

Ana Raquel da Silva Marques Medeiros

**Da teoria à prática: a ligação entre o
"corpo sem órgãos" e a produção da
curta-metragem *Corpo e Paisagem***

**Trabalho de Projeto
Mestrado em Realização: Cinema e televisão**

JUNHO, 2022

Ana Raquel da Silva Marques Medeiros

Da teoria à prática: a ligação entre o “corpo sem órgãos” e a produção da curta-metragem *Corpo e Paisagem*

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em *Realização: Cinema e Televisão* realizados sob a orientação científica de Professora Doutora Liliana Cristina Vidais Rosa e coorientação de Luís Manuel Vieira Campos.

Declaro que este Trabalho de Projeto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,



Porto, 29 de Junho de 2022

Declaro que este Trabalho de Projeto se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

A orientadora,



Porto, 29 de Junho de 2022

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora professora doutora Liliana Cristina Vidais Rosa e ao meu coorientador professor doutor Luís Manuel Viera Campo por me terem acompanhado de elaboração com dedicação.

Aos meus pais e à Ana Luísa Farinha, pela motivação e otimismo, que me embutiram.

Ao Bram Mattens, Pedro Brazão, António Pinheiro, Beatriz Mira e André Aires por me terem ajudado a concretizar a curta-metragem *Corpo e Paisagem*.

À Diana Galhardo, Rui Danilo, Marta Moreira, Luís Carmo, Katharina Weissmann, Dusan Randelovic, Dra. Fernanda Duarte por acreditarem em mim e não me deixarem fraquejar.

A todos, os meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

Da teoria à prática: a ligação entre o “corpo sem órgãos” e a produção da curta-metragem *Corpo e Paisagem*

Ana Raquel da Silva Marques Medeiros

RESUMO

Este texto pretende abordar a noção de “corpo sem órgãos” (Artaud *apud* Lins 1999:44) e como este influenciou a produção da minha curta-metragem, *Corpo e Paisagem*. A partir de estudos filosóficos e observação do panorama histórico da dança e do cinema foi possível estabelecer a aproximação entre a dança e o cinema de modo a evidenciar as múltiplas possibilidades de criação artística.

PALAVRAS-CHAVE: corpo sem órgãos, cinema, dança, criação artística, corpo e paisagem

ABSTRACT

This text intends to approach the notion of “body without organs” (Artaud *apud* Lins 1999:44) and how it influenced the production of my short film, *Body and Landscape*. From philosophical studies and observation of the historical panorama of dance and cinema, it was possible to establish the approach between dance and cinema in order to highlight the multiple possibilities of artistic creation.

KEYWORDS: body with organs, cinema, dance, artistic creation, body and landscape

OBJECTIVO DO TRABALHO DE PROJECTO

Este trabalho de projeto teve como principal objetivo: definir uma metodologia de trabalho, desde a parte da criação de um guião para cinema até à fase da rodagem e produção, que não compromettesse a criação artística, mas que ao mesmo tempo fosse executável e não criasse grandes obstáculos.

As fases de estudo para alcançar o objetivo geral deste trabalho de projeto passaram pela leitura de vários textos de determinados autores e visionamento de certos filmes, cujo as ideias e as linhas de pensamento geral foram determinativas para as fases de pré-produção, produção e pós-produção da curta-metragem, *Corpo e Paisagem*.

ÍNDICE

Introdução	8
Capítulo 1: O Mundo, o Artista e o Corpo.....	11
1. 1. A problemática do corpo	11
1. 2. A revolução começa com o corpo	13
1. 3. A diferença entre árvore e rizoma	15
1. 4. O “corpo sem órgãos”.....	18
Capítulo 2: História, influências e significados	24
2. 1. O corpo e o movimento na dança e no cinema.....	24
2. 2. A coreografia para o cinema.....	27
2. 3. Bailarinos e coreógrafos e a relação com a câmara.....	31
Capítulo 3: O projeto de <i>Corpo e Paisagem</i>	34
3. 1. A importância da dança para a criação de <i>Corpo e Paisagem</i>	34
3. 2. A infância e o “corpo sem órgãos”.....	36
3. 3. A influência do conto “Os Sapatinhos Vermelhos”.....	37
3. 4. A influência do “corpo sem órgãos” na produção artística	37
Capítulo 4: As diferentes fases de produção de <i>Corpo e Paisagem</i>	42
4. 1. Pré-produção	42
4. 2. Produção.	46
4. 3. Pós-produção	48
Conclusão	50
Bibliografia	53
Filmografia	54
Lista de Figuras	55

