

O EDITOR NÔMADE: O PROCESSO DE EDIÇÃO DE VÍDEO ENQUANTO PRÁTICA COREOGRÁFICA PERMEADA POR UMA LÓGICA DA ERRÂNCIA

Iago Roger Giehl¹
Rosemeri Rocha da Silva²

Resumo: Pensar a edição de vídeo como um processo coreográfico pode ampliar os caminhos do editor e trazer novos modos de olhar para essa ferramenta. A interdisciplinaridade de assuntos de diferentes campos das Artes, e aqui principalmente entre Dança e Cinema, permite novos olhares que podem transformar e ampliar a noção de alguns de seus processos. A partir de uma lógica da errância, de um editor enquanto nômade no seu processo, esse artigo busca um olhar sobre a edição enquanto modo coreográfico. Permeia também assuntos como performatividade (SETENTA, 2008) e Corpo Propositor (SILVA, 2013), que complexificam a pesquisa. O que pode mudar no seu processo e conseqüentemente no seu resultado, se trabalhar as imagens enquanto frases coreográficas? Como utilizar do material disponível para criar seu discurso no seu fazer? Quais caminhos existem ao pensar a edição enquanto processo coreográfico? Esse artigo busca refletir e possibilitar esse olhar entrecruzado dessas práticas artísticas.

Palavras-chave: Edição; Coreografia; Criação.

THE NOMADIC EDITOR: THE VIDEO EDITING PROCESS AS A CHOREOGRAPHIC PRACTICE PERMEATED BY A LOGIC OF WANDERING

Abstract: The interdisciplinarity between different artistic fields allows new perspectives that can modify static notions and practices. Intertwining Dance and Cinema, for instance, it is possible to think about video editing as a choreographic process, expanding the editor's possibilities. From a wandering logic, understanding the editor within a nomad process, and following Jussara Setenta (2008) in her understanding of performativity and Rosemeri Rocha da Silva's concept of *Corpo Propositor* (2013), the present article seeks to approach editing as a choreographic mode. What can change in the process and thus in the outcome when working with images as choreographic phrases? How to use this material in order to create performances? Which possibilities can be explored considering video edition as a choreographic process? This article presents an attempt to answer these questions from an intertwinement of artistic practices.

keywords: Editing; Choreography; Creation.

1 Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II (PPGARTES). Bacharel e Licenciado em Dança pela mesma instituição. E-mail: iago.giehl@hotmail.com

2 Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Docente do colegiado do curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança desde 1996 da Universidade Estadual do Paraná/FAP. Atualmente é diretora do Centro de artes. Faz parte do colegiado do Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES). Coordena o Grupo artístico e Projeto de Extensão: UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR. E-mail: rosemerirocha@gmail.com

INTRODUÇÃO

Dentro do campo das Artes, principalmente quando se fala de processo de criação, são diversos os caminhos que podemos seguir, e dentro de cada segmento das artes, seja no cinema, na dança, na música e/ou nas artes visuais, informações em **áreas** específicas existem e nos contam sua história, formas de pensar e modos de fazer. Mas focando numa interdisciplinaridade, os assuntos podem se conversar e refletir em diferentes modos de fazer, a partir do diálogo destes pensamentos diferentes.

O presente artigo vem refletir num possível encontro entre o modo de um coreógrafo pensar numa coreografia, com o modo de um editor editar seu vídeo, permeados por uma lógica errante e nômade de criar e desenvolver seu trabalho. Essa lógica está atrelada a uma criação a partir da experimentação, descobrindo seu discurso durante a criação, e que será aprofundado ao longo do artigo. Trabalhar a edição com um pensamento coreográfico pode ser um diferente modo de se pensar edição de vídeo. Essas informações podem colaborar e trazer novas perspectivas desse olhar.

Segundo Macedo (2016), o entendimento de *coreografia* além de não ser mais pautado apenas em pesquisas e discussões em Dança, também não possui uma definição específica que abrange apenas um único pensamento ou modo de se fazer, uma vez que na noção contemporânea de Dança, não se segue um padrão ou ideal para isso. “A confusão que se nota hoje é que coreografia entendida como dança, possivelmente, refere-se a uma dança partiturizada que, numa leitura superficial, seria a execução de passos memorizados” (MACEDO, 2016, p. 62). Seu entendimento já não sustenta mais apenas seu significado etimológico da palavra de “escrita da dança”. Como traz Schulze (2008, p. 9), “assume-se que as diferentes definições do termo coreografia tendem a estar ligadas a gênero, metodologias específicas, períodos históricos e contextos locais”. Assim, entende-se que quando se trata de coreografia, estamos falando além de passos ordenados, mas sim de modos de criar, decisões e escolhas que são relativas a algum criador específico, dentro dos seus trabalhos e pensamento.

