

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

Livia Maria Touron de Sene

O CORPO DA MEMÓRIA: a poesia da realidade

CURITIBA

2025

Lívia Maria Touron de Sene

O CORPO DA MEMÓRIA: a poesia da realidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha 2 – Processos de criação no cinema e nas artes do vídeo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientador: Fábio Noronha.

CURITIBA

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Touron de Sene, Livia Maria

O Corpo da Memória: a poesia da realidade / Livia Maria Touron de Sene. -- Curitiba-PR, 2025.

87 f.

Orientador: Fábio Jabur de Noronha.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. processo de criação. 2. videoarte. 3. poesia. 4. poética do espaço. 5. desenvolvimento vertical. I - Jabur de Noronha, Fábio (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

LÍVIA MARIA TOURON DE SENE

“O CORPO DA MEMÓRIA: A POESIA DA REALIDADE”

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 31/03/2025

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 2: Processos
de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo

Profa. Dr. Fábio Jabur de Noronha

Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)

Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos

Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)

Assinado por: **Elisa de Noronha Nascimento**

Num. de Identificação: 31719210

Data: 2025.05.28 20:00:22+01'00'

Profa. Dra. Elisa de Noronha Nascimento

Membro Externo (CITCEM/FLUP)



ePROCOLO

TERMO DE CIÊNCIA 033/2025.

Documento: **PPGCINEAV_TERMODEAPROVACAO_LIVIAMARIATOURONDESENE.pdf.**

Assinatura Avançada realizada por: **Beatriz Avila Vasconcelos (XXX.203.921-XX)** em 06/05/2025 13:07 Local: UNESPAR/FAP/MCAV.

Assinatura Simples realizada por: **Fabio Jabur de Noronha (XXX.190.609-XX)** em 29/04/2025 07:03.

Inserido ao documento **1.428.306** por: **Fabio Jabur de Noronha** em: 29/04/2025 07:02.



Documento assinado nos termos do Art. 38 do Decreto Estadual nº 7304/2021.

A autenticidade deste documento pode ser validada no endereço:

<https://www.eprotocolo.pr.gov.br/spiweb/validarDocumento> com o código:
fe5dc9af07251a83d735b9c67bb683cf.

AGRADECIMENTO

Agradeço aos meus pais Sebastião e Adelaide, pelo amor e suporte incondicional. Sem vocês, jamais seria possível.

Ao meu orientador Fábio, por sempre trazer palavras preciosas e por confiar em minha capacidade.

Ao meu companheiro Gustavo, por ser sol e céu azul nos dias cinzentos.

Aos meus sobrinhos Lorena, Benjamin, Stella e Melissa por despertarem meu olhar para a essência desta pesquisa.

Aos meus irmãos Elka, Rayner, Camila, meus cunhados Hélio, Daniela, André e Tamires, meus padrinhos Carmen e César, minha sogra Luciene, minhas amigas Késsia, Luiza H., Luiza C., Tatiana e demais amigos e familiares que permanecem me fortalecendo com suas orações e palavras de incentivo.

Aos novos amigos que Curitiba me proporcionou, tornando a capital mais fria do país um dos lugares mais acolhedores que pude conhecer. Agradeço em especial ao Mateus e Yuri, que permaneceram por perto nos bons e os maus momentos desta trajetória acadêmica.

A Alexandre, Andreia e João, que me acolheram em meu processo de mudança e partida e fizeram de suas casas a minha por alguns dias.

Ao meu gato Nino, que foi minha incessável fonte de afeto e energia nos dias mais solitários.

E ao Eterno, cerne de toda poesia, o vento no rosto e o chão sólido sob os meus pés.

De que serviria, por exemplo, dar a planta do aposento que foi realmente o meu quarto, descrever o quartinho no fundo de um sótão, dizer que da janela através de um vão no teto, se via a colina? Só eu, em minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário profundo que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam na grade.

Gaston Bachelard

RESUMO

Esta pesquisa investiga o processo de criação da videoarte *Baú de Irrelevâncias*, tendo como pontos centrais a poesia e as simbologias da casa. Ao longo do estudo, são apresentados os elementos fundamentais que permeiam minha trajetória artística e acadêmica. O trabalho busca explorar a confluência entre diferentes áreas do conhecimento e linguagens, como dança, direção de arte, fotografia, poesia e artes do vídeo, que conferem coesão ao desenvolvimento criativo e poético da obra. A pesquisa propõe uma reflexão sobre o fenômeno da percepção como fator central na construção da identidade e na relação com o mundo, enfatizando o conceito de "acazos significativos" de Fayga Ostrower (1990), e entendendo esses momentos como catalisadores do processo de criação em arte. A poesia se apresenta como matriz fundamental neste estudo, abordada sob os pensamentos de Octavio Paz e Jorge Larrosa Bondía, ressaltando a importância do estado de permeabilidade às pequenas coisas do cotidiano ao ofício do artista-poeta. Como referência artística, o filme *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza* (2001), de Jonas Mekas, é analisado sob o conceito de "desenvolvimento vertical" de Maya Deren, com o objetivo de compreender a estruturação de uma obra poética. Outro aspecto central desta pesquisa é a casa, examinada por meio de seus desdobramentos simbólicos e poéticos, fundamentada em *A Poética do Espaço* (1989), de Gaston Bachelard. A casa, enquanto espaço de intimidade e memória, torna-se um elemento crucial para entender onde a poesia se inscreve no cotidiano. Além disso, a investigação analisa a manipulação da imagem, do tempo e do espaço na linguagem audiovisual, explorando como esses elementos contribuem para a construção de uma obra poética. Ao longo do estudo, as referências artísticas e teóricas são apresentadas de forma a sustentar o desenvolvimento do processo criativo, evidenciando como tal trajetória é marcada por diálogos interdisciplinares e pela intersecção entre diversas linguagens expressivas.

Palavras-chave: processo de criação; videoarte; poesia; poética do espaço; desenvolvimento vertical.

ABSTRACT

This research investigates the creative process behind the video art *Baú de Irrelevâncias*, focusing on poetry and the symbolic dimensions of the home. Throughout the study, I present the core elements that shape my artistic and academic journey. The work seeks to explore the convergence of different fields of knowledge and artistic forms, such as dance, art direction, photography, poetry, and video art, which together bring cohesion to the creative and poetic development of the piece. The research proposes a reflection on the phenomenon of perception as a central factor in the construction of identity and in one's relationship with the world. It highlights Fayga Ostrower (1990) concept of "significant coincidences", understanding these moments as catalysts in the artistic creation process. Poetry emerges as a fundamental framework in this study, drawing on the reflections of Octavio Paz and Jorge Larrosa Bondía, who underscore the importance of remaining permeable to the subtle details of everyday life as part of the artist-poet's craft. As an artistic reference, the film *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2001), by Jonas Mekas, is analyzed through Maya Deren's concept of "vertical attack" in order to better understand how a poetic structure is built. Another key aspect of this research is the notion of the home, explored through its symbolic and poetic dimensions, grounded in Gaston Bachelard's *The Poetics of Space*. The home, as a space of intimacy and memory, becomes a crucial element in understanding how poetry is inscribed in daily life. Additionally, the research examines how image, time, and space are manipulated within audiovisual language, investigating how these elements contribute to the construction of a poetic work. Throughout the study, both artistic and theoretical references are presented in ways that support the development of the creative process, highlighting how this journey is shaped by interdisciplinary dialogues and the intersection of diverse expressive forms.

Keywords: creative process; vídeo art; poetry; the poetics of space; vertical attack.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO	9
1.1 - Reflexão sobre os processos de criação anteriores à pesquisa de mestrado	10
2 - EXPERIMENTOS INICIAIS	26
2.1 - Autorretrato.....	26
2.2 – A Casa e a Memória.....	29
3 – ACASOS SIGNIFICATIVOS	31
4 - POESIA COMO MATRIZ ARTÍSTICA.....	34
4.1 – Poesia e experiência.....	34
4.2 – Poesia e criação.....	38
4.3 – Poesia em Jonas Mekas.....	40
4.4 – Desenvolvimento vertical.....	43
5 – A POÉTICA DA CASA.....	49
5.1 – A sensação de casa.....	49
5.2 - A casa habitada – a memória e a infância.....	50
5.4 - A casa onírica – o quarto-casulo.....	61
5.5 – A água – dialética entre interno e externo.....	64
6 – RECURSOS E DECISÕES CRIATIVAS.....	67
6.1 - Recursos criativos da linguagem audiovisual	67
6.2 – Decisões criativas.....	72
6.2.1 - O título.....	72
6.2.2 – A montagem.....	73
6.2.3 – A cor e a luz.....	74
6.2.4 – O som.....	80
7 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
7.1 – Reflexões e reverberações.....	81
7.2 – Desdobramentos futuros.....	82
8 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E AUDIOVISUAIS.....	84

1 - INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se dedica à investigação do processo de criação da videoarte *Baú de Irrelevâncias*, tendo como fundamentos o estudo da poesia e das simbologias da casa. Apresento, inicialmente, um panorama dos meus processos artísticos anteriores ao mestrado, destacando a relação com elementos essenciais desta investigação: linguagens, referências e temáticas que surgiram como fagulhas de curiosidade, interesse ou questionamento, e que foram se consolidando ao longo da minha trajetória artística e acadêmica. Embora esse percurso possa parecer, à primeira vista, diverso e não linear, ele reflete uma construção orgânica, impulsionada por indagações que, com o tempo, se conectaram e se consolidaram em temáticas centrais. Esses temas não apenas fundamentaram, mas também impulsionaram transições entre diferentes áreas – como dança, direção de arte, fotografia, poesia e artes do vídeo – conferindo coesão ao meu desenvolvimento artístico e acadêmico.

Ao longo da pesquisa, serão apresentadas as experimentações criativas e os atravessamentos teóricos que surgiram durante o mestrado, com destaque para aqueles que se mostraram mais relevantes para o desenvolvimento desta investigação. O fenômeno da percepção será analisado como um fator central na construção da nossa identidade e relação com o mundo. Em seguida, iremos nos aprofundar no conceito de "acazos significativos", proposto por Fayga Ostrower (1990), e suas relações com o processo de criação artística.

Um dos focos centrais deste estudo é a poesia como matriz criativa. A partir dos pensamentos de Octavio Paz e Larrosa Bondía, desenvolveremos uma reflexão sobre a poesia das pequenas coisas e como nos tornamos permeáveis e sensíveis a elas, tanto em nossas próprias experiências quanto em nossos processos de criação. Em seguida, a obra *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza* (2001), de Jonas Mekas, é apresentada como referência de construção de um filme poético, propondo uma relação entre a obra de Mekas e o conceito de “desenvolvimento” ou “ataque vertical” (1963) proposto por Maya Deren.

O elemento central da videoarte *Baú de Irrelevâncias* – a casa e seus desdobramentos poéticos e simbólicos – será analisado a partir das obras *A Poética do Espaço* (1989) e *A Terra e os Devaneios do Repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade* (1990), de Gaston Bachelard, destacando como esses aspectos se desdobram no processo de criação do vídeo final. Também realizarei uma análise dos recursos criativos utilizados na manipulação da imagem, do tempo e do espaço dentro da linguagem audiovisual, destacando como esses recursos foram fundamentais na construção da obra.

Nesta investigação, apresento diversas referências artísticas e teóricas que têm como cerne a investigação de caminhos, possibilidades e reflexões relacionadas ao meu próprio processo de criação, que o fundamentaram, impulsionaram ou surgiram a partir dele. Assim, as discussões e as referências apresentadas aqui são aquelas que se revelaram essenciais, contribuindo diretamente para o desenvolvimento das etapas de investigação e experimentação ao longo do percurso. Ao refletir sobre essas questões, evidencio como minha trajetória sempre foi marcada pela confluência entre diferentes áreas do conhecimento, linguagens artísticas e diálogos com diversos autores e artistas. Assim, esta pesquisa-relato reflete essa intersecção, estruturando-se de maneira coerente com a natureza do meu processo criativo.

1.1 - Reflexão sobre os processos de criação anteriores à pesquisa de mestrado

Desde que me recordo, sempre me acompanhou o desejo por criar. O trânsito entre diferentes linguagens tornou-se natural a partir do momento em que aprendi a me comunicar. Ao longo da infância, passei grande parte de meu tempo desenhando, pintando, modelando com massinha, dançando na sala, interpretando personagens, criando croquis de figurinos, escrevendo roteiros, contos e poemas. Já a fotografia e o vídeo como linguagens artísticas se tornaram interesses mais tardios. Na adolescência, no momento crucial da escolha profissional, todos esses interesses pareciam gerar uma sensação de confusão: dança, moda, artes visuais, história, filosofia, pedagogia. Tudo parecia uma possibilidade interessante de estudo (e ainda hoje me parece, mesmo ao longo da vida adulta). No período do vestibular, o futuro nos é apresentado em blocos de possibilidades profissionais, como se cada escolha se fechasse naquela trajetória única e linear. Para mim, uma pessoa naturalmente interdisciplinar, essas restrições eram desesperadoras. Foi somente na graduação que percebi ser possível conectar interesses de áreas diversas, especialmente no campo da pesquisa científica sobre processos de criação em arte.

Em 2012, no primeiro ano da graduação em dança, tive experiências cuja relevância só percebi tardiamente. Na disciplina *Ateliê de Criação I*, ministrada pela professora Carolina Melchert, analisamos de forma teórica e prática as distinções entre os conceitos de *corpo-objeto* e *corpo-sujeito*, embasados na obra *A Fenomenologia da Percepção* (1994), de Merleau-Ponty, porém adaptados para o contexto das artes do corpo. A noção de *corpo-objeto* seria uma compreensão do corpo apenas como uma estrutura física, como uma casca externa dissociada de nossa consciência subjetiva; ou ainda, considerando o ofício da dança, como um mero

instrumento de trabalho. Já o *corpo-sujeito* seria a percepção do corpo e seus sentidos como nossa via de construção da identidade e história pessoal, bem como de nossa relação com o mundo. Após esse ateliê, fui tomada por uma intensa curiosidade a respeito do conceito de *corpo-sujeito* e suas aplicações no processo de criação em dança. Embora ainda fosse o primeiro semestre da graduação, decidi iniciar uma pesquisa de iniciação científica sobre essa temática e comecei a estruturar um projeto.

Ao longo da disciplina *Danças do Brasil*, em que estudávamos as manifestações populares sob o método BPI (Bailarino Pesquisador Intérprete, criado por Graziela Rodrigues), realizamos uma pesquisa intitulada "Inventário do Corpo", na qual desenvolvemos uma investigação sobre a história de nossa família (até onde éramos capazes de conhecer). O enfoque do trabalho era mais voltado aos aspectos subjetivos, simbólicos e sensoriais e menos em dados formais e grandes eventos. O objetivo era reconhecer as minúcias da forma que nossos antepassados se relacionavam com o mundo e como isso reverbera em nossa própria história pessoal. Por meio de entrevistas com nossos familiares, investigamos símbolos e crenças (religiosos ou não), os saberes compartilhados, os aspectos sensoriais que envolveram o dia-a-dia de cada uma dessas pessoas, como o cotidiano na cidade ou no campo, como era o contato com a terra, com a água, com o clima, os ofícios, os objetos e pequenos acontecimentos que marcaram a memória. Essa pesquisa despertou meu interesse sobre como as trajetórias pessoais e individuais se manifestam e se costuram como fios dessa rede da coletividade e da grande história de um povo, de uma cultura. Sobre como não há História – da humanidade, de uma nação, de grandes acontecimentos históricos – sem as pequenas histórias que acontecem na banalidade do cotidiano.

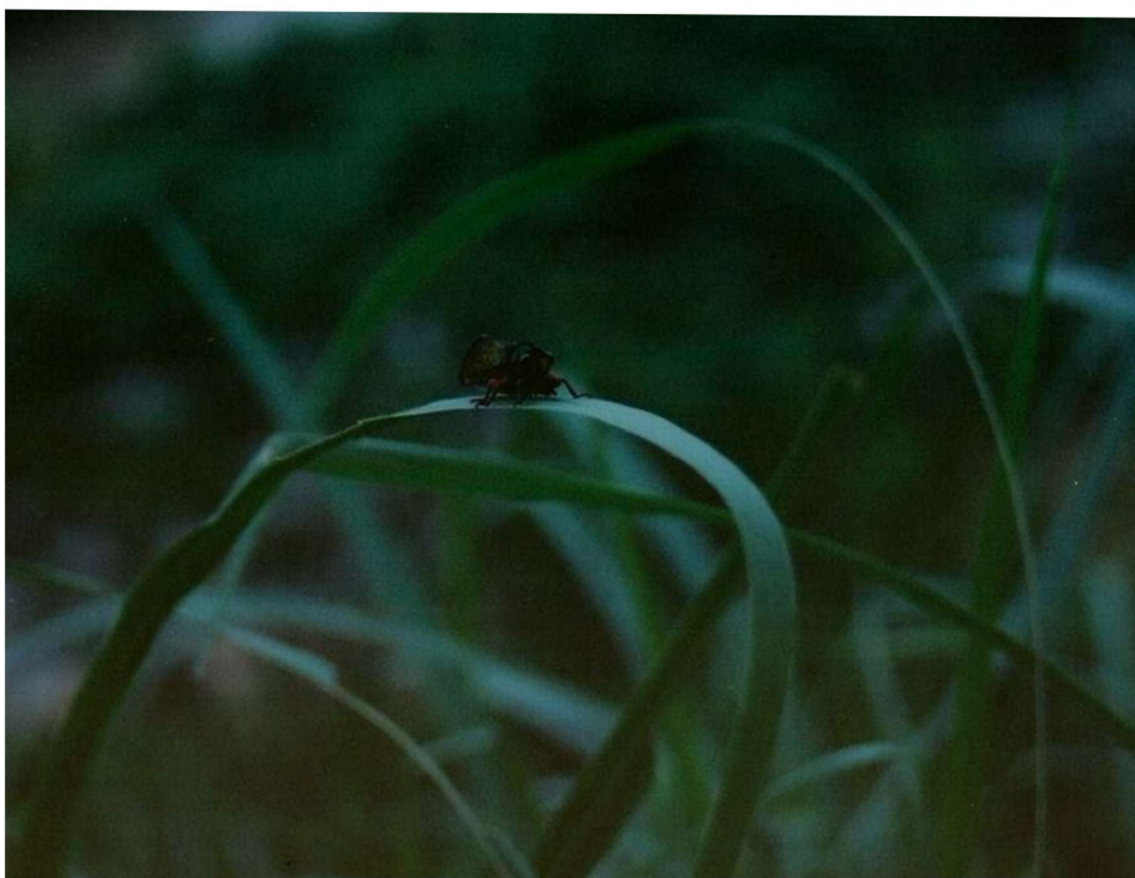
No ano seguinte, em 2013, durante o FEIA (Festival de Artes da Unicamp), participei da oficina de fotografia analógica e *pinhole* ministrada pela estudante de Artes Visuais Bianca Moschetti. Emprestei uma câmera analógica profissional da minha irmã e comecei a estudar sobre conceitos e técnicas fotográficas, a explorar as diferenças de ângulo, iluminação, foco. Como meu objetivo era entender como esses recursos influenciavam o resultado final das imagens, não me preocupava tanto com **o que**, mas em **como** iria fotografar. Portanto, o foco dos meus estudos era aquilo que eu encontrava espontaneamente ao meu redor ou pelo caminho. A fotografia é um ofício já presente na história de minha família paterna e com o qual tive contato ao longo de toda a infância. Pela primeira vez, passei a percebê-la como possibilidade criativa e não apenas como recurso de registro.

Simultaneamente aos meus primeiros experimentos com a fotografia, comecei a escrever poemas. Passava por um período de grandes transformações internas e lidava

constantemente com ansiedade e os efeitos de uma neurodivergência ainda não diagnosticada. A escrita poética se tornou um refúgio, uma forma de organizar o meu caos interno e validar, compartilhar, dar algum sentido às minhas perspectivas e lugar no mundo. De forma orgânica, esse olhar poético passou a permear minhas experimentações em imagem. A fotografia se tornou uma lupa para a pequena poesia das coisas banais. Nessa época criei um álbum fotográfico no *Facebook* chamado *Baú de Irrelevâncias*. Também criei um blog chamado *Abstracionismo* para publicar meus poemas. Gradualmente, as duas linguagens começaram a interagir, criando um fluxo único entre poesia e fotografia. "Há poesia em cada pedra deste caminho" foi um verso que escrevi nesse período e que reverbera em mim ainda hoje, por expressar a capacidade de silenciar e perceber a poesia que permeia o cotidiano mesmo nos dias aparentemente desprovidos de beleza. A busca por essa poesia presente no cotidiano e a discussão do papel da arte e do artista nesse contexto eram os temas mais recorrentes em minhas criações.



FIGURA 1: Fotografia feita com câmera *pinhole* entre os anos de 2013 e 2014.



FIGURAS 2 E 3: Fotografias autorais feitas com câmera analógica entre os anos de 2013 e 2014.

Nesse momento, conheci o filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (2011), dirigido por Andrea Arnold, que me trouxe a atenção a uma fotografia que diversas vezes escapava dos acontecimentos centrais da narrativa e conduzia o olhar a detalhes periféricos, aparentemente irrelevantes. Por exemplo, em um dos momentos de maior tensão no filme, ouvimos os sons de um irmão espancando o outro no quarto. A imagem que víamos, porém, era a de um passarinho no beiral da janela comendo algumas migalhas e insetos. Esse olhar que foge, que se desassocia e se volta para o pequeno e irrelevante se conectou diretamente com minhas experimentações em poesia e fotografia. Traduzia, de certa forma, minha relação com o mundo e com a realidade. Sempre tive esse mesmo olhar que “escapava” dos acontecimentos, que se perdia na beleza das banalidades ou em um mundo imaginário paralelo. Ao mesmo tempo, o filme criava um contraste em suas escolhas sonoras: não possuía trilha sonora alguma, evidenciando os sons ambientes e uma conexão com a realidade crua da cena. As imagens escapavam e os sons nos aterravam novamente ao momento presente.



