05 de dezembro de 2022).

ANDRADE, Ivana e GRANHDIN, Thomas, **ROOM 101** (2021), videodança. Disponível em <https://youtu.be/XfBSBbmp-NQ> (acesso 16 de novembro de 2022).

ANDRADE, Ivana, **ECO** (2020), registro em vídeo de *performance*. Disponível em <https://youtu.be/N6LI-mFrhbc> (acesso 16 de novembro de 2022).

ANDRADE, Ivana, **SNDO** (2022), videodança. Disponível em <https://youtu.be/rupwn6sEYz0> (acesso 16 de novembro 2022).

ANDRADE, Ivana, **Room 17** (2019), vídeo. Disponível em <https://youtu.be/6mgLyURW89k> (acesso 16 de novembro de 2022).

BALAEY, Tia, Sem Título (número para CNAC, 2020), disponível em <https://cnac.tv/2020/videos-de-l-annee/centre-national/des-arts-du-cirque/de-chalons-en-champagne/video-tia-balacey/> (acesso 14 de novembro de 2022).

BALAEY, Tia, **Interview Tia Balaey**, entrevista para Moovance Dance (2022), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N7gKI7VTqYI&t=570s> (acesso 17 de novembro de 2022).

CNAC National Arts Centre Du Cirque, **CNAC TV**, arquivo online de cenas e espetáculos circenses em vídeo. Disponível em <https://cnac.tv/index.php> (acesso 14 de novembro de 2022).

DEREN, Maya, **A Study in Choreography for Camera** (1945). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic> (acesso 17 de novembro de 2022).

ELOY, Morgan, Balacey, Tia e Afterbeat, Leon, **Prisonnière des Frontières** (2022), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CIUXI43rUqw> (acesso 17 de novembro de 2022).

EKMANN, Alexander, 2022, **Vanmarkt**. Disponível em <https://artipelag.se/hander-pa-artipelag/vanmarkt/> (acesso 17 de novembro de 2022).

GIBÉ, Boris, Website **Cie Les Choses de Rien**, trabalhos disponíveis em <https://vimeo.com/leschosesderien> (acesso 11 de novembro de 2022), e <https://www.leschosesderien.com> (acesso 11 de novembro de 2022).

GIBÉ, Boris e Hamon, Florent, Les Choses de Rien, **Blessed Are Those Who Dream Standing Without Stepping On Their Lives** (2014) <https://www.leschosesderien.com/creations/bienheureux-sont-ceux-qui-revent-debout-sans-marcher-sur-leurs-vies/> (acesso 11 de novembro de 2022).

GIBÉ, Boris e Hamon, Florent, Les Choses de Rien, **Mouvinsitu** (2008- 2014), também criação da companhia <https://www.leschosesderien.com/creations/mouvinsitu/> (acesso 11 de novembro de 2022).

GIBÉ, Boris e Hamon, Florent, **Relativité Sur Ler Palier** (2011), videodança. Também produção do projeto Mouvinsitu (2008 – 2014). Disponível em <https://www.leschosesderien.com/creations/mouvinsitu/> e <https://vimeo.com/20912232> (acesso 14 de novembro de 2022).

GIBÉ, Boris e Hamon, Florent, **What Comes Down Must Go Up** (2009), videodança. Primeira produção do projeto Mouvinsitu (2008 – 2014). Disponível em <https://www.leschosesderien.com/creations/mouvinsitu/> e <https://vimeo.com/20701165> (acesso 14 de novembro de 2022).

GRANATO, Diogo e Lima, Henrique, **Graxa** (2016), informações disponíveis em <https://diogogranato.wordpress.com/graxa/> (acesso 14 de novembro de 2022) e obra completa disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Sk0kxfmHXg> (acesso 14 de novembro de 2022).

LOÏE Fuller, short film (1905) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dda-BXNvVkQ> (acesso 14 de novembro de 2022).

PAPAIOANNOU, Dimitris, **Transverse Orientation** (2021), trailer disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jiu8K1sUj5o>, ONE Foundation for Culture and Arts, 2021, acesso 11 de novembro de 2022.

PAPAIOANNOU, Dimitris, **Primal Matter** (2012), trabalho completo disponível em <https://vimeo.com/190056876> acesso 11 de novembro de 2022.