Coreografia pode ser pensada como um mapa de pensamento, como uma ordem de composição, seja ela definida previamente ou ao acaso dentro de uma ideia. Pode ser princípios, movimentos e ter uma ordem que é planejada previamente, ou também

a partir da improvisação, com os elementos que se tem. Na Dança, é fácil visualizar em coreografias que propõe uma ordem de movimento, geralmente já codificadas, como é o caso do *ballet*. No cinema, também é possível pensar na coreografia com registros visuais (seja ele de corpos em movimento ou outros elementos visuais), inclusive desenvolver um vídeo/filme entendendo seus cortes e edições como uma coreografia.

Importante ressaltar que processo de construção de coreografia segue o método de cada criador, com sua metodologia específica, seja ela como for, numa linha cronológica, numa narrativa, ou na junção de imagens sem uma ordem específica, mas que faça sentido para quem está criando. Aqui neste trabalho, busca-se abrir caminhos para as possibilidades da criação coreográfica através do vídeo, permeado por uma ideia nômade na criação e coreografar com o material que se tem. Aqui traz o corpo em movimento nos registros que se possui, mas pode-se entender sem ter o corpo em movimento.

Outro conceito que permeia e ajuda a elaborar este pensamento do editor nômade, que se relaciona com esse fazer, seja ele do corpo criando ou da criação com o vídeo, é o conceito de performatividade, que a autora Jussara Setenta (2008) traz como um modo de estar e se relacionar com o que se faz, focando nas diversas relações que se cria, assim estar em constante movimento com as possíveis inquietações geradas por através do modo de estar no mundo. Enquanto o editor cria, cada tentativa, novas mudanças e possibilidades surgem. Questões e pensamentos vão se transformando com o seu fazer e consequentemente a personalidade do editor vai aparecendo na construção coreográfica do vídeo.

Seja o corpo no vídeo, seja o corpo do editor em relação com o que se cria, “o corpo é o foco primordial e indispensável para se pensar/estar o/no mundo.” (SETENTA, 2008, p.84). É a partir do corpo em movimento, em relação com o que se cria, que se enuncia sua fala, na relação com os elementos que possui, com o que se problematiza, se soluciona e cria novos problemas, que se produz o discurso, e assim, a coreografia. Um conceito atrelado a essa ideia, e que também atravessa os pensamentos dessa pesquisa, é o entendimento do Corpo Propositor, trazido por Rosemeri Rocha (2013) na sua tese de doutorado, onde entende-se que o corpo já é uma proposição de si mesmo que parte das potências anatomofisiológicas do próprio corpo, dentro de um contexto corporal-biológico-

cultural. “O corpo propositor e seus impulsos geradores de movimento potencializam a forma humana, fazendo dela uma proposição de corpo, de ideia, de dança e de vida” (SILVA, 2013, p. 64).

Através da curiosidade e do que é sentido pelo e no corpo, e aqui especificadamente do editor no processo de coreografar/editar o vídeo, que é possível potencializar e criar um discurso com o material disponível. Suas sensações vão problematizar relações e configurar soluções, criando seu discurso performativo desta edição.

É nessa experiência sensória que o CP transita entre as várias percepções que vivencia, como as sensações no momento, os pensamentos que aparecem, as vontades, a memória que vem à tona, enfim, não só a percepção dos aspectos anatomofisiológicas, mas também de todos os aspectos que fazem parte deste corpo. (SILVA, 2013, p. 66).

O Corpo Propositor gera um discurso performativo que abre caminhos para olhar para o fazer e perceber que sua relação está nas possíveis soluções que são necessárias para se manter o seu fazer-dizer, a qual se dá e está no presente momento da criação.

E mesmo que, numa ideia nômade de edição discutida nesse artigo, resalto que o fazer artístico através do olhar da performatividade permite que todo o seu enredo esteja conectado de forma coerente, pois o fazer leva a um enunciado específico, mas que se relaciona com todo o ambiente do indivíduo criador. “A performatividade promove a correlação indissociável entre o que se faz e o que se diz – dizer o que faz, fazendo o que diz” (SETENTA, 2008, pg. 84). Por se fazer no presente e tendo aqui o corpo e coreografia como assunto, o fazer sempre será atualizado/reconfigurado na sua ação de edição. Pensar performatividade reconfigura os limites das possibilidades do coreografar e pode potencializar o seu discurso. Diferente de alguns modos de se fazer dança, aqui não existe uma linguagem de passos a serem editadas ou colocadas em ordem para se entender enquanto coreografia, mas sim, “espaços de passagem, de trânsito, e de movimentos para cada situação específica” (SETENTA, 2008, p. 86).