FIGURA 4: Fotograma do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (2011).

Também nesse período, assisti pela primeira vez ao filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001), dirigido por Jean-Pierre Jeunet. Essa obra, que considero uma das mais importantes da minha história pessoal, me despertou uma identificação profunda, tanto pela construção da personagem, seus conflitos e evolução, quanto pela forma como os personagens secundários são apresentados. Todos eles, mesmo tendo uma pequena relevância na história, são definidos não apenas por suas profissões, idades ou relações com a personagem principal, mas por suas subjetividades e peculiaridades aparentemente desimportantes para a narrativa. Além disso, me interessa profundamente a forma como os espaços das casas são projetados para evidenciar essa individualidade dos personagens. Embora tenha uma paleta de cores e uma construção estética muito unificada e característica ao longo de todo o filme, é possível identificar nuances de subjetividade de cada personagem, de acordo com a luz, a intensidade e temperatura das cores, os objetos de decoração e a quantidade e disposição deles.



FIGURAS 5 E 6: Fotografias do filme *O Fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001).

Na graduação, o contato com outras referências artísticas na disciplina de História da Dança foi igualmente importante nessa etapa, especialmente as criações de Pina Bausch e o filme *Pina* (2011), de Wim Wenders, por apresentar trechos de suas obras e relatos dos bailarinos, que evidenciaram o caráter sensível e atento às subjetividades dos processos criativos de Pina. A videodança *Rosas Danst Rosas* (1997), da companhia belga Rosas, dirigida por Anne Teresa de Keersmaeker, me fez perceber, pela primeira vez, todas as possibilidades que a relação entre corpo e câmera oferece. Os enquadramentos, que variam entre planos fechados e abertos, o ritmo dos cortes, as variações de iluminação e de espacialidade, e o som que destacava a respiração das bailarinas, são aspectos que ampliam as possibilidades criativas do palco tradicional.

No início do quarto ano, em 2015, tive meu projeto de Iniciação Científica *O Processo de Criação em Dança Via Despertar da Percepção Corporal* (2015) aprovado pelo CNPq, sob orientação da Prof^a Dra. Marisa Lambert, cuja pesquisa se direcionava à Educação Somática, especialmente ao sistema Laban-Bartenieff. Nos estudos desenvolvidos, observei como a sensorialidade, por meio da percepção, “(...) está no cerne da relação do indivíduo com o mundo e consigo mesmo. É por meio dela que construímos a história pessoal e acomodamos no corpo as experiências vivenciadas” (SENE, 2015). Também estudei o livro eletrônico *Sensorimemórias: um processo de criação da Cia Perdida* (2012), escrito pela Cia Perdida sob a direção de Juliana de Moraes, com a qual também participei de uma oficina. No livro, foi relatado o processo de criação da obra *Peças Curtas Para Desesquecer: uma série coreográfica da Companhia Perdida* (2012), constituída por diversas danças que partiam do estudo e exploração das "sensorimemórias", termo utilizado pela autora, que se refere ao conceito da “[...] própria atividade motora como núcleo da memória e não apenas como efeito de seu acesso. O que as sensorimemórias reivindicam, assim, é que atividades motoras podem ser elas mesmas matéria da memória” (MORAES, 2012). Como prática, desenvolvi experimentações individuais e conduzi um grupo de pesquisa no qual exploramos a movimentação do corpo a partir do contato com elementos de texturas diversas e materiais poéticos, como músicas e poemas.

Fui aprovada em uma extensão dessa mesma pesquisa, então intitulada *O Processo Criativo em Dança: sensações, sentidos e imaginário* (SENE, 2016). Nesse segundo momento, aprofundei os estudos no estado criativo e expressivo que a sensibilização sensorial é capaz de proporcionar no artista, focando em um processo criativo individual que partiu da observação do Parque Vicentina Aranha, em São José dos Campos, formado por antigos prédios construídos entre as décadas de 1920 e 1940, que funcionavam como sanatório, por um jardim

e por uma grande área de bosque com poucas intervenções humanas. Na relação com esse espaço, buscava perceber as sensações e sentidos que suas cores, estruturas e texturas provocavam em mim e no meu corpo. “Como estratégia de registro, desenvolvi manualmente um caderno de criação com cerca de vinte páginas, onde uni colagens de fotos, objetos, desenhos e anotações relativos ao processo de criação” (SENE, 2016), além de registros em vídeo.

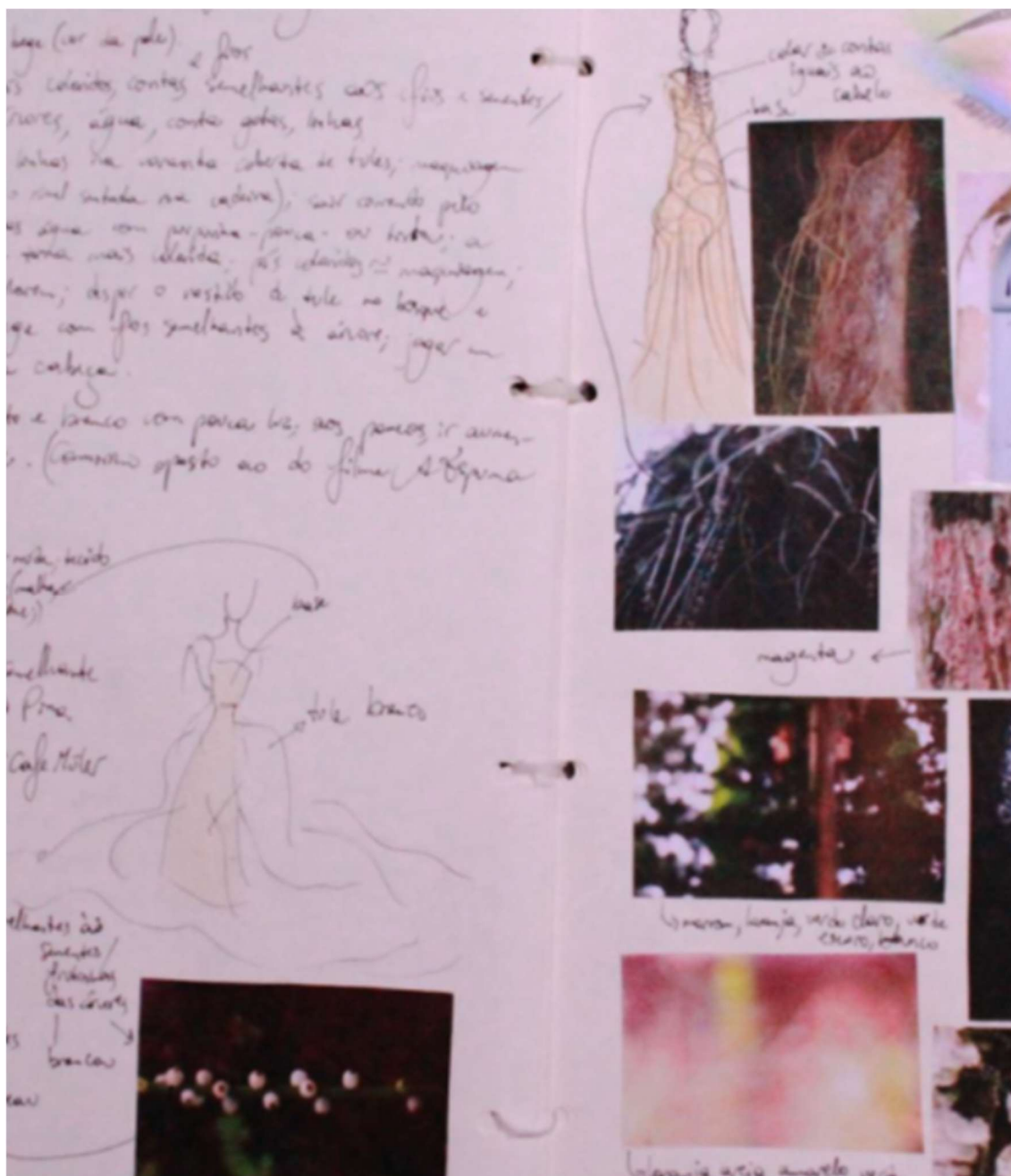


FIGURA 7: Fotografia do caderno de registro: Anotações, fotografias e desenhos oriundos das visitas ao Parque Vicentina Aranha.

Ao longo do processo de pesquisa tive um contato extremamente instigante com o filme *A Espuma dos Dias* (2013), de Michel Gondry. Surpreendeu-me como o diretor foi capaz de explorar ao máximo os recursos sensoriais do cinema ao ponto de gerar no espectador a sensação física das experiências dos personagens ao longo da narrativa. As imagens transitam de forma sutil e gradativa entre efeitos cômicos e surrealistas, com cores vibrantes e espaços amplos nas cenas iniciais até uma atmosfera etérea, texturas macias e fluidas em tons pastéis sob luz esbranquiçada, com aspectos de névoa no meio do filme e, depois, para espaços comprimidos e claustrofóbicos, preto e branco, com intensos contrastes de luz e sombra nas cenas finais. O filme estabeleceu uma conexão com alguns dos temas que investigava: a inevitabilidade da passagem do tempo, evidenciado pelo desgaste da arquitetura em oposição à exuberância e persistência da natureza, a ênfase nos elementos sensoriais como recursos narrativos e expressivos e o interesse nos elementos água, ar e terra.

Dentre diversos estudos teóricos, destaco o meu primeiro contato com Gaston Bachelard, por meio da obra *A Água e os Sonhos* (BACHELARD, 1989), autor que viria a ser de extrema relevância ao longo de todas as etapas de minha pesquisa acadêmica. Destaco também o livro *Acasos e Criação Artística* (OSTROWER, 1990), no qual Fayga Ostrower aborda o conceito de “acasos significativos” e sua relação com a inspiração criativa, aqueles “(...) momentos em que as circunstâncias se interligam de modo surpreendentemente significativo, de maneira irrepetível e tão específica como se fosse uma chave que de súbito abraça determinada fechadura” (OSTROWER, 1990).

Como conclusão dessa pesquisa, produzi minha primeira videodança denominada *Ambedo*, palavra baseada em *Dictionary of Obscure Sorrows* (O Dicionário de Tristezas Obscuras), criado em 2009 pelo artista John Koenig. Segundo o autor, *Ambedo* é “(...) um estado de melancolia no qual o indivíduo se torna mais sensível para os aspectos sensoriais ao seu redor e isso o leva a uma constatação da fragilidade da vida” (SENE, 2016). O motivo da decisão de usar o vídeo como forma de expressão, e não mais como mero registro de processo, deu-se pelo desejo e possibilidade de “(...) utilizar o foco para destacar alguns elementos, trabalhar a gradação de luz e de cores (...)” (SENE, 2016), evidenciados pelo contato potente que tive com o filme *A Espuma dos Dias* (2013). Durante os meses finais da pesquisa, gravei vídeos curtos como fragmentos de ações de movimento nos espaços do parque. “Em cada espaço escolhido para a experimentação e filmagem do vídeo havia um sentido dramático que foi construído a partir das sensações que aquele local provocava no corpo” (SENE, 2016).

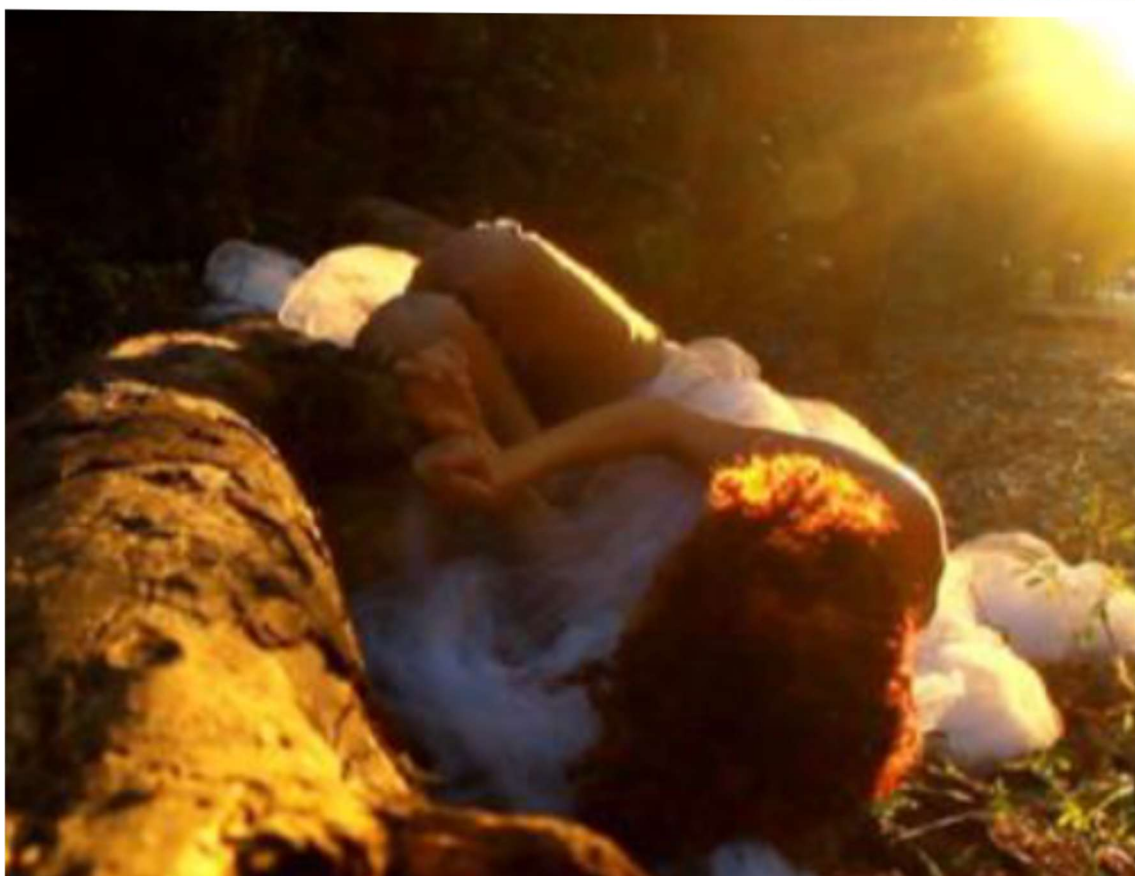
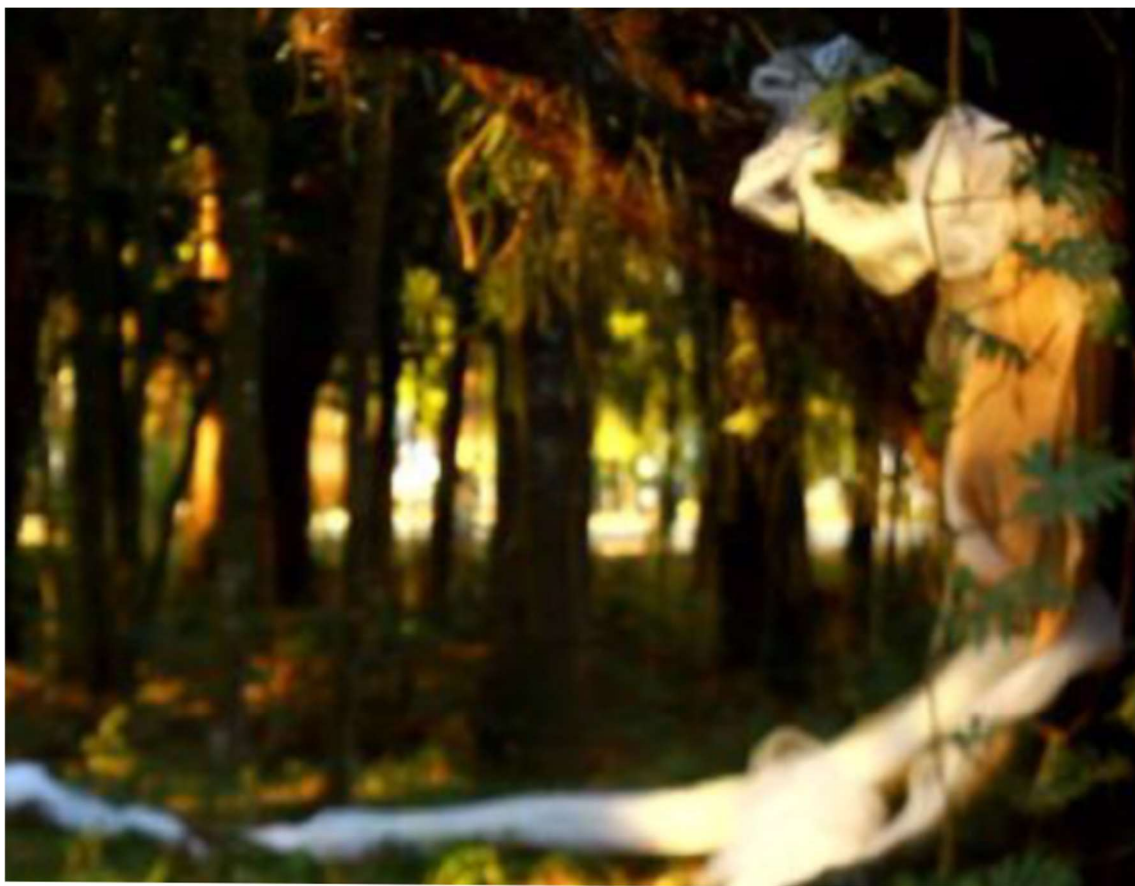


FIGURA 8: Fotograma da videodança *Ambedo*(2016).

Percebi que, embora partisse de conceitos, simbologias e materialidades que desejava construir na obra, não tive a capacidade de traduzi-los na prática com a mesma profundidade que imaginava, devido à minha pouca habilidade técnica em captação de imagens e edição de vídeo. Apesar de, nesse momento, já dominar melhor a linguagem da fotografia, a imagem estática passou a não ser mais suficiente e eu sentia a necessidade de explorar as imagens em movimento. Percebi um abismo entre a ideia e a capacidade de materializá-la. Essa insatisfação e curiosidade despertaram em mim o desejo de estudar a linguagem do vídeo, pois percebi potentes possibilidades criativas e expressivas na fusão entre vídeo e dança às quais ainda não era capaz de acessar como artista-criadora.

No ano de 2017 participei de um treinamento de voluntariado na Itália voltado para diversos tipos de projetos, com ênfase no acolhimento às vítimas do tráfico sexual na região da Toscana. Para integrar a *Mostra Libertà*, organizada com o objetivo de conscientizar a população local sobre a realidade das vítimas, dirigi e produzi, junto a uma equipe pequena, a videoperformance *Libertà*. Pela primeira vez me senti capaz de me expressar por meio do vídeo e percebi a montagem, recurso que eu começava a explorar, como um fator importante nesse acontecimento. Dois anos depois, em 2019, fiz um curso de *filmmaking*, no qual produzi pequenos vídeos nos quais pude notar algumas características recorrentes, como o preto e branco em alto contraste, planos-detulhe, sobreposições de elementos emoldurando a imagem principal e a importância da luz e da montagem.

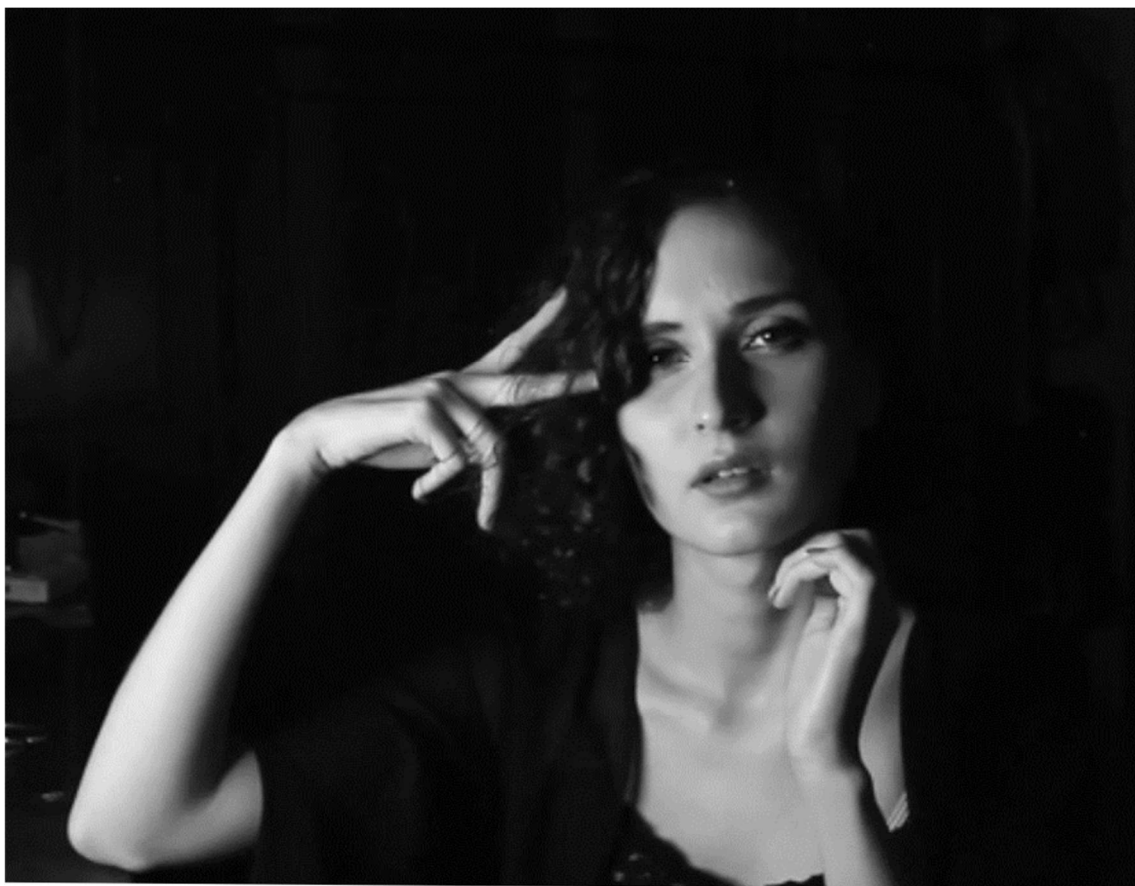


FIGURA 9: Fotograma da videodança *Libertà* (2017), feita para a mostra *Libertà* em Lido di Camaiore.