PEEPING Tom Dance Cie, 2010, **Le Salon** (2004), trailer disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ChkBouPQCwg> acesso 11 novembro de 2022. Le salon é a segunda parte de uma trilogia de espetáculos criados entre 2002 e 2007, que inclui Le Jardin (2002) e Le Soul Sol (2007).

VANTOURNHOUT, Alexander, Website **Cie Not Standing** , <https://notstanding.com/productions> (acesso 14 de novembro de 2022).

VANTOURNHOUT, Alexander, Cie Not Standing, **Snakearms** (2021), disponível em <https://notstanding.com/snakearms> (acesso 14 de novembro de 2022).

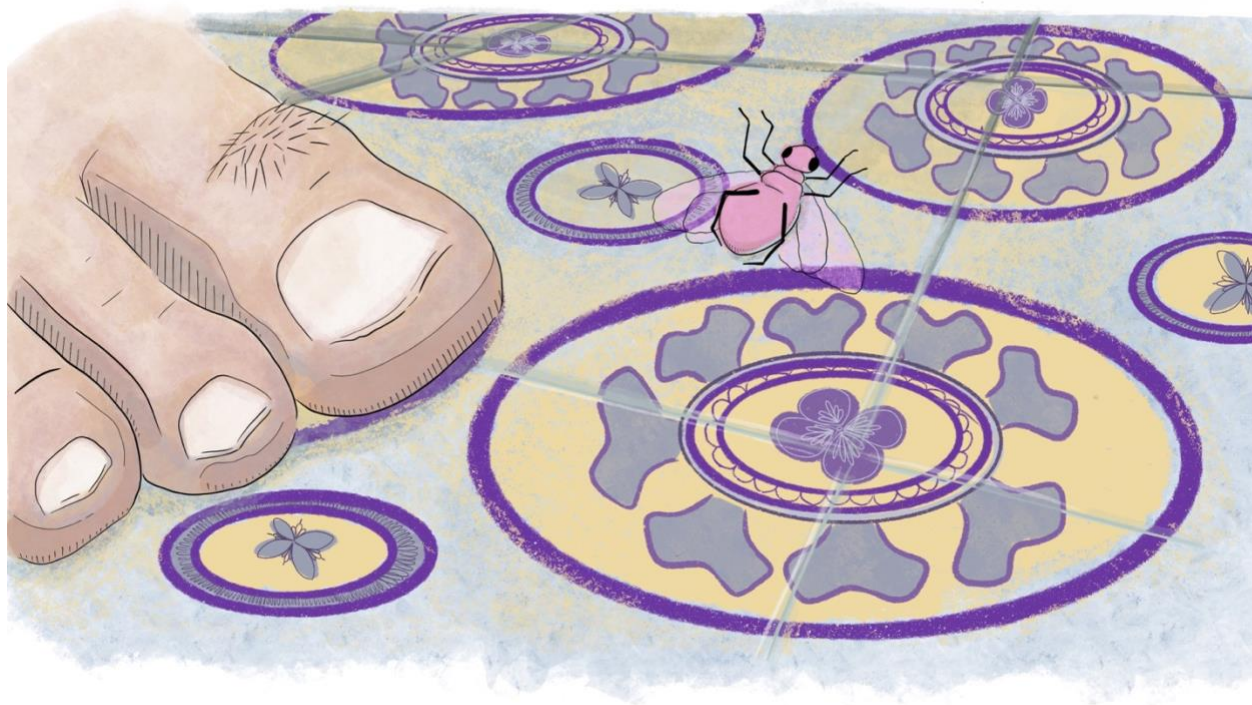
## IMAGENS

Não Olhe Para Baixo



Não Olhe Para Baixo, desenho digital, Ivana Andrade, 2022.

Perigo à Vista (ou Live Fast, Die Young)



Perigo à Vista (ou Live Fast, Die Young), desenho digital, Ivana Andrade, desenho digital, 2022.

Johnie's



Johnie's, nanquim e aquarela sobre papel, Ivana Andrade, 2022.

## Deli Deli



Deli Deli, nanquim e aquarela sobre papel, Ivana Andrade, 2022.