Para isso, a questão que permeia esse trabalho é de como um editor pode pensar seu processo coreográfico como prática nômade, que vai investigar o seu trabalho, e criar significados e coreografar seu vídeo. Coreografar porque irá criar movimento e sequências de

um corpo em movimento, e de suas imagens em movimento (junto com velocidades, planos, cores diferentes). Abrir possibilidades para enxergar essa criação, sem necessariamente fechar numa conclusão fixa final.

A partir da ideia e pesquisa de Karen Pearlman (2009)³, que traz seu olhar para o vídeo e uma relação com o modo de criar de um coreógrafo, do conceito de performatividade por Setenta (2008) e a partir de ideias e de uma lógica de errância e de um ser nômade, pretendo analisar uma obra de autoria própria chamada *Mobilidade Imóvel*⁴, buscando visualizar essa possibilidade de edição e assim talvez contribuir com um modo de olhar este processo do vídeo.

EDIÇÃO DE VÍDEO ENQUANTO PROCESSO COREOGRÁFICO

Para abranger essa reflexão, trago o olhar que a autora Dra. Karen Pearlman⁵ traz em seu livro *Cutting Rhythms – Shaping the Film Edit*, sobre a relação da construção de um vídeo (ou um filme), a partir do processo do editor, que seleciona e manipula o tempo das cenas, trajetórias e ritmo da obra. A autora relaciona esse processo com a experiência de coreógrafos de Dança, onde através dos movimentos do corpo produzem sentidos, mas também podem reconfigurar ações, transformar e moldar intenções e assim criar novas perspectivas a partir de um mesmo movimento.

No que diz respeito à construção de movimento da Dança e a produção de movimento pelo coreógrafo, a “coreografia é a arte de manipular o movimento: fraseando seu tempo, espaço, e energia em formas e estruturas afetivas.” (PEARLMAN, 2009, p. 23, tradução minha)⁶. É através de frases coreográficas que o coreógrafo irá falar sobre seus assuntos e interesses na sua obra. Nessa composição ele irá estudar os movimentos e suas intenções,

3 PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: shaping the film edit*. Oxford: Focal Press, 2009.

4 Disponível em <https://youtu.be/Ou5l7XQ9A4o> <Acesso em 28/08/2020>

5 É escritora, diretora e editora de produções cinematográficas. Pesquisa e escreve sobre a cultura do cinema, histórias de filmes feministas, cognição distribuída e processos criativos. É professora de Produção e Prática do Filme (*Screen Production and Practice*) na *Macquarie University*, no Departamento de Mídia, Música, Comunicação e Estudos Culturais. Autora de *Cutting Rhythms*, além de outras publicações de livros e artigos acadêmicos veiculados em diversas revistas internacionais. (<https://researchers.mq.edu.au/en/persons/karen-pearlman>).

6 Original: “*Choreography is the art of manipulating movement: phrasing its time, space, and energy into affective forms and structures.*”.

no intuito de refinar os sentidos e energia da sua construção. “Então, quando assistimos uma dança, vemos movimento, mas entendemos seu significado pelas expressões de seus elementos invisíveis de tempo e energia.” (PEARLMAN, 2009, p. 27, tradução minha)⁷.

No processo de criar uma sequência coreográfica, com frases, ideias ou impulsos para uma coreografia, o coreógrafo irá testar e criar dinâmicas no corpo que, dentro das suas experiências prévias com o corpo e movimento, se aproxime do que se quer falar. No desenvolver desse processo, muitas vezes ele irá reconfigurar alguns movimentos, com o intuito de aprimorar seu sentido. Essa reconfiguração, que aqui podemos chamar de edição de movimento, pode ser feita de diversas formas. Pode se alterar o movimento, o tempo de duração, a intenção do movimento, a velocidade, a espacialidade, e afins, até encontrar a melhor maneira de conduzir suas informações. Pearlman (2009, p. 31, tradução minha) diz que “O coreógrafo conecta os fragmentos em frases e, ao fazer isso, projeta seu fluxo temporal, organização espacial e ênfase. No filme, a conexão e a modelagem de fragmentos em ritmos são feitas pelo editor.”⁸ A organização espacial e o fluxo de imagens, junto com seu tempo, são pontos importantes de se observar nessa construção, tanto coreográfica, quando do vídeo.