Em 2020, ao longo da pandemia, utilizei o espaço da minha casa e principalmente do meu quarto, como laboratório de criação. Produzi alguns vídeos utilizando tecidos, objetos e recursos de iluminação que já possuía. Pela primeira vez utilizei um software de edição e comecei a experimentar os mesmos recursos de cor nos vídeos que já utilizava nas minhas fotografias. Ao final de 2020, produzi a videodança *Moon River*, a partir da música homônima. Ao longo de uma madrugada de quarentena, explorei, em meu quarto, as possibilidades de figurino, iluminação, enquadramento, movimentações e, posteriormente, de montagem e edição de imagem. Nesse trabalho, comecei a perceber algumas recorrências de preferências estéticas que ainda vejo presentes em meus vídeos atuais, especialmente em criações que se assemelham a um autorretrato. Alguns trechos desses vídeos feitos em 2020 foram utilizados na videoarte *Baú de Irrelevâncias*. Ao longo desse período, estudei diversas referências relacionadas à produção audiovisual e percebi um interesse latente nas áreas de fotografia e direção de arte.

No início de 2021, matriculei-me na especialização em Direção de Arte Audiovisual no Senac São Paulo. Ao longo do curso, tive disciplinas de História da Arte e do Audiovisual, direção, roteiro, fotografia, e nos aspectos mais inerentes à direção de arte, como cenografia e caracterização de personagens. Interessa-me a direção de arte, parafraseando Vera Hamburger, como a possibilidade de criação de uma atmosfera sensorial para a obra (HAMBURGER, 2014), como a construção de um universo simbólico e sinestésico, como sensibilização do artista e do espectador para a materialização dos aspectos subjetivos da narrativa e dos personagens.

Na disciplina de Produção de Objetos ministrada por Juliana di Grazia, exploramos os diversos significados que um único objeto pode evocar. Em uma das aulas, cada aluno levou um objeto de valor afetivo e em uma roda de conversa foram relatadas as memórias e sentimentos relacionados a ele. Uma bandeja de madeira em um primeiro olhar era apenas um objeto banal e facilmente substituível. Porém, quando a inserimos no contexto da experiência de quem a levou, ela torna-se um elemento singular, que carrega em si uma profundidade de sentidos que vai muito além de sua funcionalidade. Ali, cada marca do tempo, cada ranhura ou desgaste, o rabisco feito por uma criança, a textura da tinta e da madeira, possuem uma memória e uma história únicas e irrepetíveis. Esse exercício se conectou com meus interesses de estudo na Iniciação Científica sobre as “sensorimemórias” (MORAES, 2012) e ainda com aqueles despertados no Inventário do Corpo realizado no primeiro semestre da graduação, no qual relatamos nossa história e a de nossos antepassados voltando-nos para a importância dos elementos aparentemente irrelevantes.



FIGURAS 10 E 11: Fotogramas da videodança *Moon River* (2020).

Ao final do curso, desenvolvi como trabalho de conclusão o projeto *Crisálida: direção de arte para uma videodança*, a partir de um roteiro que havia escrito e cuja realização ainda está prevista para o futuro. O roteiro de *Crisálida* foi escrito por mim, a partir de processos internos e pessoais que vivenciei, e dialoga com muitas das minhas produções artísticas, em especial os poemas escritos entre 2013 e 2022, e diversos elementos presentes na videodança *Ambedo* (2016), que foram revisitados e ressignificados, como a relação com o tempo e o corpo integrado à natureza. O roteiro era dividido em oito partes e pode ser resumido pela sinopse abaixo:

Sozinha em um quarto fechado e escuro, iluminado apenas pela luz de velas, a personagem dança imersa em seu próprio caos nesse lugar seguro e claustrofóbico que ela transformou em seu casulo, um relicário repleto de significados e completamente recluso, sem contato algum com o lado de fora. Ela faz repetidamente os mesmos gestos como se estivesse em um ritual, que se inicia leve e sereno e torna-se progressivamente mais exaustivo e doloroso. Repentinamente, com um estrondo, a janela se abre permitindo que o vento e a luz branca do lado de fora invadam esse cômodo há tanto tempo fechado, movendo tudo de seu lugar. Ela tenta em vão retomar a ordem e o controle até que cai em uma queda longa e suspensa na escuridão. A partir desse momento, sua metamorfose tem início. Ela inicia uma jornada como que para dentro de si, passando por diversos lugares de paisagens naturais sem qualquer intervenção humana, nas quais está sempre sozinha. Ela percebe esses lugares em suas texturas e detalhes mais essenciais, demarcando em cada um deles as etapas de seu processo de transformação, até encontrar dentro de si a imensidão necessária para o voo. (SENE, 2022, p. 16)

No processo de escrita do trabalho de conclusão, revisei e me aprofundei nas obras de Gaston Bachelard. Os livros *A Água e os Sonhos* (1989), *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento* (1990), *A Terra e os Devaneios do Repouso* (1990) e *A Psicanálise do Fogo* (1994) apontam para uma noção de sensorialidade poética a partir dos quatro elementos – terra, fogo, água e ar. Além disso, obras como *A Poética do Espaço* (1990) e novamente *A Terra e os Devaneios do Repouso* (1990) constroem a ideia da casa como um espaço de refúgio onde se materializa a intimidade. Nesse processo, pude enxergar de forma mais clara meus interesses de pesquisa e tracei, a partir dele, as estruturas do meu projeto de mestrado: o corpo, o espaço e a memória.

Assim, o corpo é o lugar a partir de onde existimos e por meio do qual vivenciamos todas as nossas experiências, a nossa primeira e última casa. A memória, composta por todas as experiências que carregamos e selecionamos, que constroem nossa visão de mundo, nossa voz, nossa perspectiva única e singular, nosso conjunto de crenças, símbolos, significados,

nosso filtro por meio do qual olhamos para o mundo. E, por fim, o espaço: esse lugar que é externo a nós, tudo o que não faz parte de nosso universo pessoal, íntimo e interno, mas que afeta e é afetado por ele. A partir disso e de diversas outras experiências e investigações, cheguei ao título inicial e ponto de partida desta pesquisa: *Corpo, memória e espaço: a materialização das imagens de intimidade*.

2 - EXPERIMENTOS INICIAIS

Ao longo do primeiro ano do curso, no qual tive contato com muitas discussões, teorias, materiais bibliográficos e artísticos, algumas coisas se transformaram em relação ao meu projeto. Alguns aspectos se dissolveram, enquanto outros ganharam ênfase. Novos temas e enfoques também surgiram, ampliando as possibilidades de discussão e desenvolvimento do meu trabalho. Apresento aqui duas direções que meu trabalho criativo tomou e que se tornaram pontos de partida para muitas discussões e experimentações relevantes para o desenvolvimento da pesquisa.

2.1 - Autorretrato

No primeiro trimestre do curso, a disciplina de Poesia no Cinema e nas Artes do Vídeo, ministrada pela Prof. Dra. Beatriz Vasconcelos, foi a que mais teve impacto em minha pesquisa, permitindo uma maior atenção às discussões já presentes anteriormente em minhas investigações artísticas e acadêmicas, como a poética da experiência e do cotidiano trazida por Octávio Paz e Larosa Bondía. Acredito que a grande chave para mim foi conhecer mais a fundo a obra e as reflexões teóricas propostas pela artista Maya Deren, cujo trabalho já conhecia superficialmente, porém nunca havia me aprofundado em suas discussões sobre poesia, criação artística e sobre seus próprios processos, especialmente o conceito de ataque vertical, que será abordado mais à frente.

Ainda durante os primeiros meses do curso, tive a disciplina de Imaginário e Psique, ministrada pela Prof. Dra. Luciana Barone, na qual foram abordados estudos sobre psicologia arquetípica e psicanálise. Essa disciplina despertou em mim uma percepção relevante: a importância dos termos “imaginário” e “devaneio” entre os assuntos de investigação. O conceito de devaneio poético é abordado frequentemente nas obras de Gaston Bachelard, autor que fundamentou diversos de meus processos. Já o termo imaginário se relaciona com os temas

trazidos pela disciplina de Poesia e já estava presente no título da segunda etapa da minha Iniciação Científica: *O Processo Criativo em Dança: sensações, sentidos e imaginário* (2016).

Em muitos momentos da minha pesquisa, especialmente ao longo da disciplina de Imaginário e Psique, me surgiu o questionamento sobre trazer de forma mais aprofundada autores e conceitos advindos da psicologia e psicanálise. Embora o tema tenha me interessado profundamente, percebi que aprofundar os estudos em psicologia e psicanálise exigiria um tempo e um espaço consideráveis, tanto em meu cronograma de estudos quanto em minha dissertação, dado que essas abordagens são complexas e apresentam discussões próprias que se afastam dos conceitos centrais da minha pesquisa. Ao me deparar com a obra *A Poética do Devaneio* (1988), de Gaston Bachelard, tomei uma decisão importante: optei por não seguir pelo campo da psicologia nesta pesquisa de mestrado, mas por um viés poético. Embora eu recorra a autores da filosofia, meu objeto central de estudo não é a teoria filosófica em si, mas a maneira como ela ilumina e enriquece meus processos criativos, trazendo novas perspectivas para a relação entre corpo, espaço, subjetividade e experiência.

No primeiro semestre do curso, as disciplinas foram mais teóricas, o que me auxiliou a aprofundar esse aspecto de minha pesquisa, mas ao mesmo tempo me distanciou da prática de criação. Na segunda parte do ano, tive disciplinas que me permitiram explorar mais o aspecto criativo: a disciplina de Videoarte e de Corpo e Movimento no Cinema e nas Artes do Vídeo, ministradas por Prof. Dr. Fábio Noronha e Prof. Dra. Cristiane Wosniak. Nessas disciplinas, cujo trabalho final foi a produção de um vídeo, pude experimentar a reverberação das disciplinas teóricas e perceber seu impacto em meu trabalho.

Para a disciplina de Corpo e Movimento, explorei um outro universo de minhas criações com o vídeo. O primeiro, apresentado acima, normalmente aparece em meus registros como observadora. Este, que apresento agora, é mais recorrente em videodanças e autorretratos, nos quais filmo a mim mesma, normalmente em processos individuais e em espaços reclusos, como a casa ou o quarto. Percebo também uma constante construção de personagem: essa mulher que aparece sou eu, e ao mesmo tempo não. Sempre adoto um mesmo estilo de caracterização de figurino e maquiagem, que aponta para referências do passado. Normalmente, essa personagem aparece isolada em um cômodo escuro, com luz dura e objetos de penteadeira, como na videodança *Moon River*, que mencionei acima.



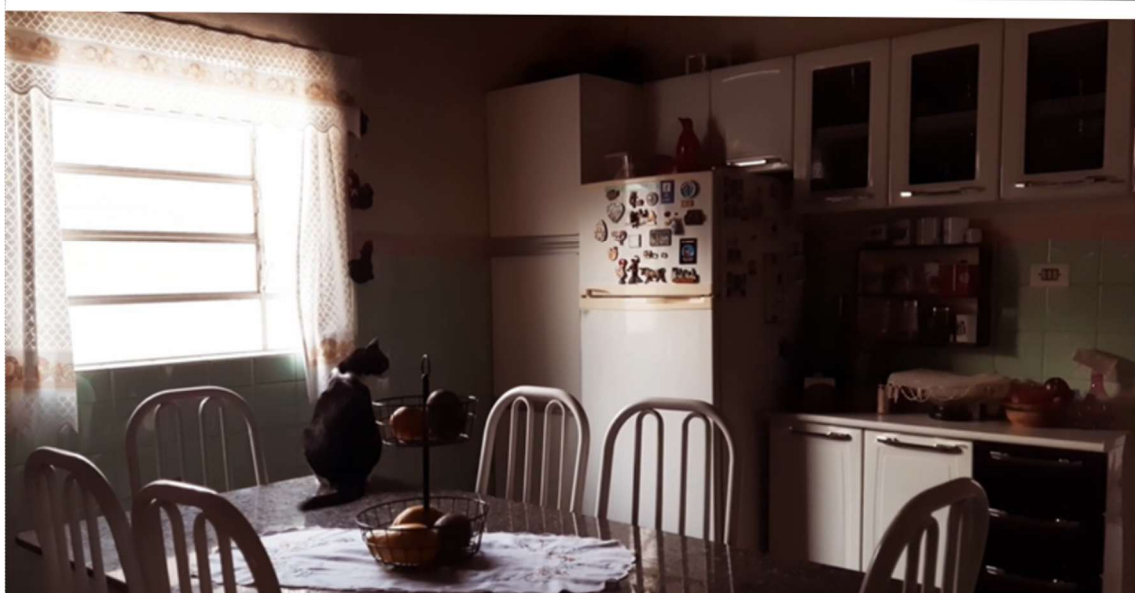
FIGURAS 12 E 13: Fotogramas de videodança *Tempestade* (2023).

Nestes dois trabalhos, também quis explorar a relação com a materialidade da água, um elemento recorrente em meus registros cotidianos e de viagem, justamente por atrair meu olhar. A aquarela, linguagem que exploro há anos, ainda não havia sido associada às minhas criações em fotografia e videodança. No primeiro vídeo produzido para a disciplina, ainda sem título, decidi explorar a aquarela e a água com cor. No segundo, intitulado *Tempestade*, utilizei o som de chuva e sobreposições das imagens de mar e chuva, que já estavam em meu acervo, e das imagens de dança que gravei especificamente para esse vídeo.

2.2 – A Casa e a Memória

No vídeo para a disciplina de Videoarte, explorei as relações entre espaço, memória e nostalgia, que passei a compreender como um imaginário do tempo, e na ênfase à poesia das coisas “banais” e cotidianas, que foram muito presentes na disciplina de Poesia. Nesse trabalho, tiveram importância a cor, o ritmo das imagens e um olhar quase meditativo e silencioso sobre o espaço ao meu redor. Um tipo de observação que me lembra do interesse na fotografia do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (2011), que dava destaque para elementos aparentemente irrelevantes para a narrativa. Os registros foram feitos na casa dos meus pais em São José dos Campos, interior de São Paulo. A casa onde cresci e passei a maior parte da minha vida. São paredes que guardam muitos acontecimentos e memórias. É também a casa onde passei reclusa durante os dois anos de pandemia, período em que explorei, por meio da fotografia e do vídeo, cada pedaço daqueles cômodos.

Duas coisas me guiaram nesses registros: imagens que me capturavam minha atenção, como a luz da janela por entre um cômodo, um ângulo escondido, as texturas, as sombras, a transparência dos vários tipos de vidro e cortinas; e os elementos que se ligavam a alguma memória afetiva, como brinquedos que guardei, cômodos e cantos que fizeram parte de meus devaneios criativos de criança. Percorri ainda os álbuns de fotografias que continham registros de outros momentos da casa, ao longo de minha infância ou da infância dos meus irmãos antes de eu nascer. Imagens de festas de aniversário no quintal, a aquisição de um novo carro da família, dos meus brinquedos jogados no tapete da sala enquanto eu assistia desenhos na TV, os animais de estimação, dentre muitas outras memórias que foram abrigadas por esses mesmos muros.



FIGURAS 14 E 15: Fotogramas do vídeo *A Casa e a Memória* (2023).

Observando as criações feitas até esse momento inicial da pesquisa, percebo uma dualidade recorrente que perdurou até o fim do processo de criação. De um lado, autorretratos em movimento que exploram a construção de uma persona que é uma mistura da minha identidade real, de mulheres da minha família e de mulheres pertencentes a um passado imaginário ou a um universo de fantasia ou ficção. Nesse contexto, predomina a escala de cinzas, com luz dura, contrastes altos e forte simbolismo. É como um mergulho dentro de mim mesma, a criação de uma outra realidade. Do outro lado, uma observação silenciosa do mundo ao meu redor, uma tentativa de capturar o que acontece interferindo o mínimo possível. Todo o esforço criativo está na escolha do que capturar e de que ponto de vista. Predomina uma visão macro dos objetos e texturas, uma luz mais suave e difusa, o destaque para as cores originais da imagem, com uma leve edição adicionando uma temperatura mais quente e, principalmente, a busca por frestas. Observar o que se dá diante de mim enquanto me escondo, um olhar de outro cômodo, dos vãos, do outro lado da janela.

3 – ACASOS SIGNIFICATIVOS ¹

Segundo Maya Deren, "O processo criativo acontece quando a realidade passa pelo artista." (DEREN, 2012). Ou seja, quando o artista é perpassado pela realidade que o cerca, dali nascem possibilidades de criação e ressignificação. A construção de nossa ideia de realidade, porém, se dá não de forma concreta e absoluta, mas é "(...) antes filtrada pela seletividade de interesses individuais e modificada pela percepção prejudicial para tornar-se experiência" (DEREN, 2012). Entre o contato com a realidade e um processo de criação a partir da realidade experienciada pelo artista, existem diversas etapas. Neste capítulo, abordo como a percepção da realidade se constrói em nós e como esse processo é intrínseco à elaboração de nossa identidade subjetiva.

A sensação é a informação sensorial percebida por meio dos nossos sentidos, de forma que o corpo todo é um lugar de conhecimento (TIBURI, 2009). Os inúmeros estímulos sensoriais que chegam até nós continuamente não são todos percebidos e processados da mesma forma pelo cérebro. Antes, passam pelo processo da percepção, que é um mecanismo de seleção, "(...) o modo com que cada um organiza a corrente de informações sensoriais que emerge a qualquer momento" (MCHOSE, FRANK, 2006, apud COSTAS, 2010). Dessa forma,

¹ Este subcapítulo contém trechos retirados do relatório de Iniciação Científica enviado ao PIBIC- CNPq no ano de 2016.

“(...) perceberemos certas coisas, podendo achá-las importantes ou menos importantes, e outras ainda, muitas outras coisas, simplesmente haveremos de ignorar.” (OSTROWER, 1990). Por meio da sensação, tomamos nota e nos conectamos com a realidade ao nosso redor e, por meio da percepção, nos tornamos parte dela.

O ato perceptivo não é um processo neutro, mas é um primeiro indício de construção de identidade. Duas pessoas em um mesmo ambiente estão recebendo os mesmos estímulos sensoriais simultaneamente, mas cada uma pode percebê-los de uma maneira, já que “[...] a percepção se estrutura através de processos seletivos, a partir das condições físicas e psíquicas de cada pessoa, e ainda a partir de certas necessidades e expectativas” (OSTROWER, 1990). A experiência do momento que compartilham será individual e pautada por aspectos internos que conduzem o processo de percepção da realidade, ainda que estejam dividindo um mesmo lugar no tempo e no espaço. A realidade concreta, ou seja, os aspectos estruturais e sensoriais presentes no ambiente são iguais e incidem da mesma forma sobre ambas as pessoas, mas a realidade percebida por elas é um dado individual, pois “(...) a realidade é antes filtrada pela seletividade de interesses individuais e modificada pela percepção prejudicial para tornar-se experiência;” (DEREN, 2012). Portanto,

Nosso mundo existe porque o sentimos, o interpretamos e construímos uma percepção. Sentimos nosso corpo e sentimos nosso ambiente. Dessas sensações construímos um mapa de nosso mundo interno e externo. Se formos abertos e curiosos, assim como éramos na infância, as sensações nos estimulam – elas prendem nossa atenção. Uma vez que somos estimulados pelas sensações, somos despertados para novas percepções (...). (MCHOSE, FRANK, 2006, apud COSTAS, 2010, p. 47).

Por meio de nossa experiência da realidade, formamos nosso acervo de memórias, matéria da qual constituímos nossa história pessoal, nossa identidade e nossa forma de ver o mundo. Assim, o processo de percepção da realidade nos torna não apenas um receptáculo daquilo que nos é externo, mas nos permite a resignificação dos estímulos que chegam até nós. A resignificação é a primeira fagulha de um processo criativo e do fenômeno que chamamos de inspiração. Fayga Ostrower chama de acasos significativos aqueles estímulos e acontecimentos que parecem emanar uma energia criativa e instantaneamente se conectam com algo dentro de nós. Em outras palavras, “(...) no mesmo instante em que o acaso surge em nossa atenção, já o imbuímos de conteúdos existenciais, ligando-o a certos desejos e esperanças, a uma razão íntima e plenamente significativa para o nosso ser” (OSTROWER, 1990), de forma que “(...) parecem assim fornecer um trampolim para darmos um salto adiante – salto este que de alguma maneira nós já queríamos dar porque estávamos prontos” (OSTROWER, 1990).

Daqui

13 de abril de 2014

Há azul do lado de fora da janela;
Há vento depois das grades.
Abre as cortinas, abre as cortinas, abre as cortinas
E vê;
Deixa entrar o sol.
Não feche os olhos antes de perceber que chove lá fora,
Não apague a luz.
Olha os postes fazendo luminária
Pro asfalto que respira, então.
As janelas já estão fechadas,
As luzes já estão todas apagadas;
Todos dormem em seus quartos quietos e secos.
Abre a janela, Maria;
Abre a janela
E vive.