Assim como o coreógrafo, o editor também realiza esse processo com as cenas/vídeos que ele conduz. Seja o que estiver em cena, o tempo disponível, velocidade, foco, será construído pelo editor, para dar sentido. Qualquer pequena mudança pode alterar o sentido todo de uma cena, e trazer outro significado para quem assiste. Como traz Pearlman (2009, p. 27, tradução minha):

Se aplicarmos isso à edição, poderíamos dizer que, assim como os coreógrafos, os editores moldam as trajetórias de movimento em tomadas, cenas e sequências, as transições de movimento entre as cenas. Como coreógrafos, os editores trabalham com a dinâmica temporal e espacial do movimento para criar um fluxo de imagens em movimento que carregam significados. E, assim como os coreógrafos, os editores muitas vezes descrevem essa forma como uma “mudança de um único componente pode afetar toda a rede dos elementos interagentes.”⁹

7 Original: “So, when we watch dance, we see movement, but we understand what movement means by how it expresses the invisible elements of time and energy.”

8 Original: “The choreographer connects the fragments into phrases and in doing so designs their temporal flow, spatial organization, and emphasis. In film, the connecting and shaping of fragments into rhythms is done by the editor.”

9 Original: “If we apply this to editing, we could say that, like choreographers, editors shape the trajectories of movement across shots, scenes, and sequences, the transitions of movement between the shots. Like choreographers, editors work with the temporal and spatial dynamics of movement to create a flow of moving images that carries meaning. And, just like choreographers, editors will often describe the way a “change to a single component can affect the entire interacting network of elements.””

Pode-se notar que com esse desenvolver da edição, as cenas e os fragmentos desses movimentos é o que cria as frases. Aumentar sua ênfase, diminuir, mudar as direções de cena, a velocidade, suas formas, vão construir os fluxos dinâmicos da cena. E assim, o movimento, tanto do que está presente em cena, quanto o modo como é feita a edição e sua transição, vão transformar o conteúdo emocional da história.

Analisando o contexto de cada obra, possivelmente conseguiremos identificar o conteúdo emocional e dramático de sua história baseada no seu contexto, mas as sensações virão exatamente pelos movimentos em cena, que nos trazem informações não necessariamente claras no decorrer do seu tempo e acontecimento, mas ajudam a formular hipóteses de acontecimentos em cena. Quanto mais exercitada a prática de edição, possivelmente melhor será a capacidade de dar as informações necessárias para entender e criar sentidos, seja ela através de sons, imagens, movimentos.

Isso é importante porque não passamos por um processo consciente em nossos pensamentos para entender o sentimento que estamos vendo. Sentimos com ele, usamos nossos neurônios-espelho e nossa capacidade de empatia cinestésica para captar diretamente a pulsação do movimento. Quando uma frase de movimento é coreografada satisfatoriamente por um editor, ela nos dá as informações cinestésicas que a história requer. (PEARLMAN, 2009, p. 34, tradução minha).¹⁰

A autora desse livro apresenta, como análise de comparação o modo de criação entre Dança e Edição de Vídeo, duas possibilidades, sendo uma delas a construção do coreógrafo, onde a intenção é a reprodução no modo que ele organizou (no caso do vídeo, o diretor passa as instruções e pontos marcantes/importante para o editor realizar, e ele deve seguir essas instruções). A outra forma, que mais se aproxima das exemplificadas nos processos descritos posteriormente, é onde a construção está na problemática gerada para resolver no corpo, e com ela o coreógrafo/editor irá construir toda a organização temporal, espacial e assuntos em destaque. Mas aqui neste artigo ao invés de construída no corpo humano como coreografia, será construída na edição do vídeo.

Princípios da errância enquanto possibilidade de criação

¹⁰ Original: "This is important because we don't go through a conscious process in our thoughts to understand the feeling we are seeing. We feel with it, we use our mirror neurons and our capacity for kinesthetic empathy to grasp the pulsation of the movement directly. When a movement phrase is satisfactorily choreographed by an editor, it gives us the kinesthetic information the story requires."

Primeiramente, entende-se que o conceito de errância se encontra dentro de um contexto urbano, relacionado com a cidade e sua arquitetura. Mas para este trabalho, busco por uma experiência errática, que como traz Jacques (2012)¹¹, pensada como uma ferramenta, seria um distanciamento do que se é comum, em busca de uma condição de estranhamento. Mesmo relacionada com o caminhar na cidade, os espaços arquitetônicos, a intervenção urbana, não é este o lugar que pretendo trazer, mas sim o caminhar como ideia de desenvolver, de processo, como uma experiência de edição, quase como um editor errante, ou um editor nômade, que se põe assim no seu processo.

A errância é entendida como um caminhar/deslocar sem rumo, sem previsibilidade ou lugar para chegar. O nômade, ou nomadismo, é um deslocar constante entre um lugar e outro, que diferente da errância, se permite voltar/retornar para algum lugar, circular por lugares conhecidos, ter ideia das rotas, mesmo sem saber onde se vai chegar (JACQUES, 2012).

O errante, digo o editor como errante, irá no seu processo “Lidar com o imprevisível, experimentar e deixar ao desconhecido o papel de guiar o caminho” (ARAÚJO; PORPINO, 2017, p. 366).¹² Ele irá com a sua atenção, curiosidade, e sensibilidade formular possibilidades da construção do vídeo, percebendo que sentidos ele pode abrir para seus projetos. A errância será entendida como um mote, um caminho metodológico para olhar a edição. Entenderá enquanto um procedimento de manipulação de imagens, a partir da sua percepção e informações geradas pela junção e alteração das imagens.

[...] a errância exige uma espécie de atenção do seu praticante, um estado consciente que lhe permita se imergir na vivência de forma atenta para perceber os sentidos atribuídos aos espaços, durante todo o tempo e modificá-los também. (ARAÚJO; PORPINO, 2017, p. 367).

Segundo o que trazem as autoras Araújo e Porpino (2017, p. 369), “a errância pode ser entendida como o princípio do nomadismo, este que seria uma especialização do erro”. Esse nômade relaciona o espaço já mapeado, para nele retornar e assim entender suas possibilidades. O nômade, poderia ser um especialista errante. E assim, o nômade iria

11 JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

12 ARAÚJO, Janine Leal; PORPINO, Karenine de Oliveira. A construção do espaço pelos significados: a improvisação enquanto errância. *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*. Natal: ANDA, 2017. p. 365-379



agir através do “preenchimento de significados, apegada ao percurso, que vê no caminhar um instrumento estético capaz de modificar espaços urbanos ainda visto como estruturas úteis.” (ARAÚJO; PORPINO, 2017, p. 370). Pensando no sentido urbano, o nômade “faz prevalecer as vivências e apropriações dos seus devidos atalhos para criação de um espaço novo, mesmo que este permaneça fisicamente intacto.” (ARAÚJO, PORPINO, 2017, p. 370). Relacionando com o processo de edição de vídeo, o editor, como um nômade em seu processo, irá compor sua história com o que ele já possui, mantendo o que se tem, e apenas editando ordem, tempo, velocidade do que existe. E enquanto ele edita, ele experimenta essa edição e constrói no seu tempo, o seu sentido.

Para que ele consiga fazer essa edição e agir como um editor errante, seria necessário agir com lentidão, para que ele possa talvez aguçar seus sentidos nos processos, e assim não criar uma relação superficial. Será necessária uma relação não líquida¹³ (BAUMAN, 2007)¹⁴, onde ele vai permitir se adentrar nas camadas da edição e criar sua composição. Ele vai “ouvir, sentir, experimentar, errar, se perder em significados de uma forma diferenciada do que seria caminhar” (ARAÚJO, PORPINO, 2017, p. 372)

É possível dizer que:

Assim como o nômade desenvolveu a capacidade de construir um mapa próprio a cada instante, fazendo da geografia uma mutação contínua a transformadora do território com base no percurso simbólico do seu deslocamento. (CARERI, 2013 *apud*. ARAÚJO, PORPINO, 2017, p. 373).

A edição nômade se faz de forma processual, para estar sempre em transformação, mediante a necessidade e sensibilidade do editor. Nesse processo de edição, se permite a possibilidade de errar conscientemente, mas sabendo que é possível reconfigurar até os significados anteriores. Esse errar voluntário permite novas perspectivas ao olhar o que surge nesse erro.