FIGURA 16: Fotografia e poemas autorais, feitos em abril de 2014.

Aqui adentramos no território da arte: as possibilidades criativas que se apresentam a partir de nossa experiência e ressignificação da realidade. O processo criativo acontece “quando a realidade passa pelo artista” (DEREN, 2012), de forma que a arte é um modo de ser e estar no mundo, de recriar e ressignificar essas conexões entre o indivíduo e aquilo que o rodeia. Esses dados da realidade que percebemos, ao passarem por nós e serem imbuídos de novas significações possivelmente muito diferentes de sua origem, são manipulados a fim de tornarem-se um outro dado da realidade: uma criação, uma obra de arte. Ou seja, ao colocarmos a realidade como “(...) sujeita às manipulações da ferramenta artística, (...) o que finalmente emerge é uma imagem plástica que é, por direito próprio, uma realidade.” (DEREN, 2012). A partir do real conhecido, o artista se utiliza das ferramentas criativas para criar novos mundos, novas possibilidades de experiência.

4 - POESIA COMO MATRIZ ARTÍSTICA

4.1 – Poesia e experiência

Em minhas pesquisas iniciais na graduação, discuti o processo de tornar-se permeável e sensível aos estímulos sensoriais do mundo à nossa volta e, assim, permitir que o ato criativo nasça desse contato entre o universo interno do artista e sua relação passional com o mundo externo. Nesse contexto, as falas de Larrosa Bondía sobre o saber da experiência (BONDÍA, 2002) e de Fayga Ostrower sobre os acasos significativos (OSTROWER, 1990) foram fundamentais. Logo nas primeiras semanas do mestrado, o contato com os escritos de Octávio Paz e um reencontro com o texto de Bondía permitiram o processo reflexivo de colocar-me novamente diante da poesia das coisas banais. Um retorno à importância dessa reflexão em meu processo de criação e pesquisa, potencializado também por minhas práticas pessoais de meditação e yoga.

Analisando todas as etapas desse processo de criação até então, percebo uma mudança gradativa na forma de me colocar diante das imagens. O lugar inicial de pensar e discutir o papel do artista como agente modificador da realidade, do ato criativo de intencionalmente construir novos mundos e simbologias, foi gradualmente se transformando em uma postura de observação silenciosa. Deixei de sair à procura das imagens ao passo que elas vieram ao meu encontro. Perceber a beleza das coisas aparentemente irrelevantes é algo que aparece no meu trabalho com as imagens, desde minhas primeiras experimentações com fotografia e o álbum 'Baú de Irrelevâncias', já mencionado anteriormente, e também em muitos poemas que lia ou

escrevia. Uma constante busca pela poesia minuciosa dos detalhes, daquilo que está “acontecendo sob a superfície das aparências” (BALÁZS, 1983).

Octavio Paz faz uma importante diferenciação entre poesia e poema – que se refere à criação do poeta/artista em suas variadas formas e linguagens: “o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal.” (PAZ, 1982) Segundo o autor, “paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas” (PAZ, 1982). Em outras palavras, 'o poético é poesia em estado amorfo' (PAZ, 1982), em seu estado bruto, de repouso, não lapidado, não moldado pelas intenções humanas de comunicação ou expressão. Enquanto isso, “o poema é criação, poesia que se ergue” (PAZ, 1982), a partir da atribuição de sentido às coisas da natureza, à poesia inerente ao mundo. Assim, “quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético” (PAZ, 1982).

A partir disso, é possível indagar: se a poesia é inerente a tudo aquilo que nos rodeia, por qual motivo não somos constantemente impactados, atravessados pela experiência do poético em nosso cotidiano? Segundo Bondía, “é experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma” (BONDÍA, 2002). Mas o autor também afirma que a experiência, a capacidade de ser atravessado e transformado pelos acontecimentos, tem se tornado cada vez mais rara pelo excesso de informação e opinião - o que ele denomina de “antiexperiência” - e pela escassez de tempo, que impede o silêncio e provoca uma sucessão de acontecimentos e estímulos externos, mas sem que experimentemos uma transformação verdadeira (BONDÍA, 2002).

Em 2002, quando Bondía escreveu as notas sobre a experiência, ele traz uma crítica à denominada “sociedade de informação”, sociedade esta que estava ingressando no universo da globalização e virtualização do cotidiano por meio do acesso à internet. Nesse mundo anterior à popularização dos smartphones e criação e massificação do *YouTube* e redes sociais, a quantidade de informação e estímulos que um indivíduo recebia ao longo de um dia era ínfima, se comparada ao momento atual.

A reflexão trazida por Bondía se torna ainda mais alarmante nos dias de hoje, quando as telas se tornaram o objeto de nosso olhar na maior parte do tempo e, por meio delas, estabelecemos grande parte das conexões interpessoais em nosso cotidiano. Viciamos nossas mentes a transitar freneticamente entre informações e estímulos de infinitos vídeos de trinta segundos. A capacidade de experiência torna-se quase antinatural para nós, dado o ritmo e os hábitos aos quais estamos condicionados. Requer-se menos intenção e esforço mental para obter

informações detalhadas sobre algo que ocorre do outro lado do mundo do que para perceber as coisas mais ínfimas da realidade concreta, como a temperatura ou a textura da superfície onde apoiamos nossos pés, ou os detalhes do cômodo onde estamos.

Bondía define o sujeito da experiência como um sujeito exposto, permeável e vulnerável aos acontecimentos, de forma que ele “se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (BONDÍA, 2002). Esse sujeito, guiado não pela informação ou pelo utilitarismo, mas por uma consciência plena e profunda de sua existência e daquilo que o rodeia, “seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (BONDÍA, 2002). Da mesma forma, Octavio Paz afirma que na experiência do poético, “o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem”. (PAZ, 1982).

Em ambos os autores, podemos encontrar uma mesma essência ao apontar para esse sujeito que é atravessado pelos acontecimentos, um alguém onde a poesia encontra repouso. Esse sujeito seria como “um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar” (BONDÍA, 2002). Esse estado de sensibilidade e permeabilidade, embora seja uma postura de passividade, é também uma oposição ativa à aceleração, à superficialidade, à rigidez e ao utilitarismo aos quais somos constantemente submetidos. Pode-se dizer que

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto e interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

O conceito de experiência que Bondía apresenta se assemelha a um estado meditativo que, ao contrário do senso comum, não consiste em esvaziar a mente, mas em aquietá-la. Trata-se de um processo de reeducação da mente, de aprender a silenciar o fluxo constante de pensamentos, desviar o foco do excesso de informações e tarefas. É um mergulho em uma percepção do presente por meio dos sentidos, um retorno ao corpo, aterrar-se. Somente após fincar nossos pés na realidade palpável nos tornamos permeáveis a ela. Ao nos despirmos de todos os papéis e funções que desempenhamos para que sejamos úteis **ao mundo**, nos voltamos

para um “simples ser”: apenas um corpo que percebe seu lugar **no mundo**, “como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial” (BONDÍA, 2002).

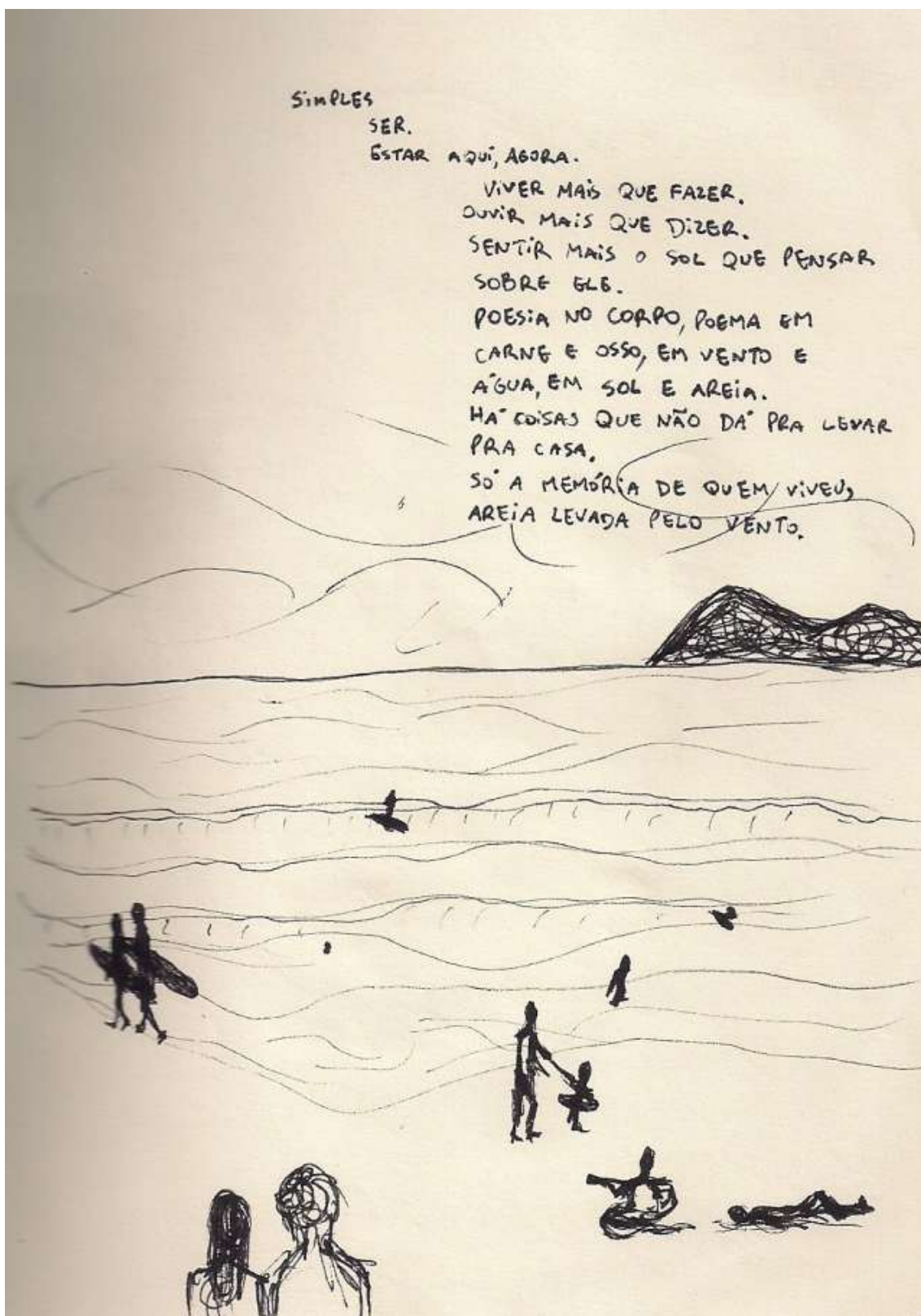


FIGURA 17: *Poema de Areia*, poemas e desenho autorais feitos em janeiro de 2014.

4.2 – Poesia e criação

Para Octávio Paz, fazer arte e fazer poesia apontam para um mesmo ofício. Para ele, ser um grande artista “quer dizer ser um grande poeta: alguém que transcende os limites de sua linguagem”. O autor compara a criação do poema à criação artística, afirmando que “o poema não é uma forma literária, mas o lugar do encontro entre a poesia e o homem” (PAZ, 1982). Assim “o artista é criador de imagens: poeta” (PAZ, 1982). Além disso, o papel tanto do artista quanto do poeta seria o mesmo: em primeira instância, despir-se de seu lugar de criador e fazer-se sujeito da experiência, uma superfície permeável e sensível à poesia das coisas, território de passagem (BONDÍA, 2002). Ser artista ou poeta é um ofício, um fazer consciente. Mas é justamente no movimento de desapegar-se da necessidade de ser criador, e de se deixar atravessar pela experiência de simplesmente estar no mundo, que a arte e a poesia encontram espaço para emergir.

Segundo Paz, “o poeta põe em liberdade sua matéria” (1982), de forma que “a poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E (...) o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitarem no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte” (PAZ, 1982). A interpretação tradicional do processo escultórico de Michelangelo sugere que ele enxergava a forma já existente no bloco de mármore, cabendo ao artista apenas revelá-la ao retirar o excesso de matéria. Dessa forma, o artista/poeta não transforma a matéria em outra coisa, mas antes a reconhece em seu estado de poesia amorfa e primitiva (PAZ, 1982) e depois a evoca por meio da ação criativa. O poema ou a obra de arte é, portanto, “o lugar do encontro entre a poesia e o homem” (PAZ, 1982), o lugar onde a poesia das coisas é revelada e partilhada com outros – o leitor, o público, o espectador.

Assim, o artista, em seu processo de criação, mergulha inicialmente em sua própria experiência de mundo e, depois, compartilha-a com o público em forma de obra, fazendo da arte o lugar de encontro entre esses dois universos. Aqui, adentramos no cerne da questão que mobilizou minhas investigações acadêmicas e artísticas desde a graduação: como desenvolver um processo de criação que explore as camadas mais profundas da subjetividade do artista e, ao se transformar em obra, convide e conduza o público a um mergulho semelhante em sua própria subjetividade? De que maneira, ao transformar sua experiência em criação, o artista pode proporcionar ao público uma vivência poética tão profunda quanto a que experimentou inicialmente?

Na obra *A Poética do Espaço* (1989), Gaston Bachelard discute esse fenômeno dentro do contexto da literatura e escrita poética. Segundo o filósofo, “o poeta fala no limiar do ser”

(1989), evocando imagens na consciência do leitor, que faz da experiência do poeta a sua própria. O leitor apropria-se das palavras do poeta, tornando-as parte de sua própria experiência, criando uma inversão, de forma que “o ser do poeta é nosso ser. (...) É como se, com sua exuberância, o poema reanimasse profundezas em nosso ser” (BACHELARD, 1989). As imagens contidas em uma poesia evocam imagens da consciência do próprio leitor, conduzindo-o não ao reconhecimento da experiência poética de outrem, mas ao despertar de sua própria experiência conforme adentra nas palavras do poeta. Assim, “quando é um poeta que fala, a alma do leitor repercute”, de modo que sua palavra (...) “tocando o ponto exato, abala as camadas profundas do nosso ser” (BACHELARD, 1989).

A chave desse fenômeno reside na maneira como o poeta adentra em sua própria subjetividade e a evoca em sua obra, de forma que o leitor não compreende apenas intelectualmente aquilo que é descrito, mas é transportado para um estado de sensação, como se a experiência do poeta fosse também tangível para ele por meio de seus sentidos. Bachelard chama esse fenômeno de leitura suspensa, o momento em que os olhos do leitor saem do livro e se conectam a seus próprios devaneios (BACHELARD, 1989). Por exemplo, ao descrever um espaço de intimidade, como o próprio quarto ou um cômodo de sua casa natal, o escritor apresenta aspectos muito pessoais de sua própria experiência, espaços que o leitor jamais conhecera. Mas ao despertar esse estado no leitor, essa experiência pessoal se torna não apenas uma descrição objetiva de fatos de sua própria vida, mas “um umbral de onirismo para outrem” (BACHELARD, 1989). Dessa maneira,

(...), rapidamente, desde as primeiras palavras, na primeira abertura poética, o leitor que “lê um quarto” interrompe sua leitura e começa a pensar em algum aposento antigo. Você gostaria de dizer tudo sobre o seu quarto. Gostaria de interessar o leitor em você mesmo no momento em que entreabriu uma porta do devaneio. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto: revê o dele. Foi a escutar as lembranças de um pai, de uma avó, de uma mãe, de uma criada, da “criada de grande coração”, em suma, do ser que domina o recanto de suas lembranças mais valorizadas. (BACHELARD, 1989, p. 33)

Para que o leitor seja conduzido a esse estado, o poeta precisa ser capaz de se conectar com os aspectos mais subjetivos de sua própria experiência. Não é a descrição factual ou objetiva em caráter documental que desperta esse estado, mas a evocação da experiência poética e subjetiva do próprio poeta, quando “(...) a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade.” (BACHELARD, 1989). Assim, ao adentrar nos aspectos mais essenciais da experiência de um cômodo, seus

valores de intimidade são evocados. E esses relatos ou descrições são tão profundamente pessoais que tornam-se também coletivos. Sua essência é reconhecida pelo leitor e se conecta às suas próprias memórias e experiências de outros cômodos, diferentes em materialidade, mas semelhantes em suas reverberações no ser daquele que o habita. Segundo Bachelard,

De que serviria, por exemplo, dar a planta do aposento que foi realmente o *meu* quarto, descrever o quartinho no *fundo* de um sótão, dizer que da janela, através de um vão no teto, se via a colina? Só eu, em minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário profundo que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam na grade. O cheiro da uva!

BACHELARD, 1989, p. 32 – 33

Embora Bachelard, em seu livro, se refira sempre à poesia escrita, esse fenômeno atravessa todas as formas de criação artística. A potência da imagem poética pode surgir por meio de qualquer tipo de linguagem em que haja espaço para o sensível, bem como “a adesão que ela suscita numa alma alheia ao processo de sua criação” (BACHELARD, 1989). Quanto mais o artista se entrega à escuta de si e faz-se permeável à poesia das coisas, mais suas imagens ganham potência para ressoar nas camadas profundas da subjetividade de outra pessoa convidam à experiência poética qualquer pessoa que seja tocada por sua criação. Do mesmo modo, quando uma obra de arte atravessa a consciência de um indivíduo, a ressonância interna desse encontro torna-se, também, experiência e, a partir dela, o público participa da obra atribuindo a ela suas próprias significações. Assim, em uma criação poética e sensível, tanto artista quanto público tornam-se território de passagem, sujeitos da experiência (BONDÍA, 2002).

4.3 – Poesia em Jonas Mekas

Como exemplo desse fenômeno, trago minhas percepções sobre a obra *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza*, de Jonas Mekas, e suas reverberações em meu processo de criação. Lançado em dezembro de 2001, o filme contém um compilado de vídeos feitos pelo artista ao longo de pelo menos três décadas, com registros de momentos de sua vida, como uma conversa entre amigos, viagens de família, batizados, piqueniques, acompanhados de áudios que trazem reflexões sobre a vida, sobre tais memórias e sobre o processo de criação da obra. Essas imagens são apresentadas com muitos cortes e em um tempo acelerado, tal qual a forma como as memórias se consolidam em nossa mente com o passar do tempo, em que nos lembramos apenas de pequenos flashes de sons, formas, cores, luzes e movimentos. O artista dispõe esses registros ao acaso, como ele mesmo afirma na introdução da obra:

Eu nunca, nunca, fui capaz de entender onde minha vida começa e onde ela termina. Eu nunca, nunca, fui capaz de entender isso tudo, do que se trata, o que tudo isso significa. Quando eu comecei agora a juntar todos esses rolos de filme, a uni-los, a primeira ideia era mantê-los em ordem cronológica. Mas então eu desisti e apenas comecei a juntá-los ao acaso, da forma que os encontrei na prateleira., porque eu realmente não sei onde cada parte da minha vida pertence. Então deixe ser, deixe ir. Puramente ao acaso. Desordem. Tem algum tipo de ordem nisso. Uma ordem própria que eu realmente não entendo, da mesma forma que eu nunca entendi a vida ao meu redor, a vida real como dizem. Ou as pessoas reais, eu nunca as entendi. Eu ainda não entendo. E eu realmente não quero entender. (MEKAS, 2001, tradução nossa)

Esse filme trouxe luz a muitas questões que encontrei em meio a meu próprio processo de criação. Eu possuía registros que pareciam não se encaixar bem, por serem de naturezas muito diversas. Em vão, coloquei muito esforço em tornar tudo uniforme e justificável, com alguma narrativa que fizesse sentido. Busquei trazer uma uniformidade de cor, como ao deixar tudo em preto e branco, mas as cores de algumas imagens pareciam essenciais e não podiam ser apagadas, enquanto, em outras, a luz e sombra monocromáticas capturavam o olhar. Tinha também muita dúvida sobre o áudio: se utilizava voz, sons ambientes ou trilhas sonoras. Essas dúvidas me imobilizaram por muito tempo em relação à montagem, e, por meses, apenas continuei fazendo mais e mais registros sem conseguir organizá-los. Muitas decisões criativas me vieram à mente, mas todas pareciam artificiais, pareciam diminuir a força das imagens. Ao assistir à obra *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza* e prestar atenção às reflexões de Mekas, percebi a potência poética do 'caos': a importância de tomar decisões criativas olhando para a essência das imagens, e não buscando uma suposta ordem ou uniformidade.

Olhar para o sequenciamento de imagens poéticas evocadas por Mekas nessa obra é semelhante a observar um quadro impressionista, que, por meio de pinceladas e borrões aparentemente dispersos e disformes, forma uma figura uníssona, que traz lampejos da realidade ao mesmo tempo em que a recria de forma subjetiva, reforçando a sensação de presença, de experiência de quem compôs aquelas camadas de tinta sobre a tela. Da mesma forma, Mekas apresenta essas memórias, esses acontecimentos, lugares e pessoas que seus olhos viram e que seus sentidos tocaram, convidando-nos a experienciá-los também. É como folhear um álbum de fotografias na sala da casa de alguém e ouvi-la divagar sobre o que essas memórias despertam. Suas falas são sempre amplas e pouco descritivas, permitindo que as imagens falem por si e se conectem às memórias de quem assiste, criando a possibilidade de vivenciá-las com nossos próprios sentidos.



FIGURAS 18 E 19: Fotogramas do filme *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza* (2001).