13 O conceito de Líquido para Zygmunt Bauman reflete na velocidade das transformações e relações do mundo. A passagem da fase ‘sólida’ da modernidade para a ‘líquida’ - ou seja, para uma condição em que as organizações sociais (estruturas que limitam as escolhas individuais, instituições que asseguram a repetição de rotinas, padrões de comportamento aceitável) não podem mais manter sua forma por muito tempo (nem se espera que o façam), pois se decompõem e se dissolvem mais rápido que o tempo que leva para moldá-las e, uma vez reorganizadas, para que se estabeleçam. (BAUMAN, 2007, p. 7)

14 BAUMAN, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 119 p.



Para isso, “só é possível sentir as condições atuais que levarão ao erro proposital quando se é capaz de aventurar-se em territórios desconhecidos e permitir-se sentir o que é incerto” (TUAN, 1983, *apud* ARAÚJO; PORPINO, 2017, p. 374), em tempo lento, para aprofundar sua relação e sua vivência da edição.

Ao editar nesse processo errante, cada edição de frase criada, vai criando significado no que já se tinha, durante seu processo. O ato de editar pensando como uma Dança vai construir um novo espaço. O seu novo significado vai se dar pela organização de forma diferenciada do que já se tinha.

MOBILIDADE IMÓVEL – O PROCESSO ACONTECENDO

*Mobilidade imóvel*¹⁵ é um trabalho autoral realizado no primeiro semestre de 2020, permeado por discussões e assuntos da matéria “Mediações Educacionais em Artes na Perspectiva da Educação Inclusiva”, que foi lecionada pela Prof. Dra. Andréa Sério, no primeiro semestre de 2020, no Programa de Pós-graduação em Arte, da Universidade Estadual do Paraná onde foi abordado assuntos como afeto, alteridade, Umwelt¹⁶ e deficiência como condição, entre outros assuntos relacionados. Durante a sua execução, a edição aconteceu no intuito de experimentar a ideia de um editor nômade e que entende a lógica da errância como parte do seu processo criativo.

15 GIEHL, Iago. *Mobilidade imóvel*. 2020. (5m56s). Disponível em <<https://youtu.be/Ou5I7XQ9A4o>>. Acesso em: 28 jan. 2020

16 A palavra *Umwelt* pode ser traduzida como “mundo à volta”, “mundo entorno”, ou “mundo particular”. O termo foi proposto por um biólogo estoniano, Jakob Von Uexkull, para designar a forma como uma determinada espécie viva interage com o seu ambiente. O *Umwelt* seria uma espécie de interface entre o sistema vivo e a realidade, interface esta que caracteriza a espécie, função de sua particular história evolutiva. (VIEIRA, 2006, p. 78-79).



Figura 1 – Capa de divulgação do trabalho Mobilidade imóvel, de Iago Giehl.



Fonte: acervo pessoal

Contextualizando o corpo nesse processo, a movimentação acontece a partir de memórias de 2017, quando fui submetido a uma cirurgia, onde para realizar o procedimento, eu tive que tomar uma anestesia local que fez com que não sentisse meu corpo do quadril pra baixo, além da anestesia geral que me pôs a dormir durante o procedimento. Mesmo depois da cirurgia, quando acordei, os efeitos anestésicos ainda existiam, fazendo com que mesmo consciente, eu não conseguisse mover meus membros inferiores.

Tentei experimentar aquele momento com respeito, e tentando gravar aquelas sensações em mim. Por poucos instantes, senti minha *Umwelt* alterada, e me vi nas palavras de Jorge Albuquerque quando ele diz que “a realidade é aquilo que não depende de você, mas que pode se forçar sobre você, quer você queira ou não” (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2015).¹⁷ Naquele breve tempo, entendi um pouco o peso do meu tronco sobre as pernas, deitado e depois sentado o quanto conseguia. Senti o tempo, que é sentido nos seus espaços de tempo, na experiência sensível e corpórea, senti metades.

17 INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Jorge de Albuquerque Vieira – Visita à exposição A Arte e a Ciência – Nós entre os extremos*. 2015. (29m12). Disponível em <<https://youtu.be/m57yb6GVk9A>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

Fui atravessado de sensações, de uma realidade momentânea, mas intrínseca a subjetividade do meu próprio ser. Parte dessa experiência faz refletir sobre as condições do corpo e tenta aproximar algumas sensações com alguns corpos que tem suas diferenças, mas que independente delas, atua em todas as áreas do mundo, pois são capazes.

Essa criação foi feita a partir dessas representações, memórias, experiências e sensações resgatas desse período de 2017 e sentidas para um corpo de agora, que se encontra quase imóvel perto do que fazia antes desse período pandêmico. São sensações e memórias que ainda lembro (já relatadas), misturadas com uma investigação do sentir na imobilidade, criado através de restrições.

Para isso se faz valer trazer a performatividade, que indiretamente se relaciona com o entendimento de errância utilizado aqui. Entende-se esse conceito de acordo com Jussara Setenta¹⁸ (2008, p. 83)¹⁹, como um “perturbar o domínio do “o quê”, “para quem”, “porque” em favor de um “como” que precisa ser sempre construído.” Na busca de não encontrar uma resposta, mas sim continuar percebendo as inquietações e caminhos que constroem essa pesquisa, o questionar da edição também potencializa um corpo que é afetado pelas ações em relação com o seu ambiente e seu processo.

Pensar performativamente cria uma tensão nos modos como o corpo se move em sua própria dança. O corpo é o seu assunto, daí a necessidade dele produzir os movimentos que sejam capazes de reconfigurar os limites e as potencialidades do seu dizer – daí, também, a necessidade de inventar o modo desse dizer ser feito. (SETENTA, 2008, p. 84).

Se o corpo é seu assunto e a intenção é coreografar a partir da edição do vídeo, aí se torna importante reconfigurar e testar caminhos da edição para potencializar o assunto. Criar tensões e questionamentos permite rever processos, gerar mais questões e possibilidades, aprimorando o olhar para a construção dessa edição e desse discurso criado.

Para a gravação, foi utilizada uma câmera estável presa ao teto, pegando o ângulo de cena que era uma cama, com um corpo deitado na posição horizontal do vídeo. Uma vez começado a gravar, as movimentações aconteceram sem um roteiro definido, mas

18 Professora efetiva do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, é doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006), e tem sua experiência na área de Artes, atuando nos principais temas: dança, performatividade, performance, políticas de criação em dança, ensino da dança e coreografia. (Biografia retirada de seu currículo Lattes - <http://lattes.cnpq.br/1994310477310296>)

19 SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*, Salvador: EDUFBA, 2008.

trazendo questões e modos de mover que vieram da experiência de investigação. Ao todo, esse vídeo teve um total de 28 minutos e 37 segundos sem pausa (o arquivo final contém 5 minutos e 56 segundos). Partes desse vídeo continha momentos de troca de algum elemento do vídeo, como posição, luz, e/ou repetições de alguns movimentos.

Não existiu um roteiro exato, que seria reproduzido no vídeo e durante o processo, surgiu algumas novidades, como ideias de possíveis cortes, posições de movimento, imagens estáticas, e afins. O processo de edição veio com o assistir do trabalho completo e depois de assistido, começou a composição com o que se tinha: “as “mudanças dinâmicas no tempo” que são o núcleo da arte do coreógrafo também são o núcleo da arte de modelagem do ritmo do editor.” (PEARLMAN, 2009, p. 28, tradução minha).²⁰

Resumidamente, a versão de gravação direta foi feita toda a movimentação com a luz branca, depois a parte das luzes coloridas e depois com as luzes em stroubble. Sua ordem foi dada no processo de edição, a partir de testes e produção de sentido com mudanças sem sua ordem, até chegar na versão final. Determinada parte que contém luz vermelhas foi gravada com trilha sonora em tempo real, e a música final foi colocada sobre o vídeo como soma de sentido.

Figuras 2, 3 e 4 – Fragmentos de Mobilidade Imóvel.



Fonte: acervo pessoal.

²⁰ Original: “the “dynamical changes in time” that are the core of the choreographer’s art are also the core of the editor’s rhythm shaping art.”

Inicialmente se tem imagens de um corpo deitado, parado, visto de cima, e sequencialmente com alguns pequenos movimentos de tronco e membros superiores, e que com o passar do tempo vão acelerando na sua própria edição, transformando a visão de um corpo parado, para um corpo com movimentos num estado calmo, até um despertar. Até este momento, houve pequenas interferência de imagens com luz azul (que foram gravadas com um tempo de distância entre elas). Pós isso, nota-se uma diferença num estado corporal, trazendo uma outra sensação desse despertar e assim são interrompidas por imagens com movimentos mais fortes, com flash de luz vermelhas.

Esse jogo das luzes vermelhas com o identificar pós despertar do corpo em cena, tem o intuito de provocar sensações que mudem o modo de entender aquelas informações (sendo o significado criado pelo próprio espectador). São imagens, sons, trilha sonora, movimentos que vão dando os significados para quem assiste.