É exatamente nesse ponto que reside a “ordem da desordem” da qual o artista fala. Mesmo que imagens e áudios fossem de naturezas e contextos completamente distintos, compartilhavam uma mesma essência: um estado de pura apreciação da vida e de sua beleza. Um estado de assombro e maravilhamento diante das coisas pequenas, simples e cotidianas, que, nas palavras do artista, carregam “pequenos fragmentos do paraíso” (MEKAS, 2001). Ao compartilharmos o olhar de Mekas e observarmos, junto a ele, esses registros reais de sua vida, somos transportados para esse mesmo estado, essa mesma sensação que fundamenta e une todos os elementos do filme. Assim, a ordem presente no acaso das imagens não se estabelece por um desenvolvimento cronológico, narrativo ou linear, mas sim pelo aprofundamento dessa sensação diante da poesia das coisas banais.

4.4 – Desenvolvimento vertical

O desenvolvimento presente no filme de Mekas se relaciona diretamente ao conceito de ataque ou desenvolvimento vertical, apresentado por Maya Deren no simpósio *Poetry and the Film: A Symposium* (1963), que discutia a relação entre poesia e cinema. Para Deren, um desenvolvimento horizontal segue uma lógica linear nas ações dramáticas. Nesse modelo, uma ação conduz naturalmente à próxima, estabelecendo uma linearidade de acontecimentos. O desenvolvimento vertical, por outro lado, não se organiza por uma lógica sequencial de ações, mas sim pela “justaposição de imagens que têm em comum uma mesma emoção ou sensação central” (DEREN, 1963, tradução nossa). Nesse tipo de desenvolvimento, as ações não se constroem a partir de uma lógica sequencial, mas como na relação das imagens em um sonho. As ações

(...) são trazidas para o centro, conectadas e coletadas pelo fato de que se referem a uma emoção em comum (...). Em um desenvolvimento “vertical”, é a lógica de uma emoção ou ideia central que atrai para si mesmo imagens díspares que contém aquele mesmo núcleo que elas têm em comum. (DEREN, 1963, p. 7 e 8, tradução nossa)

É importante considerar que Deren não pretende restringir sua reflexão sobre poesia a uma linguagem artística específica, como o cinema poético ou a poesia escrita. Em vez disso, ela discorre sobre sua compreensão do desenvolvimento poético de forma ampla, aplicável a

qualquer expressão artística. Ao comparar os conceitos de horizontalidade e verticalidade, Deren propõe duas formas distintas de organização dentro de uma obra. O desenvolvimento horizontal está ligado à progressão narrativa e à estrutura dramática, enquanto o desenvolvimento vertical opera por meio da intensificação de uma experiência sensorial, emocional ou simbólica. Para ilustrar essa distinção, Deren cita como exemplo os balés narrativos e os balés líricos. Apresento aqui dois balés que podem se encaixar nesses conceitos.

O balé romântico *Giselle*, de Jean Coralli e Jules Perrot, estreado em Paris no ano de 1841, é um balé narrativo, ou seja, um balé em que todos os elementos cênicos e coreográficos convergem para o desenvolvimento de uma história, que costura todos os atos e ações que acontecem no palco. *Giselle* conta a história de uma jovem que, ao sofrer uma decepção amorosa, enlouquece e morre. Seu espírito é levado a um bosque onde habitam as Willis, espíritos de jovens que morreram infelizes no amor, como Giselle, e cujo destino é torturar os homens até sua morte.

Observando *Giselle* dentro da perspectiva trazida por Deren, pode-se afirmar que se trata de um desenvolvimento horizontal, pois a narrativa é a âncora para todos os acontecimentos em cena. O figurino, o cenário, a música, a gestualidade e o tipo de movimentação dos bailarinos nos atos I e II são coerentes com a atmosfera de cada momento da história: no primeiro ato, uma atmosfera alegre, romântica e divertida, e, no segundo, sombria e trágica. Em balés clássicos, é comum que, além dos movimentos de execução técnica mais complexos, haja momentos mais teatrais, em que os bailarinos se utilizem de gestos pantomímicos para deixar a narrativa clara ao público. Os figurinos e cenários também são construídos com o objetivo de trazer clareza às caracterizações dos personagens dentro da história.

Como exemplo de balé lírico, trago a obra neoclássica *Serenade*, de George Balanchine, estreada em 1934. Em *Serenade*, Balanchine optou por uma construção dramática diferente dos balés clássicos tradicionais, afastando o foco da narrativa e direcionando-o para a composição visual do movimento. Balanchine acreditava na apreciação do movimento pelo movimento, sem a necessidade de um enredo com personagens e acontecimentos teatrais, como ocorre em *Giselle*. Em *Serenade*, não há personagens nem uma história a ser compreendida pelo público. Os figurinos são todos idênticos, diferenciados apenas por gênero. Não há cenário no palco, apenas o fundo azul que se mistura à iluminação.

Serenade conta com uma sequência clara de movimentos, atos e ações. Porém a dramaturgia se constrói não no desenvolvimento de uma história como em *Giselle*. Embora em determinado momento, dois bailarinos dançam um *pas-de-deux* (dueto de dança entre um

bailarino e uma bailarina, muito presente nos balés clássicos) e posteriormente um trio, que poderia ser interpretado como representação de um triângulo amoroso, Balanchine negou tal intenção, permitindo ao público interpretação livre dos acontecimentos da cena.

Pode-se apontar semelhanças estéticas entre *Serenade* e o segundo ato de *Giselle*: a movimentação, a cor da iluminação, o desenho de figurino, a atmosfera etérea e mesmo algumas disposições dos bailarinos no palco. Embora em *Serenade* predomine a leveza e em *Giselle* o sombrio, a maior diferença no aspecto dramático se dá na intenção dos autores. Não importa para a análise se há ou não narrativa em *Serenade* ou se há a preocupação de construção de uma atmosfera sensorial em *Giselle*, mas sim qual é o ponto-chave que conecta os elementos poéticos presentes nas obras.

Giselle é uma obra do período romântico, portanto é evidente que a emoção e a sensação sejam aspectos relevantes para a obra, da mesma forma que se pode identificar uma sequência de ações em *Serenade*. Porém, não são esses os elementos centrais na construção dramática de cada obra. Fica evidente que, em *Giselle*, há um desenvolvimento horizontal, de forma que uma cena aponta para os acontecimentos seguintes, e apenas por meio dessa sequência, os elementos poéticos, estéticos e simbólicos da obra fazem sentido. Em *Serenade*, todavia, os elementos não dependem de uma sequência cronológica ou linear. Cada cena e ato estão atrelados à construção da atmosfera serena e etérea criada pela movimentação dos corpos, da luz e tecidos no palco.

A partir de tal comparação, é possível compreender a diferenciação entre desenvolvimento vertical e horizontal explicitados por Maya Deren. O ataque vertical também pode ser definido a partir do sequenciamento de acontecimentos de forma onírica, característica que pode ser encontrada em muitas obras da artista, como *Meshes Of Afternoon* (1943), de Maya Deren. Aqui, diferente de *Serenade*, a ordem dos acontecimentos importa. Há uma cronologia sequencial das ações. Porém, o elemento que as costura não é uma lógica de ação sobre ação, mas atmosfera onírica ora de sonho, ora de pesadelo e os simbolismos criados na repetição de ações e de imagens. A chave, a faca, o espelho, a flor e os pés que correm são elementos que aparecem repetidas vezes ao longo do filme. Tais simbolismos não se explicam de forma lógica ao espectador, o desfecho do filme não explica os acontecimentos. Essa construção racional sobre a narrativa importa menos, pois a ênfase está na sensação causada pelo sequenciamento de tais imagens. Tal qual em um sonho, alguns simbolismos não se explicam de forma clara, mas todos eles fazem sentido inseridos em seu contexto.



FIGURA 20 E 21: Fotogramas do filme *Meshes of Afternoon* (1943).

Dessa maneira, podemos identificar o desenvolvimento vertical em *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza* (2000), quando o autor, deixando de lado uma lógica racional e linear, se atém aos aspectos subjetivos da imagem. Justamente por essa escolha, o filme é capaz de evocar no espectador a conexão com suas próprias memórias e imagens de afeto. Essa reflexão mostrou-se essencial no decorrer do meu processo de pesquisa e criação, pois, ao lidar com registros de naturezas diversas, precisei buscar um ponto de coesão, um fio que interliga todas essas imagens e memórias.

O conceito de desenvolvimento vertical não nos aponta apenas para uma forma de montagem, mas para o acontecimento da poesia como fenômeno. Aponta-nos o caminho das imagens poéticas e como seus sentidos se sobrepõem com uma lógica própria que não pode ser explicado pela racionalidade objetiva, mas por uma relação subjetiva com o mundo. Essa compreensão é valiosa especialmente para trazer luz e ordem ao caos de imagens e referências que muitas vezes se instaura nos processos de criação. Aponta também ao surgimento da própria fagulha criativa que faz nossos olhos se interessarem por uma imagem e registrá-la em forma de arte. Se nos guiamos pela sensação, imagens aparentemente desconexas podem surgir e se conectar se forma inesperada. Seja por uma composição onírica e surrealista como podemos ver nas obras de Maya Deren, seja em registros crus da realidade, como identificamos em Mekas, essa essência poética da imagem original fundamenta as escolhas e tece seus caminhos criativos.



the beauty of
the moment
overtook him
& he did not
remember
anything
that preceded
that moment

FIGURAS 22 E 23: Fotogramas do filme *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza* (2001).

5 – A POÉTICA DA CASA

5.1 – A sensação de casa

Ao longo de minha pesquisa, enfrentei um constante dilema entre dois caminhos estéticos e simbólicos que se apresentavam em minhas criações, os quais descrevi mais detalhadamente no capítulo 2. De um lado, tinha as videodanças de autorretrato, carregadas de uma atmosfera onírica e melancólica, normalmente em preto e branco com sombras densas e luz dura. Retratava-me realizando repetições de gestos e movimentos sozinha em um cômodo, observada apenas pelo olhar mecânico da câmera em meio a madrugadas de experimentação entre imagem, corpo e objetos. Do outro lado, os registros que capturava por trás da câmera: os espaços, pessoas, texturas, cores e movimentos ao meu redor. Uma espécie de diário visual, essas imagens formavam uma coletânea de pequenas poesias encontradas pelo meu olhar. Criadas espontaneamente, sem planejamento, procuravam materializar a crueza da experiência do momento. Esses dois lados da câmera, o colocar-me à frente das lentes ou por trás delas, construiu em meu processo uma dialética entre o mundo interno – casulo individual, noturno, monocromático, fechado em si mesmo, construído a partir da manipulação intencional de elementos e técnicas – e o mundo externo – coletivo, colorido, diurno, aberto, percebido por meio de uma passividade diante das coisas.

Por meio do estudo do “desenvolvimento vertical” (DEREN, 1963) como fenômeno poético, identifiquei o cerne que conecta essas duas vertentes do meu trabalho: a casa. Em uma análise objetiva, faz sentido perceber a casa como elemento central tanto em meus registros das memórias dos cômodos, das interações das pessoas dentro deles, quanto dos autorretratos em meu “quarto-casulo”. Ainda assim, muitas das imagens que integram minha coletânea de vídeos e fotografias registram outros espaços: galhos dançando ao vento, chuva na janela, crianças brincando no parque, o mar visto do alto de um penhasco, em outro continente. Objetivamente, essas não são imagens de casa. Mas o motivo pelo qual decidi registrá-las é por reverberarem em mim como uma **sensação de casa**, uma identificação instantânea, um sentimento de ter o olhar capturado por aquele momento aparentemente irrelevante, mas que ressoa dentro de mim como um senso de pertencimento.

A partir dessa percepção comecei a identificar tantos outros “acazos significativos” (OSTROWER, 1990) em minha trajetória justamente por evocarem essa sensação de casa, mesmo em contextos inesperados. Por exemplo, em minha primeira viagem para fora do Brasil, participei de um evento onde permaneci por duas semanas em um sítio na pequena cidade de

Roscommon, no interior da Irlanda. No início de cada dia, após reuniões e celebrações coletivas, tínhamos o momento chamado “*shh time*”, no qual deveríamos permanecer em silêncio total por vinte minutos escrevendo, meditando ou contemplando. Em um desses momentos, me sentei dentro de um contêiner no qual funcionava uma espécie de sala de meditação e, dali de dentro, na quietude absoluta de uma manhã chuvosa, ouvi o canto de um pássaro cortar o silêncio. Embora estivesse do outro lado do oceano, em um país desconhecido, em outra cultura, tive uma sensação de pertencimento que há muito não sentia, como se por alguns instantes estivesse em casa.

Em setembro de 2024, ao final de uma aula de yoga enquanto todos estavam em silêncio meditativo, ouvi novamente o canto de um pássaro e imediatamente me lembrei daquele instante dentro do contêiner na Irlanda. Imediatamente fui tomada pela mesma sensação, conectando esses dois momentos. Objetivamente, milhares de quilômetros estão entre Curitiba e *Roscommon*, e oito anos separam esses dois instantes. Mas em minha experiência, o canto do pássaro cortando o silêncio da manhã, seja no Brasil ou na Irlanda, evocou o mesmo lugar dentro de mim: a sensação de casa.

Em outras palavras, pode-se dizer que essa sensação em comum ligou imagens e experiências objetivamente desconectadas, como se ocorresse um “desenvolvimento vertical” (DEREN, 1963) dessas imagens em minha consciência. Não foi preciso construir uma lógica racional entre o canto dos dois pássaros, pois a imagem poética despertada por eles fez essa ligação de forma espontânea e orgânica, com uma lógica própria. Seria essa a mesma essência do desenvolvimento vertical proposto por Deren.

Da mesma maneira, Mekas fala sobre a ordem própria que existe na desordem da vida real. Existe sentido nas imagens que evocam uma mesma sensação, ainda que, logicamente estejam desconectadas. Não por acaso Deren afirma que “o processo criativo acontece quando a realidade passa pelo artista.” (DEREN, 2012). O desenvolvimento de uma obra poética se dá dessa forma, porque é assim que a poesia da vida real ressoa dentro de nós enquanto percebemos e damos sentido ao mundo. E só depois de observar esse fenômeno em nossa própria experiência, somos capazes de trazê-lo para nossa criação.

5.2 - A casa habitada – a memória e a infância

Segundo Gaston Bachelard, a casa é “o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 1989). Quantas possibilidades de existência, quanta profundidade de identificação existe dentro de um pequeno

espaço de mundo particular? Habitar é mais do que ocupar um espaço ou passar por ele. “A casa é o nosso canto do mundo” (BACHELARD, 1989), e, no ato de habitá-la, depositamos sobre ela todas as camadas de nossa identidade, construímos um abrigo para que nossos sentidos repousem em segurança. É onde tecemos nossas primeiras experiências e as lentes por meio das quais iremos enxergar aquilo que está do lado de fora de suas paredes. “Antes de ser jogado no mundo (...), o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço.” (BACHELARD, 1989).

A potência dessas imagens de intimidade trazidas pela casa foi o que, inicialmente, me despertou o desejo de capturar a poesia das coisas banais. E esse interesse guiou muitas de minhas experimentações artísticas por meio da fotografia e do vídeo. Quando iniciei os registros da casa ao longo da pesquisa de mestrado, estava adentrando em um terreno amplamente conhecido por mim. As imagens da casa me atraíam por meio de uma curiosidade contemplativa sobre os significados e devaneios que se manifestavam dentro daquelas paredes e, especialmente, pela forma como essas imagens permitiam um mergulho dentro do meu próprio ser, da minha história, da minha lembrança: A luz que vem das janelas no pôr do sol ou de um abajur ao anoitecer, a textura do piso de cera vermelha escura ou o piso de taco da sala onde inventei tantos mundos, o vermelho vibrante de uma grande cadeira da década de 1980 em frente à parede creme, a miniatura de uma gueixa e a garrafa de vidro com um pequeno barco na estante da sala que atraíam minha imaginação e curiosidade quando criança.

Ao longo da pandemia, descobrir e redescobrir a poesia da casa foi uma forma de não perder a curiosidade pelo mundo. Conforme me fechava mais dentro das paredes da casa, cada pedaço dela se tornava ainda mais potente. A reclusão proporcionada pela quarentena me permitiu observar com ainda mais afinco essas reverberações entre passado e presente, lembrança e experiência que coexistem no espaço funcional e subjetivo da casa: “em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço” (BACHELARD, 1989).

Portanto, nos primeiros registros que fiz da casa para a disciplina de Videoarte (mencionados no capítulo 2), decidi fazer uma relação direta entre os espaços da casa e a memória. Busquei justamente os objetos e cômodos sobre os quais já tinha essa curiosidade de observação e reflexão ou que se conectavam com memórias específicas. Primeiramente, caminhei pela casa registrando tudo aquilo que me despertava um interesse instantâneo. Percebia uma luz específica, uma textura, a forma como o céu ou a rua se distorciam pelo relevo do vidro da janela. Depois, saí à procura de minhas lembranças. Registrei brinquedos, os espaços onde dava vazão à minha imaginação fértil de criança, como quintal ou o chão da sala.

Por fim, antes da montagem, gravei um grande áudio falando sobre todas as reflexões e memórias que essa experiência me despertou. Posteriormente, em uma reunião de orientação, fiz uma nova versão sem o áudio, deixando apenas o fluxo das imagens.

Segundo Fábio Noronha, meu orientador, essa última versão abria mais espaço para identificações de quem assiste em comparação à primeira, na qual eu trazia descrições mais detalhadas e específicas. Vejo que essa observação foi uma chave importante no desenvolvimento do meu trabalho, já que, como discutido anteriormente, os valores de abrigo são mais facilmente acessados em sua evocação subjetiva do que em uma descrição minuciosa. E é nessa evocação que se toca o ponto exato para que uma imagem poética reverbere em outra consciência, abalando as camadas profundas do ser (BACHELARD, 1989). A partir desse momento, percebi que a casa era o ponto central de minha criação e pesquisa, o lugar de potência dessa poesia das banalidades que eu procurava investigar. Afinal,

(...) para além das lembranças, a casa está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. (...) Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar daquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental. A palavra hábito está demasiado desgastada para exprimir essa ligação apaixonada entre o nosso corpo que não esquece e a casa inolvidável. (BACHELARD, 1989, p. 33 – 34)

Aqui, cabe trazer a temática da memória que, por muito tempo, acreditei ser um pilar central em minha pesquisa. Mas foi a partir da percepção da centralidade da casa que percebi meu interesse na investigação da memória estava subordinado a ela, de modo que não caberia um capítulo inteiro dedicado a discutir a memória, mas sim um capítulo voltado às simbologias da casa, que inevitavelmente estão fundamentadas na memória da mesma. Em outras palavras: não me interessa discutir a memória como fenômeno individual e isolado, mas observá-la em sua materialização sobre aquilo que chamamos de casa, em seu fluxo de construção e manutenção da nossa relação poética e simbólica com os espaços de intimidade e identidade.

Fotografia de um lado só

13 de abril de 2014

Vejo esta janela desde criança. Vejo-a desde que aprendi a ver.

A sua moldura já fora de madeira, que se deteriorou e precisou ser trocada. A decoração do quarto também mudou. A pintura da varanda lá de fora, da casa de frente. A igreja em frente também mudou, cresceu, é frequentada por outras pessoas. Eu mudei. Mudei meu olhar. Tudo mudou, menos a janela.

Ela sempre permaneceu ali e viu tudo mudar ao seu redor. A janela. A janela que é o nada. Um vazio que permanece, ao contrário de tudo. É um respirar. Suspiram a luz, o vento, o som das crianças brincando na rua. Suspiram as vozes, as lembranças,

Olho para ela e vejo tanto do que via quando criança. Ainda vejo as mesmas pessoas passando do lado de fora, ainda que elas não caminhem naquela calçada há muitos anos. Vejo minhas amigas me chamando pelo nome, antes de espalharmos as bonecas no tapete da sala. Ouço os hinos da igreja colorindo as manhãs de domingo. A janela não muda.

Ela é também um olhar para dentro. Uma janela para as minhas lembranças, como os álbuns de fotografia que estão guardados na estante da sala. Mas ela se move, ela ainda traz para cá o que será lembrança daqui a alguns anos. Ela traz um vento para dentro de mim, que me leva para fora. Olho para fora e encontro quem fui, quem sou, quem serei. A janela aberta é um espelho que perpassa as paredes do tempo.

FIGURA 24: Fotografia e textos autorais, feitos em abril de 2014.

Ao me deparar com as fotografias antigas dos espaços da casa onde cresci, essa poesia inerente à passagem do tempo fica em evidência, pois aquilo que outrora era banal torna-se relíquia, não existe mais. O tecido impermeável do sofá onde eu dava banho nas minhas bonecas sem meus pais notarem, os brinquedos espalhados pelo chão, o telefone de discar centralizado no móvel e a televisão de tubo com um aparelho de VHS em cima. As diversas gerações de pessoas que habitaram e habitam esses espaços, sentando-se à mesa para um almoço ou discutindo sobre as notícias que passam na televisão, os registros de altura na parede feitos na infância dos meus irmãos nos anos 80 justapostos aos de seus filhos quarenta anos depois. Todos esses elementos corriqueiros de formas de ocupar e modificar o lugar de habitação são inerentes à nossa experiência de tempo-espaço, banalidades cuja poesia, por sua recorrência e permanência no cotidiano, tendemos a não notar até que não existam mais.

A ânsia de registrar os espaços da casa vem justamente dessa percepção da efemeridade do tempo. Em um instante a nossa experiência do presente se torna passado e aquilo que era cotidiano se transforma em lembrança longínqua, mas ainda vívida. Nos cômodos da casa é o lugar no qual podemos ver a vida acontecendo em sua forma mais crua, onde podemos enxergar a dialética entre o ordinário e o raro coexistindo em sua essência. Nas palavras de Bachelard,

As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida. (BACHELARD, 1989, p. 26)

Ao retornar à minha casa natal durante o período de férias de verão, decidi fazer mais alguns registros. Os primeiros haviam sido feitos no mês de julho, durante o inverno. Iniciei, como da outra vez, buscando as imagens do espaço que atraíam minha curiosidade. O primeiro elemento foi a luz de pôr do sol passando pela janela do quarto da frente, que se volta para a rua. Essa luz é muito mais intensa e colorida no verão, por conta da direção do sol e por essa razão não havia conseguido capturá-la tão bem nos primeiros registros. Mas ao direcionar a câmera para a janela, me deparei com mais um “acaso significativo” (OSTROWER, 1990): meus sobrinhos brincando à frente dela.