Logo, depois desse momento, o corpo se encontra em outra posição, sentado, mas ainda vendo da mesma perspectiva, com outra forma de mover. Nota-se tentativas, imagens estáticas, impulso. E essa sensação vem com a forma da edição deste vídeo também. Com o tempo uma trilha sonora vem invadindo a cena, somando com a informação e os novos movimentos que surgem.

Não existia um projeto final desse vídeo. Existiam imagens, movimentos, testes, que seriam coreografados a partir da sua edição, num processo errante de seu desenvolver, para construir e organizar seus significados e momentos. “O processo de edição coreografa ativamente os ritmos” (PEARLMAN, 2009, p. 32)²¹ e assim, pode agir enquanto edição coreografada, com entendimentos de um coreógrafo de Dança. Pensar essa edição como movimento coreográfica talvez traga um modo diferenciado de criar e editar. Usar a noção coreográfica para editar, soma possibilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia aqui apresentada permeia uma vivência e um modo de pensar que possibilite compor com pensamentos de mais de uma área das Artes, a fim de criar outras perspectivas no modo de olhar um processo, mais precisamente aqui a da edição do vídeo, enquanto

²¹ “Original: The editing process actively choreographs rhythms”.

coreografia. Na experiência é possível notar algumas possibilidades de transformação de algo que ainda não tenha significados bem definidos, mas que com a edição, isso possa se transformar. E isso pode vir no processo de se editar e descobrindo novos olhares.

Como Pearlman (2009, p. 34) traz:

Uma razão para comparar a edição com a coreografia é criar a possibilidade de usar o conhecimento sobre o ofício da coreografia para ampliar as ideias sobre a elaboração do ritmo na edição. Se a construção do ritmo na edição do filme for entendida como um processo coreográfico, então algumas das questões com as quais os coreógrafos se agarram podem se tornar perguntas úteis que um editor pode se perguntar no processo de moldar o ritmo de um filme.²²

Não tenho a intenção de definir um conceito ou chegar num ponto final. Acredito que por essa lógica e por estar nômade no que se faz, é abrir possibilidades para novos caminhos e processos, mesmo com aquilo que você já conhece – e pode vir a desconhecer. Um editor nômade vai poder sempre olhar para sua obra e explorar possibilidades no seu processo. E assim, quem sabe, criar possibilidades ainda desconhecidas, que somem com toda a diversidade de seu material.

Entender a edição de filmes como coreografia, amplia as possibilidades de escolha, amplia as possibilidades nos caminhos errantes e a construção de sentidos dependendo do modo que for definida. Interdisciplinar conceitos e olhares sobre diferentes formas de Arte permitem avançar, ou pelo menos ampliar as possibilidades de ação.

Tanto os editores, quanto o coreógrafo, podem seguir nessa incessante adaptação e transformação do modo de criar, enquanto mostra seu olhar, suas satisfações e conquistas desses processos feitos pelo corpo e pelo vídeo. É uma alimentação que segue um fluxo, buscando sobreviver em meio a sua própria errância.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Janine Leal; PORPINO, Karenine de Oliveira. A construção do espaço pelos significados: a improvisação enquanto errância. **Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**. Natal: ANDA, 2017. p. 365-379.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 119 p.

22 Original: "One reason to compare editing to choreography is to create the possibility of using knowledge about the craft of choreography to extend ideas about the crafting of rhythm in editing. If the construction of rhythm in film editing is understood to be a choreographic process, then some of the questions with which choreographers grapple may become useful questions an editor can ask herself in the process of shaping a film's rhythm."



GIEHL, Iago. **Mobilidade imóvel**. 2020. (5m56s). Disponível em <<https://youtu.be/Ou5I7XQ9A4o>>. Acesso em: 28 jan. 2020.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Jorge de Albuquerque Vieira – Visita à exposição A Arte e a Ciência – Nós entre os extremos**. 2015. (29m12). Disponível em <<https://youtu.be/m57yb6GVk9A>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MACEDO, Vanessa. **Pulsção da Obra: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança**. 2016. Tese (Doutorado em artes cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2016.

PEARLMAN, Karen. **Cutting Rhythms: shaping the film edit**. Oxford: Focal Press, 2009.

SCHULZE, Guilherme. **Notas para uma dramaturgia coreográfica**. Revista Moringa, João Pessoa, v. 2, p. 8-16. 2008.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**, Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Rosemeri Rocha da. **UNO, mapa de criação: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, 2013.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

Recebido em: 30/01/2022

Aceito em: 02/03/2022