A luz refletia nos azulejos do corredor e fazia uma espécie de espelho. Tentando passar despercebida, registrei de longe a brincadeira. Ao perceber que eles não se importavam com a minha presença, cheguei mais perto e passei a interagir com a brincadeira, acompanhar seus

movimentos com a câmera. Desta vez, o contexto era muito diferente daqueles primeiros registros da casa: esta, antes cheia de cômodos vazios, estava habitada, preenchida pelas crianças. Na casa vazia, capturei imagens das minhas memórias de infância na casa onde cresci. Agora, tinha o privilégio de registrar a matéria da memória da infância em sua essência mais pura e concreta: a experiência da criança.

Foi então que me encontrei com uma outra matriz poética: a casa habitada. Nos meses de dezembro e janeiro, costumamos nos reunir, como em grande parte das famílias, para comemorar as festas e passar parte das férias. E então a atmosfera da casa muda completamente. Há um grande fluxo de pessoas, o som das crianças e dos animais de estimação preenchem o silêncio usual. É preciso colocar mais cadeiras à mesa e distribuir colchões pela casa. Nesse contexto, era impossível fazer registros de cômodos vazios, como nas primeiras imagens da casa. Há uma riqueza poética nesse contraste.



FIGURA 25 E 26: Fotogramas dos registros em vídeo da casa habitada, feitos em janeiro de 2024.



FIGURA 27 E 28: Fotogramas dos registros em vídeo da casa habitada, feitos em janeiro de 2024.

Aqui, é interessante perceber as relações que se estabelecem nos cômodos da casa. A grande diferença entre observar e registrar uma casa vazia e uma casa habitada é que a dinâmica das pessoas reconstrói a percepção do espaço. O movimento, os sons, o uso dos objetos, as cores das roupas, a integração entre os cômodos (como o espaço do corredor), tudo se modifica e se torna uma outra coisa. Segundo Juhani Pallasmaa,

O ato de habitar é (...) fundamentalmente um intercâmbio, uma extensão: por um lado, o habitante se acomoda no espaço e o espaço se acomoda na consciência do habitante e, por outro, esse lugar se converte em uma exteriorização e uma extensão de seu ser, tanto do ponto de vista físico quanto mental. (PALLASMA, 2017, p.8 apud OLIVEIRA, 2024)

O corpo que interage com esse espaço passa a ser, indissociavelmente, parte dele. Os elementos daquele lugar produzem estímulos sensoriais, simbólicos, afetivos no ser que o habita. Perpassa o sujeito da experiência (BONDIA, 2002) e constitui a matéria daquilo que se tornará memória. O espaço habitado, ainda que um ser inanimado, também imprime em si as marcas dessas interações. Dessa forma, “os espaços nos constituem, pois estamos atados ao mundo nessa relação corpo-espaço (...) e é a partir dessa relação que construímos nossos conceitos de referência, memória e imaginação” (OLIVEIRA, 2024).

Para Gaston Bachelard, “a casa natal é uma casa habitada” (BACHELARD, 1989), seja por pessoas, por lembranças ou pelos nossos próprios devaneios oníricos. Ao observar a casa vazia, ela era preenchida pelas memórias de minha própria infância. Era um espelho do tempo que me mostrava, simultaneamente, a distância temporal e a proximidade material dessas lembranças. Ao observar a casa ocupada pelas crianças, percebo-a também em uma relação com o tempo, mas agora permeada pelo desejo de guardá-lo, de conservar as imagens desse tempo-espaço antes que ele se perca na volatilidade da memória. Por isso, anos atrás, escrevi que “a arte é um frasco onde se guarda o tempo”. Pois, em um breve instante de experiência significativa, depositamos em nossa criação a materialidade desse “aqui e agora”, que, em um futuro não tão distante, se tornará imaterial, existente apenas na memória de quem viveu.

A poesia, em sua função principal, restitui-nos as situações de sonho. Mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos. Cada um de seus redutos foi um abrigo de devaneio. E o abrigo não raro particularizou o devaneio. Foi aí que adquirimos hábitos de devaneio particular. A casa, o quarto, o sótão onde ficamos sozinhos dão os quadros de um devaneio interminável, de um devaneio que só a poesia, em uma obra, poderia concluir, realizar. Se atribuímos a todos esses retiros sua função, que foi a de abrigar sonhos, pode-se dizer, (...) que existe para cada um de nós uma casa onírica,

uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. (BACHELARD, 1989, p. 34)

É interessante observar também a forma como as crianças interagem com a casa, ressignificando a funcionalidade de cada espaço por meio da brincadeira e imaginação. No momento em que a criança se coloca a perceber e interagir com os elementos que a rodeiam, imediatamente um novo mundo se abre e esse novo mundo se faz, para ela, um universo concreto. E esse “(...) ato criativo de inventar mundos, inerente a esse jeito das crianças de criar lugares dentro de lugares, pode se dar de forma visível, materializada em riscos e intervenções com materiais, ou não” (OLIVEIRA, 2024). Para as crianças, “não há espaço vazio, nem de matéria nem de significado; nem há espaço imutável” (LIMA, 1989 apud OLIVEIRA, 2024). Cada um desses acontecimentos é um convite à criação, à brincadeira, a formas diferentes de habitar. “O chão da invenção é esse que convida a traçar vontades, delimitar os campos do seu habitar, inventar o território onde se irá brincar” (OLIVEIRA, 2021).

Tal qual o artista, a criança é perpassada pelos estímulos e informações sensoriais que a rodeia. A partir dela, recria em forma de brincadeira uma outra realidade material e concreta, por meio de ações que reiterem aquilo que ela sente e vê em sua imaginação. Nesse contexto, pode-se dizer que “(...) a arte é infância. Arte significa não saber que o mundo já é e fazer um. Não destruir nada que se encontra, mas simplesmente não achar nada pronto” (RILKE, 2007 apud OLIVEIRA, 2024). Para o campo da criação poética, a observação de crianças é um campo de estudo. A criança é permeável àquilo que a toca e traz sentido ao que é tocado por ela. Se tanto a poesia quanto a criação artística acontecem quando somos atravessados pela realidade, então é na infância que encontramos o maior potencial de encontro entre o ser e a poesia.

A infância é certamente maior que a realidade. (...) É no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós, viva e poeticamente útil. Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia. Que privilégio de profundidade há nos devaneios da criança! Feliz a criança que possuiu, que realmente possuiu as suas solidões! (BACHELARD, 1989 p. 35)



FIGURA 29 E 30: Fotogramas dos registros em vídeo da casa habitada, feitos em janeiro de 2024.

5.4 - A casa onírica – o quarto-casulo

Como já mencionado, me deparei diversas vezes com a dualidade das imagens que produzi ao longo da pesquisa. E, embora a percepção da casa como o elemento central tenha sido relevante para trazer coesão, é necessário também abraçar sua potência de oposição. Nos registros da casa descritos no capítulo anterior – seja a casa vazia ou habitada – a intensidade das cores e a luz do sol são elementos centrais, de modo que todas as imagens comunicam uma essência diurna e vívida. Todos os espaços que aparecem ali são, em sua maior parte, áreas de uso comum, como a sala, a cozinha, a varanda, o quintal e o corredor lateral. Mesmo nas imagens em que aparece algum quarto, eles estão sempre abertos, vistos de fora e em sua relação direta com o mundo exterior visto da janela.

Por outro lado, nas imagens de autorretrato, não há cores: predominam a luz e a sombra, sombras densas que ofuscam as paredes e móveis em contraste com a luz dura de luminárias e abajures. Nas cenas mais claras, a luz é projetada sobre uma cortina ou lençol, criando silhuetas e distorções. São imagens de noite, de reclusão e introspecção, de quarto fechado feito casulo. Nos registros diurnos da casa, há uma busca por retratar a realidade das pessoas e dos cômodos de forma espontânea, quase documental. Na produção das imagens noturnas, sempre me colocava atrás ou diante da câmera em uma intenção de experimentação, como se buscasse na imagem o ponto de ressonância entre o que via e o que imaginava. As imagens do quarto-casulo, embora carreguem um aspecto sombrio e melancólico, são imagens de refúgio. Como se a noite permitisse que o devaneio ocupasse o espaço com seus valores de sonho. Segundo Bachelard,

(...) quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. (BACHELARD, 1989, p. 25)

Embora esses significados sejam poéticos e simbólicos, são também literais. Desde criança, tenho apreço pelas madrugadas. É o momento em que todos os ruídos externos se silenciam e a mente se torna mais ávida a criar, imaginar e sonhar. Segundo Bachelard, o sonhador “vive *fechado em si mesmo*, torna-se *fechamento*, canto escuro.” (BACHELARD, 1990, p. 77). Essa necessidade de solidão encontra nas horas de silêncio noturno um espaço fértil. Muitas noites foram vividas dentro do quarto-casulo de meus devaneios poéticos,

escrevendo, pintando, fotografando, filmando e dançando. Não por acaso, todos os vídeos de autorretrato são resultado de longas madrugadas de êxtase criativo e, por essa razão, não há luzes além dos abajures e luminárias. O aspecto de melancolia presente nessas imagens não possui uma essência de tristeza, mas vem desse estado de reclusão e introspecção. Nesse contexto, o quarto e a casa são uma coisa única, que abriga o devaneio e permite sonhar em paz, sugerindo a tomada de posse de um mundo (BACHELARD, 1990). Em outras palavras,

A consciência de estar em paz em seu canto propaga, por assim dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um quarto imaginário se constrói ao redor do nosso corpo, que acreditamos estar bem escondido quando nos refugiamos num canto. As sombras logo se tornam paredes, um móvel é uma barreira, uma tapeçaria é um teto, mas todas essas imagens imaginam demais. E é preciso designar o espaço da imobilidade fazendo dele o espaço do ser. Um poeta escreve este pequeno verso: sou o espaço onde estou. (BACHELARD, 1989, p. 146)



FIGURA 31 E 32: Fotogramas de vídeos experimentais no quarto-casulo, feitos entre julho de 2020 e agosto de 2023.

5.5 – A água – dialética entre interno e externo

Ao fazer uma seleção dos vídeos que usaria neste processo de criação, encontrei muitos registros de água em suas diversas manifestações: a chuva, o mar, o rio, as gotas de água escorrendo pelo vidro. O movimento de fluidez da água, assim como a casa, é objeto de minhas fotografias e vídeos desde minhas primeiras experimentações com a imagem. A água em movimento, esparramando-se sobre uma superfície seca como as pedras, a areia ou a terra atraíram meu olhar muitas vezes. O aspecto mágico e etéreo da dança da luz sobre a superfície da água do mar é um fenômeno que por diversos anos tentei registrar. A água em pequena quantidade (na chuva, na poça, em um recipiente) é cristalina, mas a água volumosa carrega a cor de seu meio, replicando-o em formas fluidas e orgânicas, disformes, volúveis.

Anteriormente, aponte a importância do filme *A Espuma dos Dias* (2013), de Michel Gondry, em outras etapas da pesquisa. Ao longo das investigações do mestrado, voltei-me novamente a esta obra, refletindo acerca dos elementos sensoriais e seus simbolismos em cada parte da narrativa, analisados à luz dos pensamentos de Gaston Bachelard e Gilbert Durand. Tais reflexões foram a ponte para que eu reconhecesse o sentido da água dentro de meu próprio processo. No filme, a água é o elemento que exerce a maior e mais mutável função simbólica ao longo da obra, no início representando vitalidade e alegria, transformando-se em metáfora do amor romântico e, ao final, em morte e angústia. Acompanha a flutuação de emoções dos personagens, tornando-se colorida, cristalina, intensa e trágica, escura ou tenebrosa, conforme o contexto vivido por eles. Gondry fundamenta o eixo central da adaptação de *A Espuma dos Dias* na fluidez e instabilidade da água. Pode-se dizer que

A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável. (...) A água é epifania da desgraça do tempo. (DURAND, 1997, p. 96)

A Espuma dos Dias aponta para uma consciência da finitude e vulnerabilidade da vida humana. “O conto da água é o conto humano de uma água que morre” (BACHELARD, 1989), ou seja, ela faz uma relação direta com os dias que passam como espuma, os dias que fluem como a água viva dos rios, tal qual o tempo. Ao observar o caminho da água nesse ciclo fechado de submersão que marca a cena inicial e final da obra, pode-se perceber uma relação do uso desse elemento como uma costura entre os diversos recursos poéticos e simbólicos presentes

na narrativa da obra literária e representa sua essência: os dias que se esvaem como espuma, fluida, disforme, contínua, impossível de conter.

Em meu processo, a água aponta também para as emoções e para a volatilidade do tempo, porém sem a mesma função narrativa e o simbolismo trágico do filme. Nas imagens do quarto-casulo, a água é um elemento recorrente: realizei experimentos de misturar a água a algum outro material, como purpurina ou tinta. Segundo Gilbert Durand, ao misturar a água a uma substância com cor, ela “(...) torna-se veículo por excelência da tinta” (DURAND, 1997), trazendo ênfase ao movimento da cor e não mais ao seu aspecto cristalino. Também explorei as imagens difusas geradas pelo posicionamento da câmera sob uma travessa de água, atribuindo um aspecto impressionista à imagem, distorcendo-a ou deixando-a menos nítida. Em outros momentos, a água não estava presente materialmente na cena, mas os efeitos de utilizar um tecido ou mesmo de direcionar a luz diretamente para a lente da câmera geravam uma imagem difusa, embaçada e levemente deformada como se estivesse submersa e suspensa. A sensação provocada em mim ao observar o resultado desses experimentos era de descolamento da realidade, de uma atmosfera etérea de sonho ou devaneio.

Nas imagens da casa diurna, surge um fenômeno interessante. Ao longo deste capítulo, expus o caráter de oposição entre os elementos estéticos e simbólicos da casa diurna e da casa noturna. Mas nos registros de dias chuvosos, esses elementos se fundem, criando uma nova atmosfera. Certa vez, após uma longa tempestade em 2013, escrevi: “tudo é chuva quando chove”. A chuva afeta toda a rotina e a relação das pessoas com o espaço. Há um movimento de reclusão: as janelas se fecham, mas a luz continua passando por elas enquanto as gotas escorrem pelo vidro. O chão duro do lado de fora se liquefaz em poças. O sol se torna uma névoa de luz branca e difusa. O calor das cores dá lugar a tons mais sutis e menos saturados, com aspecto de frescor. Segundo Gaston Bachelard, “a todos os jogos das águas claras, das águas primaveris, cintilantes de imagens, é preciso acrescentar um componente da poesia das águas: o frescor” que é “(...) um adjetivo da água. A água é, sob certos aspectos, o frescor substantivado” (BACHELARD, 1989).

Quando estamos em casa em um dia de chuva, a dialética entre interno e externo se torna tangível. Nos protegemos da água e do vento, mas nossos olhos permanecem voltados para fora. Enquanto a chuva cobre todas as coisas do lado de fora, ela proporciona um retiro para dentro, evidencia o aconchego quente, seco e protegido do interior. Nas minhas imagens diurnas da casa, os dias chuvosos têm uma poesia diferente. Nos dias de chuva, não há dia ou noite. Apenas a chuva, apenas a água em movimento.

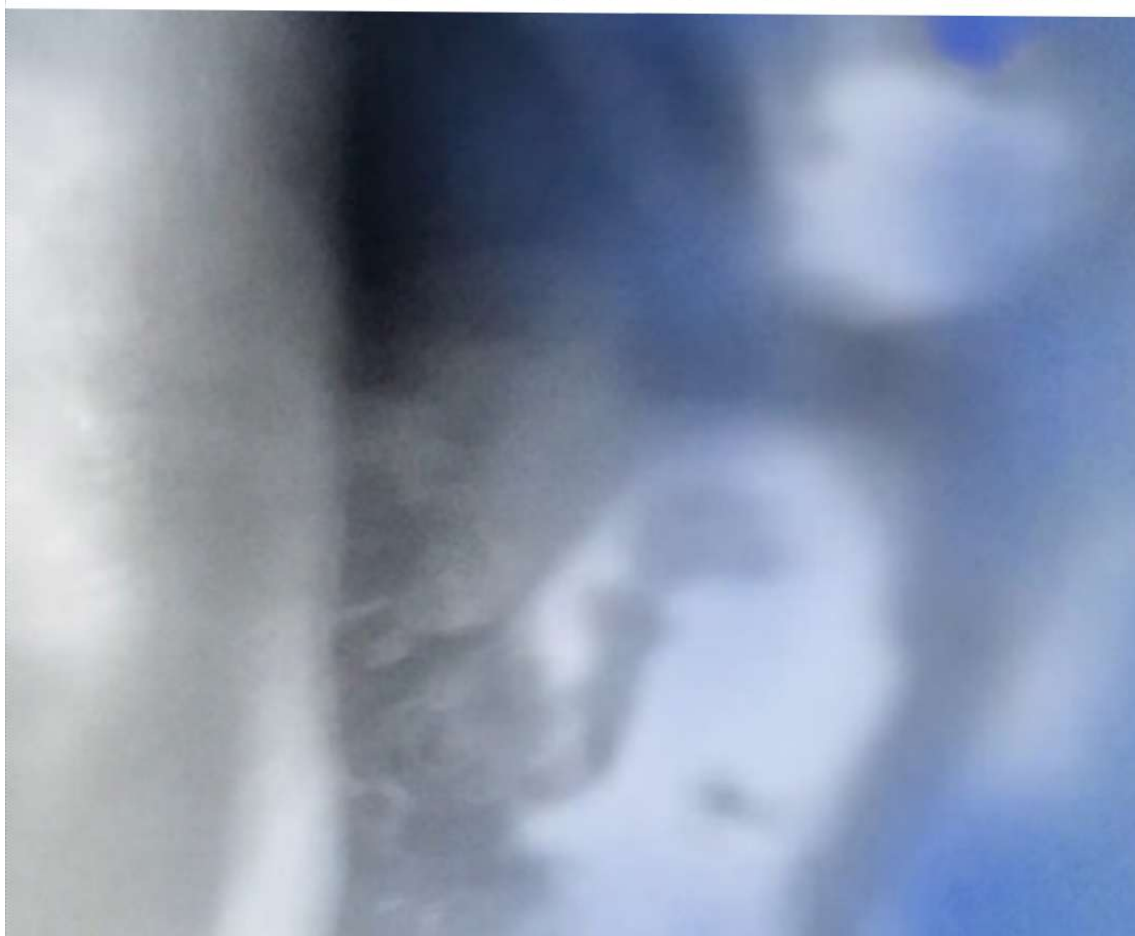


FIGURA 33 E 34: Fotogramas de vídeos experimentais utilizando água, feitos entre julho e agosto de 2023.

6 – RECURSOS E DECISÕES CRIATIVAS

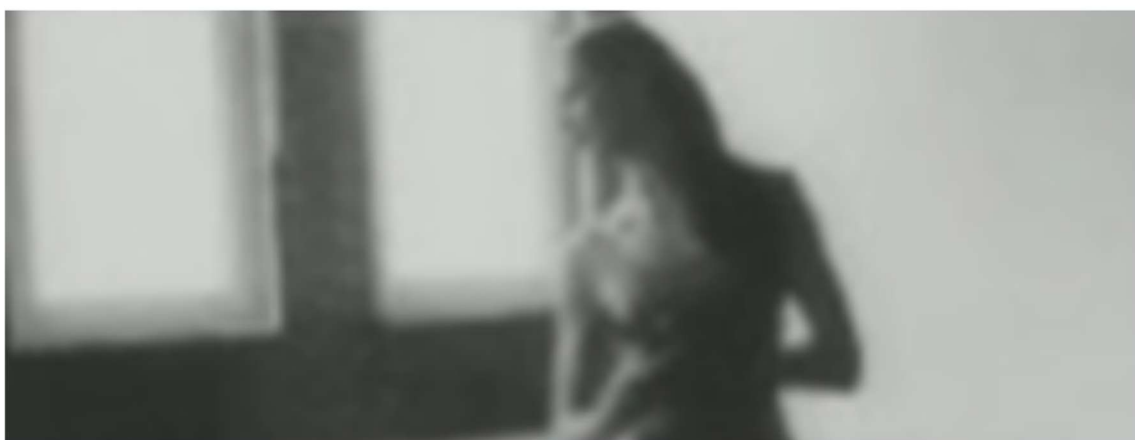
6.1 - Recursos criativos da linguagem audiovisual

Após discorrer sobre a poética da criação artística e os elementos simbólicos de meu próprio processo, discuto aqui possibilidades criativas que a linguagem do cinema e das artes do vídeo proporcionam em suas formas de transmutar a realidade da imagem. Concentro esta análise especificamente nas possibilidades de alteração de nossa percepção de tempo e espaço que, segundo Maya Deren, são “um tipo de ação criativa intrínseco à linguagem do filme e parte de sua estrutura” (DEREN, 2012).

Inicialmente, trago uma análise da videodança *Nine Variations of a Dance Theme* (1966), dirigida por Hilary Harris e interpretada pela bailarina Bettie Jong. Nessa obra, observa-se uma mesma sequência de movimentos executada nove vezes pela bailarina sempre da mesma forma, na mesma direção e temporalidade. No entanto, em cada repetição, a câmera se posiciona de maneira diferente em relação ao corpo em movimento, assim como a montagem, realizada posteriormente.

Na primeira execução, a câmera acompanha o movimento da bailarina em movimento espiral fluido e contínuo pelo espaço da sala de dança. O corpo é enquadrado inteiro, com ênfase no todo. Na segunda vez, há um enquadramento mais próximo e com maior ênfase ao rosto e às expressões da bailarina. Na terceira repetição, há uso do *zoom in* e *zoom out* e planos mais fechados e com alguns cortes, rompendo a fluidez e continuidade do movimento da câmera. Na quarta vez, são utilizados planos-detelhe que destacam as texturas da pele e do tecido, de forma que o corpo ocupa todo o espaço da tela, deixando pouca visibilidade da sala. Na quinta repetição, os ângulos são explorados em uma perspectiva contra-zenital e *contra-plongée*, registrando o movimento da bailarina a partir do chão.

Na sexta vez, o enfoque está nas extremidades dos dedos dos pés e das mãos, bem como em seu percurso pelo espaço, com algumas alterações na temporalidade original do movimento. A montagem passa a modificar o sequenciamento coreográfico original. Na sétima variação, assim como na segunda, há uma ênfase no rosto, agora em um plano mais fechado e a partir de outros ângulos de observação. Na oitava variação, a ênfase está nos detalhes das texturas, da luz e da sombra, como se fosse uma microscopia do corpo em movimento. Na última variação, há uma retomada de diversos recursos empregados nas variações anteriores, com ênfase na repetição de um mesmo movimento a partir de diferentes planos. Assim, a montagem do vídeo recria uma nova coreografia a partir dos movimentos da coreografia original.



FIGURAS 35, 36, 37 E 38: Fotogramas da videodança *Nine Variations of a Dance Theme* (1966), de Hilary Harris

Desse acontecimento, temos um dado concreto da realidade: o corpo que se move de determinada maneira em determinado espaço. Ainda que cada repetição do movimento possa ter alterações mínimas de execução, ainda assim temos nove repetições de um mesmo acontecimento. Se o espectador estivesse observando a dança em seu momento presente a partir do mesmo ângulo e distância, veria nove vezes a repetição da mesma sequência de movimentos e a mesma composição entre o corpo da bailarina e o espaço da sala. Mesmo que existam variações orgânicas tanto na repetição de uma sequência de movimentos quanto na própria percepção do espectador, é possível dizer que, em termos gerais, se veria nove vezes a mesma obra. Utilizando o recurso da câmera e da montagem, porém, Hilary Harris nos oferece nove acontecimentos completamente diferentes a partir daquele primeiro dado. Ainda que o corpo se mova da mesma forma e no mesmo espaço, o acontecimento dessa dança nas nove etapas que compõem o vídeo é sempre novo e uma outra obra, uma criação diferente da anterior.

Harris manipula a realidade do corpo em movimento no espaço e cria nove novas realidades. Nos coloca mais distantes ou mais próximos da bailarina, sobre ou sob seu corpo, nos permite ver repetidas vezes um mesmo movimento em velocidades diferentes, de variados pontos de vista no espaço. Ainda que existam possibilidades de proporcionar uma experiência semelhante ao público em apresentações de dança em formatos menos tradicionais, como o *site specific*, em que os espectadores podem se mover livremente ao redor dos bailarinos, a possibilidade de conduzir o olhar de todo o público, simultaneamente por um mesmo ponto de observação do corpo que dança é algo que apenas a linguagem do vídeo proporciona.

Ao assistir à nona variação, caso não tivéssemos conhecimento prévio da proposta ou não tivéssemos visto as oito anteriores, poderíamos supor que diversas bailarinas estavam no espaço da sala executando a coreografia, dada a quantidade de repetições e perspectivas criadas em cena a partir de um único movimento. Aqui, temos a manipulação criativa de uma linguagem artística sobre outra: a dança primeiro manipula o corpo cotidiano e o vídeo manipula a dança, criando uma nova coreografia e uma nova experiência ao espectador a cada variação. Uma recriação da realidade concreta que culmina em uma (ou nove) realidades resultantes da ação artística por meio da relação entre corpo, câmera e espaço.

Na obra *A Study in Choreography for Camera* (1945), Maya Deren explora a relação entre corpo, espaço e câmera, evidenciando a manipulação da espacialidade em que o corpo se encontra. Em determinado momento, o bailarino está dançando em um bosque e, como uma continuidade do mesmo movimento, ele aparece na sala de uma casa. Segundo Deren, essa possibilidade de “saltar” de um lugar a outro é também uma característica inerente à linguagem audiovisual, pois não há essa possibilidade de um sequenciamento de ações com a manipulação

do espaço tão repentina em outras linguagens artísticas. Dessa forma, “(...) uma cena dividida em imagens separadas não se desintegra e sim permanece na consciência do espectador como um todo coerente, uma unidade consistente de espaço de tempo” (BALÁZS, 1983).

Vemos na obra de Hilary Harris essa manipulação acontecer principalmente por meio dos cortes que são feitos unindo mais de um plano de um único movimento, tornando a temporalidade da ação muito mais extensa do que aquela realizada pela bailarina. Em alguns momentos, o movimento se desenvolve para uma outra parte da coreografia e depois retorna de forma brusca para o mesmo ponto de onde partir, repetindo uma mesma ação. Em determinado momento esse recurso é tão utilizado que cada parte da cena parece pequenos *flashes*, como lapsos de memória em que uma imagem se sobrepõe à outra de forma descontínua, trazendo o mesmo efeito utilizado por Jonas Mekas em *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza* (2000). Esse efeito só é possível pela possibilidade de sequenciamento de imagens díspares que a montagem cria.

Para compor o sequenciamento de imagens de naturezas diversas, Mekas emprega aceleração dos vídeos. Ao contrário da câmera lenta, que grifa os detalhes de cada movimento em cena, a aceleração cria borrões de imagens, resultando em uma visualidade difusa, destacando as cores e formas e evidenciando um movimento fluido entre elas. A combinação dessa aceleração com o aspecto poético dos registros juntamente às falas lentas e reflexivas de Mekas cria uma sensação de contemplação, como quando observamos o mundo da janela de um veículo em movimento. A fluidez das imagens conversa com os pensamentos que Mekas compartilha: seu estado de desapego e apreciação diante da arte, das pessoas e da efemeridade da vida. Enquanto ele fala sobre não compreender como a vida e as pessoas funcionam – e não desejar compreender - os acontecimentos de sua vida correm diante de nós como o vento.

A câmera lenta, por sua vez, evidencia outros aspectos da imagem. Ao invés de trazer ênfase ao fluxo, grifa os detalhes do movimento, provocando uma dilatação do tempo. Cada ação de movimento passa a acontecer de forma mais distribuída na linha do tempo da obra e nos permite perceber detalhes de movimento antes imperceptíveis na velocidade original das coisas. Por exemplo, ao observar um felino correndo, notamos a velocidade e a habilidade do animal. Quando tal ação acontece em câmera lenta, é possível perceber o uso da musculatura, o apoio das patas, a projeção e impulsão que o animal cria com seu corpo. Da mesma forma que o *close-up* é uma forma de tornar-se sensível aos detalhes recônditos da realidade, a câmera lenta é também uma forma de trazer atenção a aspectos normalmente imperceptíveis do movimento, uma "fotografia de tempo-telescópico" (DEREN, 2012). Para Maya Deren, a câmera lenta

(...) pode ser afirmação tanto de estado ideal ou incômoda frustração, um tipo de meditação íntima e amorosa num movimento ou uma solenidade que acrescenta peso ritual a uma ação; ou pode ainda trazer à realidade aquela imagem dramática de desamparo angustiante, típica dos pesadelos de criança, quando nossas pernas se recusam a se mover enquanto o terror que nos persegue vem se aproximando. (DEREN, 2012, p. 143)

Um aspecto importante da noção de câmera lenta é que ela se dá principalmente a partir da noção que temos da temporalidade real do movimento. Em outras palavras, “(...) a câmera lenta não é apenas o desacelerar da velocidade. Ela é, efetivamente, algo que existe em nossas mentes, não na tela, e pode ser criada apenas em conjunção com a realidade identificável da imagem fotográfica”. (DEREN, 2012). Deren cita como exemplo imagens abstratas das quais não temos uma referência de velocidade, como um vídeo com triângulos em movimento. Podemos notar se eles se movem de forma rápida ou lenta, mas o conceito de câmera lenta não pode ser aplicado, pois não há uma referência da realidade identificável. Porém,

Quando vemos a ação de um homem a correr e identificamos essa atividade como uma corrida, um dos conhecimentos que faz parte daquela identificação é o pulso normal naquela atividade. Quando assistimos a cena numa velocidade menor, é justamente por sermos conscientes do pulso conhecido daquela ação que experimentamos uma dupla-exposição do tempo que conhecemos como câmera lenta. Ela não pode ocorrer num filme abstrato, no qual um triângulo, por exemplo, pode ser rápido ou lento, mas que, por não ter um pulso necessário, não pode passar em câmera lenta. (DEREN, 2012, p. 143)

Ainda seguindo este mesmo exemplo, podemos fazer uma conexão entre a dilatação do tempo e a dilatação do espaço provocada pela câmera lenta. Seria “a ampliação do espaço pelo tempo e do tempo pelo espaço” (DEREN, 2012). Maya Deren traz como exemplo a dimensão de uma escadaria que é percebida de forma diferente pelo espectador quando a ação acontece em sua velocidade natural e quando é retratada em câmera lenta. A velocidade lenta da ação de subir a escada proporciona uma sensação de dilatação da espacialidade dessa escada, como se ela fosse muito mais longa do que de fato é. Esse exemplo pode ser observado em uma das cenas de *Meshes of Afternoon* (1943), na qual Deren corre em câmera lenta por uma escada e, conforme essa ação vai se desenvolvendo, a velocidade vai gradativamente se reduzindo. Esse efeito evidencia o aspecto onírico e aterrorizante de sua fuga pela escadaria, traz à cena a sensação de quando, em pesadelos, tentamos correr, mas as pernas parecem não se mover.

Além da dilatação do espaço por meio da extensão do tempo na câmera lenta, é possível trazer essa mesma percepção ao aproximar o espectador do objeto da imagem. A experiência de uma dilatação do espaço acontece de maneira proporcional a uma aproximação ou “diminuição” do espectador em relação ao objeto. Quando observamos algo diminuto, é necessário que tenhamos um olhar mais lento e sensível para perceber aquele grifo ou microscopia da realidade (DEREN, 2012). Segundo Béla Balázs (BALÁZS, 1983) o surgimento da câmera cinematográfica e a possibilidade do *close-ups* permitiu a descoberta de um novo mundo: “a vida escondida dos seres diminutos” (BALÁZS, 1983), a revelação daquilo que está “acontecendo sob a superfície das aparências” (BALÁZS, 1983). Para Balázs, esse recurso expressa um lirismo poético por parte do diretor, surgindo de “uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade.” (BALÁZS, 1983).

Desta forma, como recurso poético e criativo, a dilatação do tempo proporcionada pelo *close-up* é aquela de um olhar atento para os detalhes da realidade, uma forma de grifar, de destacar, de trazer ao foco os aspectos do real que, sem uma ação criativa intencional, provavelmente não seriam percebidos e experienciados. Por essa razão, o surgimento desse recurso no início do cinema “(...) não apenas revelou coisas novas, como também nos devolveu o significado das velhas” (BALÁZS, 1983), as velhas coisas desapercibidas do cotidiano. Desta maneira, a dilatação do espaço como recurso poético é capaz de nos revelar “(...) as partes mais recônditas de nossa vida polifônica, além de nos ensinar a ver os intrincados detalhes visuais da vida (...)” (BALÁZS, 1983).

6.2 – Decisões finais

6.2.1 - O título

Após discorrer sobre os estudos e percepções teóricas, poéticas e estéticas que fundamentaram e deram forma ao meu processo de criação. Agora, descreverei brevemente as decisões criativas da obra final, cujas justificativas e elaborações já foram apresentadas nos capítulos anteriores. O título foi o último elemento a ser decidido, embora ele já existisse muito antes de eu iniciar esta pesquisa. No primeiro capítulo, mencionei que em minhas primeiras experimentações com fotografia e poesia, fui atraída para a poesia das pequenas coisas cotidianas e aparentemente desimportantes. Esse apreço pela beleza subjetiva das banalidades foi a fagulha inicial para o desenvolvimento de minhas investigações e experimentações

artísticas e guiaram meu olhar para a casa: o principal palco do cotidiano. A poesia das coisas fugazes e pequeninas aparece tanto nas imagens de dia, da casa habitada pelas memórias e pessoas, quanto nos devaneios noturnos do quarto-casulo. Dessa maneira, decidi utilizar o mesmo título do álbum que criei no *Facebook* para compartilhar minhas primeiras fotografias e poemas: Baú de Irrelevâncias.

6.2.2 – A montagem

Ao longo deste processo de pesquisa, descobri a montagem como o recurso central em minhas produções audiovisuais. Entendo a montagem como um processo coreográfico, uma composição de ritmo e movimento. Na maioria das vezes, meus vídeos são gravados de forma espontânea, em um caráter experimental. Nos momentos em que me coloco atrás da câmera, assumo uma postura de documentação poética, buscando aquilo que se apresenta diante de mim sem grandes interferências. Vou me guiando para o que atrai meus olhos e sentidos. Quando me coloco diante da câmera estática, exploro as possibilidades de movimentação diante daquele plano pré-definido. Vou alterando a iluminação e a posição da câmera conforme as ideias e necessidades criativas vão surgindo.

Assim, sempre que decido unir as diversas tomadas em uma obra única, é necessário fazer uma curadoria e compor cuidadosamente cada movimento. Tal qual uma coreografia, percebo a temporalidade de desenvolvimento de casa gesto ou imagem: há aquelas que são como “acentos”, o momento em que a respiração faz pausa. Outros, preenchem a cena como longos e lentos respiros, suaves e “macios”. Fazer a seleção e composição desses materiais é, para mim, o momento mais imersivo do processo de criação em vídeo. É quando todas aquelas ideias dispersas enfim tomam forma e ganham sentido.

Após estudar o desenvolvimento vertical apresentado por Maya Deren (1963), o processo de montagem tornou-se ainda mais central nesta criação, pois é por meio dele que a essência poética intrínseca às imagens recebe sentido, se torna então poema (PAZ, 1982). Dessa maneira, além dos elementos de ritmo e composição visual, a montagem da obra *Baú de Irrelevâncias* foi pensada por meio da “justaposição de imagens que têm em comum uma mesma emoção ou sensação central” (DEREN, 1963, tradução nossa). Em todas as imagens selecionadas, há uma mesma sensação de casa, de pertencimento.

Essa noção de casa também possui nuances que variam entre as imagens vívidas da casa habitada e o aspecto introspectivo do quarto-casulo. Decidi evitar transições lineares, como se houvesse uma lógica de continuidade entre o dia e a noite ou entre diferentes momentos, pois

isso sugeriria um desenvolvimento horizontal de narrativa, mesmo que de forma abstrata e subjetiva. Optar por uma abordagem vertical altera a forma como nos relacionamos com as imagens: é necessário pausá-las por um tempo maior, permitindo perceber o que elas comunicam, como uma sensação comum pode se aprofundar, se dispersar ou se transformar. Dessa maneira, as transições se tornam mais fluidas e menos óbvias, possibilitando a exploração do ritmo poético das imagens.

6.2.3 – A cor e a luz

Nesta obra a cor e a luz se apresentam como os elementos mais marcantes de transição entre os dois grupos de imagens. A iluminação e paleta de cores originais dos registros diurnos e noturnos já trazem naturalmente um grande contraste. Lidar com esse aspecto foi o grande desafio criativo deste trabalho. Por muitos meses me debrucei sobre as imagens para tentar criar um ponto de fusão entre elas e o aspecto central dessas tentativas era a edição de cor. Tentei encontrar um ponto de equilíbrio, como deixar todas as imagens monocromáticas, mas a vivacidade das imagens diurnas se perdia. Mesmo diminuir sua saturação parecia roubar sua potência. Procurei gravar outros vídeos semelhantes aos registros do quarto-casulo, mas com cor. Isso também parecia não fazer sentido.

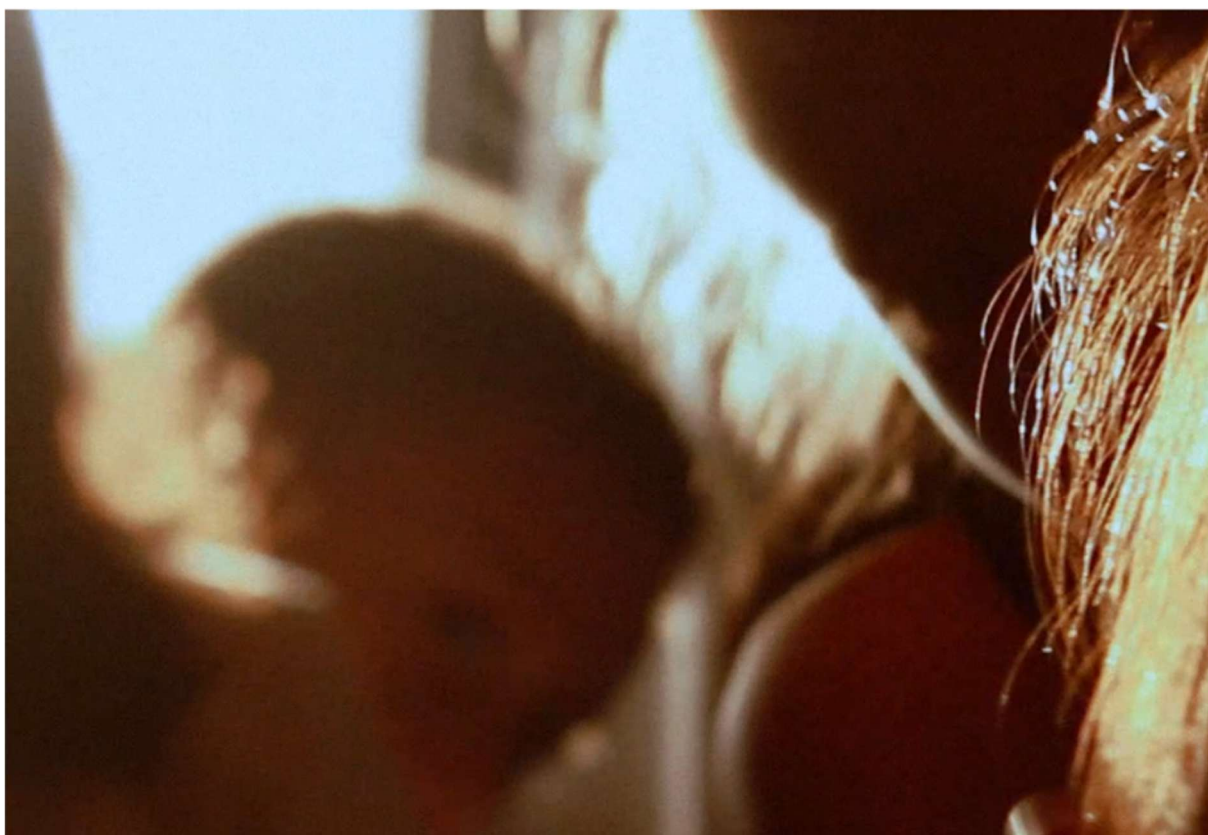
No momento em que decidi abraçar essas oposições sem tentar criar uma homogeneidade artificial, compreendi a essência das imagens – a casa. Esse processo me fez refletir sobre como nos desgastamos tentando resolver supostos problemas em um processo de criação que são na verdade a potência dele, a grande chave de sentido. E o estado de permeabilidade discutido nesta pesquisa também se relaciona com esse tipo de disponibilidade para o material criativo que manipulamos. Resistia à dualidade das imagens por ter uma preferência usual a imagens harmônicas em termos de cor. Essa negação da essência visual das imagens também em impediu de perceber sua essência poética ao longo de grande parte do processo.

Além da coloração original das imagens, decidi realizar intervenções sutis nas imagens coloridas, buscando que elas evocassem a materialidade das fotografias antigas. Ao visitar os álbuns esquecidos no armário, pude perceber que essas fotografias carregavam uma ampla gama de nuances cromáticas. Fascina-me observar como a química dos filmes fotográficos atua diretamente na constituição estética da imagem: cada tipo de filme, cada variação de luz, de lente, de equipamento, gerava resultados únicos, efeitos muitas vezes imprevisíveis, que

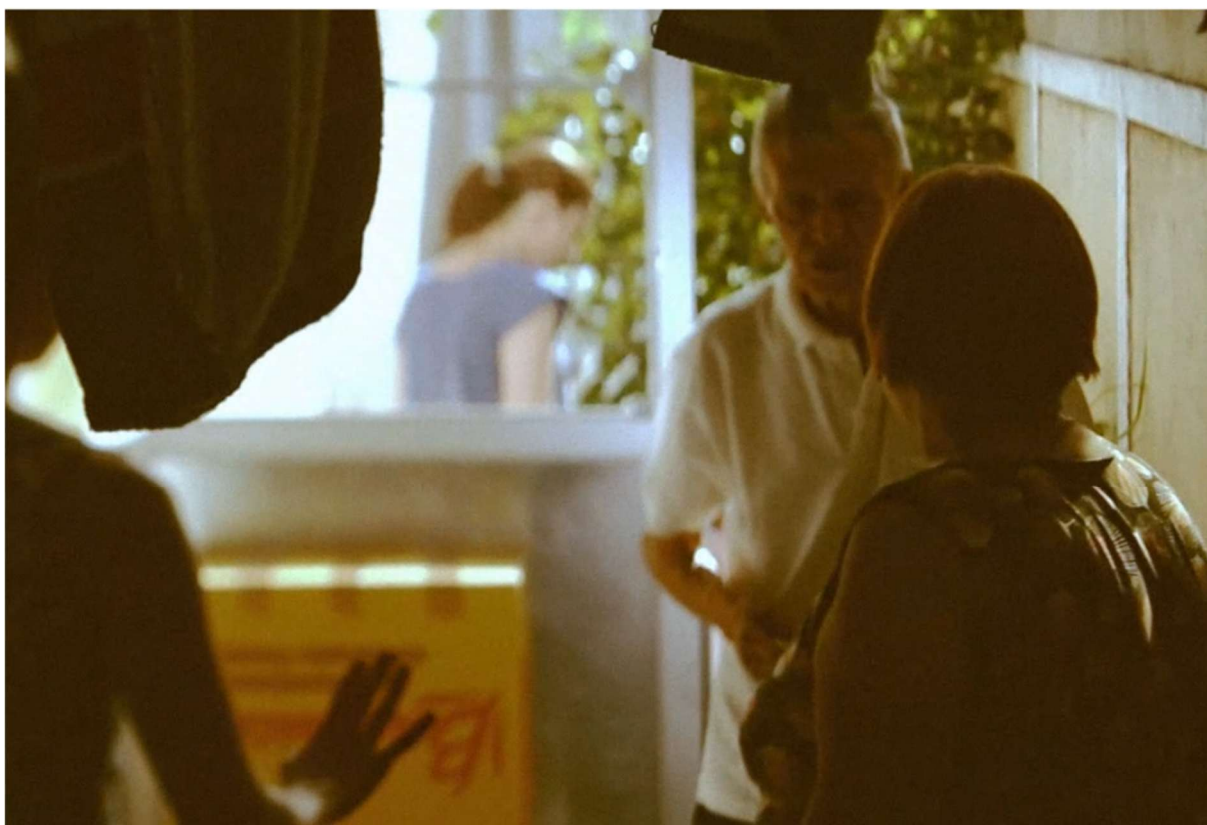
escapavam do controle imediato, a não ser por meio de estudos aprofundados e sucessivas experimentações. Busquei observar como as cores se comportavam naquelas fotografias: quais desvios, saturações, tonalidades, falhas se repetiam ou surpreendiam. A partir disso, procurei traduzir tais características para meus próprios registros, não apenas como recurso estético, mas como uma tentativa de potencializar a expressividade da imagem e as sensações que ela provoca.

É possível agrupar as imagens em quatro conjuntos, organizados a partir das escolhas cromáticas. No primeiro grupo, explorei sombras avermelhadas, característica que me parecia ser a mais recorrente e marcante nas fotografias que observava. Em contraste, percebia que, em algumas imagens, os pontos de luz carregavam tonalidades frias, entre azuis e verdes. Ao trabalhar essa tensão entre temperaturas opostas — o quente das sombras e o frio dos destaques —, surgia um contraste mais acentuado em relação às cores originais. No segundo grupo, preservei o azul-esverdeado presente nos tons claros e experimentei o verde-amarelado nas sombras. Esse arranjo cromático conferiu às imagens uma aparência mais plana, quase homogênea, ainda que preservando a nitidez e a vibração de certas cores específicas.

Na segunda metade do vídeo, passei a trabalhar predominantemente com imagens monocromáticas, em diálogo com um conjunto específico de fotografias antigas de minha família, guardadas em uma caixa à parte dos álbuns. Além de manter em preto e branco os trechos em que manipulo essas fotografias, inseri também outras cenas que compartilham da mesma estética. Neste segmento, a ênfase desloca-se para os rostos. As fotografias e os vídeos tornam-se, em sua maioria, retratos, sejam eles estáticos ou em movimento, o que reforça uma atmosfera de reclusão, de introspecção, própria do quarto-casulo e das imagens noturnas que se oferecem como espelhos. O quarto e último grupo também é composto por imagens monocromáticas, mas organizadas a partir de uma escala de azuis, em vez dos tons de cinza. Nesse trecho, a narrativa visual se volta para as memórias da minha própria infância — os brinquedos, os objetos e os pequenos universos que alimentavam uma imaginação fértil, sempre atravessada por um fascínio pelas coisas etéreas. A transição do preto e branco para o azul se dá de forma orgânica, mediada pela fluidez da tinta aquarela, cuja presença, como discuti anteriormente, evoca a ludicidade e a impermanência. As falhas na imagem, que remetem à textura visual dos antigos registros em VHS, tensionam ainda mais essa relação entre memória, infância e a natureza sempre incompleta e fragmentada do passado.



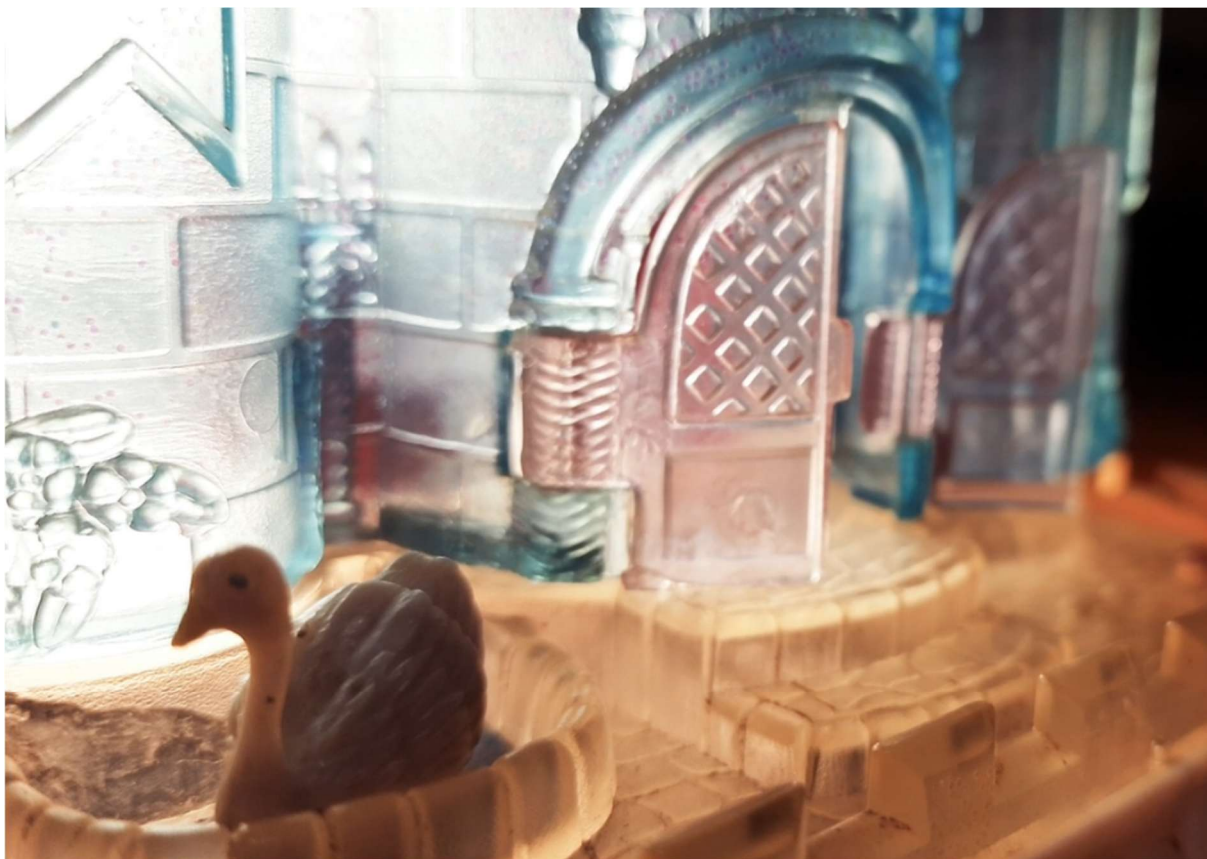
FIGURAS 39 e 40: Fotogramas da videoarte *Baú de Irrelevâncias* antes e depois da edição de cor.



FIGURAS 41 e 42: Fotogramas da videoarte *Baú de Irrelevâncias* antes e depois da edição de cor.



FIGURAS 43 e 44: Fotogramas da videoarte *Baú de Irrelevâncias* antes e depois da edição de cor.



FIGURAS 45 e 46: Fotogramas da videoarte *Baú de Irrelevâncias* antes e depois da edição de cor.

6.2.4 – O som

Ao contrário da cor e da montagem, o som nunca teve uma grande atenção nas minhas criações anteriores. Tanto por motivos técnicos, como a má qualidade dos meus equipamentos de captação, quanto por preferências artísticas, sempre tive o hábito de adicionar uma música ou texturas sonoras, como som de chuva ou mar, em meus vídeos e anular os sons ambientes. Desde as primeiras reuniões de orientação, surgiu essa observação: como o som pode participar de minhas criações? No trabalho *A Casa e a Memória*, tentei explorar os sons originais da casa, sobrepostos pela minha voz. Foi interessante pensar a montagem não apenas a partir dos elementos visuais, mas também dos sons.

Ao analisar o filme *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza* (2001), de Jonas Mekas, notei que ele utiliza muitos recursos sonoros diferentes: em alguns momentos podemos ouvir o áudio original dos vídeos, em outros há o som de outro registro sobrepondo as imagens, como um áudio de uma conversa entre amigos; há músicas que se iniciam após um período de silêncio e, na maior parte do tempo, há a voz de Mekas compartilhando reflexões e memórias de forma. Da mesma forma que, as imagens, Mekas afirma dispor os sons “ao acaso”, dispondo-os de forma que algumas vezes pareçam desconexos das imagens. Mas, por todos esses elementos terem uma sensação comum, essa desconexão aprofunda a poética da obra ao invés de dissolvê-la.

Inspirada por Jonas Mekas, decidi explorar diferentes recursos sonoros na construção de *Baú de Irrelevâncias*, experimentando a riqueza dos diálogos cotidianos registrados na casa, o silêncio dos cômodos vazios, músicas, texturas sonoras e minha própria voz. Desde o início, a montagem foi pensada não apenas na gradação das imagens, mas também na transição e na continuidade dos sons, especialmente naqueles trechos em que optei por manter os sons ambientes. Foi a primeira vez que utilizei o som como um dos parâmetros fundamentais para a montagem. Em um segundo momento, gravei diversos áudios lendo poemas, tanto de minha autoria quanto de outros autores. No entanto, optei por não incluir meus próprios poemas, já que minha voz, presente na narração, já carregava uma camada de personalidade suficiente. Assim, escolhi *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, que, pela sua simplicidade filosófica, alinhava-se poeticamente à atmosfera que eu buscava construir. Além disso, esse conjunto de poemas foi de extrema relevância na minha trajetória com a poesia e no despertar para a profundidade das coisas simples, temas fundamentais nesta pesquisa.

Também explorei sons que poderiam ser definidos como resíduos sonoros: ruídos e fragmentos de transmissões que carregam em si uma poética do acaso e da memória dispersa. Gravei transições entre estações de rádio, interferências, chiados e trechos de programas de televisão. Por coincidência, no dia em que eu registrava, na sala, as manipulações dos álbuns de fotografia, estava sendo exibido na TV um documentário sobre Elis Regina. Nesse documentário, surgiam reflexões da própria artista, além de músicas interpretadas por ela e por outros cantores. Incorporei esses trechos sonoros à própria cena como parte do ambiente. um feliz “acaso significativo” (1990).

Por fim, selecionei texturas sonoras de chuva e de mar, reforçando as simbologias associadas à água, já presentes nas imagens. Além disso, escolhi a música *Beatriz*, interpretada por Tom Jobim, para compor a sequência do “quarto-casulo”, por seu tom etéreo e sua capacidade de evocar um sentimento de pertencimento delicado, quase onírico. No entanto, ao finalizar a montagem, percebi um desconforto com alguns trechos da minha própria narração: a presença direta da voz parecia quebrar a atmosfera construída, gerando uma ruptura na fluidez das cenas, tornava-se heterogênea, destoante. A solução encontrada foi transformar essa voz em um elemento sonoro mais distante, filtrado, levemente abafado, ressignificando sua presença e preservando a coerência sensível da composição audiovisual.

7 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

7.1 – Reflexões e reverberações

Dentre as reflexões mais relevantes que este processo de pesquisa me proporcionou, trago em primeiro lugar a mudança da minha voz como pesquisadora. Na maioria das vezes, quando iniciamos a escrita de textos teóricos e dissertativos, uma das primeiras coisas que aprendemos é que não se deve, jamais, utilizar a primeira pessoa. Fazer afirmações a partir do nosso ponto de vista parece algo inadequado em um texto que busca construir uma argumentação sólida, como qualquer nuance de personalidade o fizesse perder autoridade ou credibilidade. Como uma aluna muito interessada em redação (e que desejava ser aprovada no vestibular), aprendi a utilizar a terceira pessoa. Minhas pesquisas anteriores ao mestrado eram também voltadas aos meus próprios processos de criação, mas sempre me referi a mim mesma em terceira pessoa, como “a artista” ou “a pesquisadora”.

Nas semanas iniciais do curso, ouvi pela primeira vez na academia sobre a possibilidade de utilizar a primeira pessoa, especialmente em pesquisas que tratam de processos de criação autorais. Em uma das disciplinas, o Prof. Dr. Alexandre Garcia me recomendou refletir sobre a substituição do termo generalista ‘o artista’, que aparecia no meu problema de pesquisa e nos objetivos, por ‘a artista’, já que me refiro ao meu próprio processo de criação. Essa mudança transforma profundamente a maneira de construir a escrita da pesquisa, pois permite uma apropriação da minha voz como agente de investigação, trazendo pessoalidade às minhas reflexões e aos meus relatos. Esse posicionamento, especialmente em uma pesquisa de processo, reforça a autoridade sobre aquilo que se constrói e se compartilha.

Apresento também uma segunda reflexão essencial para a articulação entre as diversas temáticas, bases teóricas e referências artísticas exploradas. Desde o início da pesquisa, meu orientador, Dr. Fábio Noronha, enfatizou a importância de conduzir a discussão a partir do processo criativo, compreendendo que autores, teorias e referências existem para iluminar as investigações artísticas. À medida que a pesquisa avançava e novas referências surgiam, essa orientação serviu como uma âncora, garantindo que o foco permanecesse no processo criativo. Dessa forma, a pesquisa se estrutura como um diálogo contínuo entre teoria e criação, em que o processo artístico não apenas se sustenta nas referências, mas também as ressignifica e expande.

Assim como a escolha pela primeira pessoa confere voz e identidade à escrita, a centralidade nos processos criativos também imprime singularidade à pesquisa. Esse percurso investigativo não poderia ser conduzido por outra pessoa, pois está enraizado na minha experiência como artista e pesquisadora. A construção desse diálogo entre teoria e prática se dá a partir do meu olhar, das minhas experimentações e reflexões, tornando a pesquisa não apenas um estudo sobre processos criativos, mas a materialização do meu próprio processo de criação. Ao assumir essa abordagem, reafirmo o valor de dar voz à minha própria experiência e reconhecer meu lugar ativo na construção do conhecimento. Esse posicionamento não apenas fortalece a pesquisa, mas também evidencia a potência dos processos autorais como formas legítimas de produção teórica e artística. Ao integrar minha vivência e meu percurso criativo ao discurso acadêmico, reivindico um espaço no qual a subjetividade não é um obstáculo, mas um elemento essencial na articulação entre teoria e prática.

7.2 – Desdobramentos futuros

Um acontecimento relevante no período final da pesquisa foi a elaboração de uma videoinstalação imersiva para a exibição da obra *Bau de Irrelevâncias*. A proposta surgiu como uma forma de aprofundar a exploração da temporalidade e da efemeridade das memórias, bem como os efeitos do tempo sobre a matéria. Para isso, a projeção do vídeo ocorreria sobre tecidos translúcidos, cujas camadas sobrepostas refletiriam as imagens umas nas outras, criando fisicamente efeitos de difusão e dupla exposição. Além dos tecidos, a instalação incorporaria elementos característicos dos cômodos de uma casa, como móveis, quadros e objetos do cotidiano, dispostos entre longas cortinas, pufes e monitores.

A intenção seria permitir que o público transitasse entre essas projeções, explorando as texturas e os efeitos visuais resultantes da interação entre os materiais e as imagens. Essa abordagem dialoga diretamente com a noção de “casa onírica” desenvolvida por Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* (1989), funcionando como uma materialização da casa habitada e do quarto-casulo presentes tanto na pesquisa quanto na obra audiovisual. A instalação proporciona, assim, uma imersão sensorial nas variações de cor e iluminação, transitando entre atmosferas vibrantes e ensolaradas até nuances mais sombrias e etéreas.

Diante do potencial dessa proposta, o projeto da videoinstalação será estruturado para a submissão a editais de arte e audiovisual. A intenção é desenvolver uma apresentação detalhada, incluindo a concepção curatorial, os aspectos técnicos e a justificativa conceitual da obra, de modo a viabilizar sua realização em um espaço expositivo. Além de ampliar o alcance da pesquisa, essa etapa permitirá que a instalação seja experimentada pelo público, fortalecendo o diálogo entre memória, espaço e imagem em movimento.

Além disso, pretendo dar continuidade a essa pesquisa em um doutorado, aprofundando a relação entre imagem, corpo e subjetividade em processos de criação poéticos e interdisciplinares. Busco fortalecer os diálogos com experiências imersivas, explorando novos suportes e materiais para ampliar a dimensão sensorial da obra. Meu interesse é seguir investigando como a arte pode mobilizar os lugares mais profundos de nossa consciência e subjetividade. Dentro desse percurso, desejo aprofundar também as conexões entre minhas investigações e os conceitos que permeiam meu processo de criação. A fenomenologia do espaço e da matéria de Gaston Bachelard, bem como o conceito de desenvolvimento vertical de Maya Deren, continuam sendo bases fundamentais, oferecendo um campo fértil de diálogo para expandir as relações entre arte e poesia.

8 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E AUDIOVISUAIS

AS I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas. Roteiro: Jonas Mekas. Estados Unidos da América: [s. n.], 2000.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios do Repouso**: Ensaio sobre as imagens da intimidade. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BALÁZS, Bélla. A face das coisas. Tradução: Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BONDÍA, José Larosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Trad. João Wanderley Geraldi. Campinas, 2002, n.19, p. 20-28, Jan/Fev/Mar/Abr 2002.

CLASSICAL Ballet and Opera House. Giselle Ballet – Full Performance – Live Ballet – Classical Ballet and Opera House. Youtube, 22/11/2020. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=VroMXEDLTq8> > acesso em 20/08/2023.

COSTAS, Ana Maria Rodrigues. **As Contribuições das Abordagens Somáticas na Construção de Saberes Sensíveis da Dança**: um estudo sobre o Projeto Por Que Lygia Clark? 2010. 345 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

DEREN, **Meshes of the Afternoon 1943**. Youtube, Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=dWQcJyn981M> > acesso em: 21/08/2023.

DEREN, Maya DEREN: A Study in Coreography for Camera. Youtube, 25/08/2019. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic&t=9s> > acesso em 20/08/2023.

DEREN, Maya. **Cinema: o uso criativo da realidade**. Tradução José Gatti e Maria Cristina Mendes. Devires, Belo Horizonte, Fafich-UFMG, v. 9, n. 1, p. 128-149, 2012.

DEREN, Maya. Poetry and the Film: a Symposium. Entrevista concedida a Willard Maas. *Film Culture*, N. 29, 1963, pp. 55 – 63. Disponível em < https://ubuweb.com/papers/poetry_film_symposium.html >

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FABULLEUX *Destin d'Amélie Poulain, Le*. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Produção: Claudie Ossard. França: [s. n.], 2012. DVD.

HARRIS. *Nine Variations of a Dance Theme (1966/7)*. Youtube, 03/08/2010. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=03Qa3KMxXWc> > acesso em: 20/08/2023.

HAMBURGER, Vera. **Arte em Cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014.

John Clifford. SERENADE. Youtube, 02/09/2016. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Xd9R9S6-9E4&t=1339s> > acesso em 20/08/2023. artenaescola.org.br/pesquisa_artigos_texto.php?id_m=29>. Acesso em: 15 jul. 2015.

L'ÉCUME des Jours. Direção: Michel Gondry. Produção: Genevieve Lemal e Luc Bossi. Roteiro: Boris Vian. França: [s. n.], 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MORAES, Juliana. **Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida**. São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, Rayssa. **Espaços afetivos: habitar a escola**. 2ª edição. São Paulo: Diálogos Embalados, 2024.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Campinas, 1990.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. pp. 15-31.

SENE, Livia. A Poética Sensorial de Michel Gondry em “A Espuma dos Dias”. In: **Seminário Internacional Cinema em Perspectiva**, 11, 2023, Curitiba. Anais do Seminário Internacional Cinema em Perspectiva. Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, 2023. p. 228-236.

SENE, Livia. **Crisálida**: direção de arte para uma videodança. Orientador: Profª Sandra Tucci. 2022. Monografia (pós-graduação) – Senac Lapa Scipião, São Paulo, 2022. 49 p.

SENE, Livia. **O Processo Criativo em Dança Via Despertar da Percepção Corporal**. Orientador: Profª Dra Marina Martins Lambert. 2015. Relatório (Iniciação Científica) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. 15 p. SENE, Livia. **O Processo Criativo em Dança: sensações, sentidos e imaginário**. Orientador: Profª Dra Marina Martins Lambert. 2015. Relatório

SENE, Livia. **O Processo Criativo em Dança: sensações, sentidos e imaginário**. Orientador: Profª Dra Marina Martins Lambert. 2015. Relatório (Iniciação Científica) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. 20 p.

Tradução do Dicionário das Tristezas Obscuras obtido em < <https://noosfera.com.br/o-dicionario-das-tristezas-obscuras/>>. Acesso em: 04/08/2016.

WUTHERING Highs. Direção: Andrea Arnold. Produção: Adam Kulick. Roteiro: Andrea Arnold, Olivia Hetreed e Emily Brontë. Reino Unido: [s. n.], 2011.