Introdução

O objetivo deste trabalho de projeto foi a realização de uma curta metragem que estabelecesse um diálogo entre o cinema e a dança, tendo como ponto de partida a prática do “corpo sem órgãos” (Artaud *apud* Lins 1999: 44). Com este trabalho de projeto, desenvolvido no âmbito do mestrado de *Realização: Cinema e Televisão*, da Escola Superior Artística do Porto, pretendo focar-me na necessidade da experiência, antes de definirmos o “ser”. Nesse sentido, a experiência e a vontade de experimentar é o ponto central deste trabalho. Como possível artista, antes de o ser verdadeiramente, acredito que primeiro preciso de tocar o mundo em muitas das suas vertentes. Sinto que preciso de pegar no meu corpo e libertá-lo para o universo. Preciso ver os espaços visíveis e invisíveis, tocar as diversas texturas e prolongar a minha pele para lá da sua camada protetora. A prática do “corpo sem órgãos” (Artaud *apud* Lins 1999: 44) é o tema base, que me ajudou a compreender e encaminhar o meu próprio processo criativo. Antes de chegar a quaisquer certezas, do que poderia ou não ser o meu projeto final, necessitei de o idealizar para o conhecer e experimentar as sensações que ele em mim imprime. No âmbito de um seminário dedicado a Gilles Deleuze, que decorreu na Escola Superior Artística do Porto, o “corpo sem órgãos” (Artaud *apud* Lins 1999: 44) foi uma das questões mais discutidas. Na altura, compreendi esta expressão como algo que consiste na “libertação do corpo” e isso cativou-me bastante. Posteriormente a essa aula, mergulhei nesta ideologia complexa, onde vários filósofos e artistas, nomeadamente Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Félix Guattari e José Gil se debruçaram de forma séria e profunda. Precisei primeiramente de estudar as propostas de Artaud e como este “refez” o próprio corpo na ânsia de genuinamente viver como artista, para depois desdobrar todo o meu pensamento pelo de vários artistas e filósofos.

“Os órgãos são a própria prova de uma anatomia defeituosa: em primeiro lugar, o órgão reduz o corpo às funções, quando aquilo é, por essência, ilimitado” (Gil: 2018: 143). O “corpo sem órgãos” funciona como uma espécie de manual, que dentro da sua complexidade é facilmente praticável. Quando a arte e todas as suas formas e variantes, consegue chegar a este patamar, imprimimos a nossa marca no mundo. Mais do que seguir linhas artísticas já exploradas, interessou-me olhar as vanguardas e perceber como, alguns dos artistas mais disruptivos da história das artes influenciaram gerações no sentido de explorarem, fora das linhas vigentes da sua época. A procura pela arte, deve-se também à necessidade do ser humano ficar completamente arrebatado pela experiência daquilo que vê e que vive. Nesse sentido, foi importante perceber como o corpo pode ser o derradeiro potencial artístico, que impulsiona a natureza da criação. Antes de sermos artistas, acredito

que devemos descobrir a arte e deixarmo-nos extasiar pelas coisas que conseguimos tocar, e o corpo é o primeiro instrumento que permite essa descoberta.

No primeiro capítulo, da parte escrita do trabalho de projeto, para mim foi essencial equacionar todas estas questões desenvolvidas à volta do corpo, no âmbito das artes e do artista. Para entender melhor esta temática, estudei primeiro o *Teatro e seu Duplo*, livro de Antonin Artaud, e procurei ver como o autor explorava a problemática do corpo até chegar à expressão artística que procurava. Segundo ele, o corpo é mais que a parte física e as suas próprias funcionalidades. Na sua opinião, o teatro deve ser feito com o corpo todo e não só com a voz. Antonin Artaud via no corpo um poder magnetizante, capaz de abalar e derrubar as convicções e expectativas do espectador que assiste às peças artísticas. O teatro era feito de corpos e não só de palavras, pois apenas o corpo conseguiria desafiar os limites do espetador e fazê-lo viver a verdadeira experiência artística. Para além do teatro, Artaud também se preocupava bastante com o corpo do artista. De que matéria este era feito e qual era a sua verdadeira função. O “corpo sem órgãos” surge de uma avassaladora necessidade de desconstruir e destruturar ideias e convicções de modo a permitir que novas perspetivas fossem também exploradas.

Ainda no primeiro capítulo, para além de Artaud, falo de outros filósofos, nomeadamente Gilles Deleuze e Félix Guattari que, também agarraram este pensamento focado na complexidade do corpo, com o objetivo de destacar as várias linhas de pensamento que trouxeram múltiplas visões possíveis de como viver e olhar o mundo. Dito isto, os parágrafos seguintes são dedicados a estes dois autores, que desenvolveram várias obras ao longo das suas vidas, que ainda hoje são relevantes, nomeadamente o livro o *Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. Porém, é em *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* que chegamos ao ponto de interesse para o desenvolvimento e elaboração deste trabalho de projeto. Antes de chegar ao “corpo sem órgãos”, precisei primeiramente de fazer um breve apanhado da linha de pensamento de Deleuze e Guattari e contextualizar qual a sua relevância para o estudo deste projeto. De seguida, procurei resumir e elaborar um pouco sobre a parte em *Mil Platôs* dedicado ao “corpo sem órgãos” de modo a comprovar a sua pertinência para o meu próprio estudo e projeto.

A estrutura deste trabalho de projeto imerge sobre a questão do corpo (artístico, social e político), pois foi importante para mim, entender os vários corpos, que também se expressam através da arte.

No segundo capítulo, da dança ao cinema, procurei estudar como estas duas formas de arte, quando fundidas, produzem a partir do uso do corpo e do movimento. O

encontro entre o cinema e a dança é o ponto que desperta a criação do meu objeto fílmico, cujo o título é *Corpo e Paisagem*. Interessa-me, primeiramente, descobrir o “corpo sem órgãos” que é possível contruir-se em todas as artes, tanto na forma, como na composição mas, sobretudo, entender que artistas fundiram o cinema e a dança, numa só obra e usaram a câmara como principal elemento nesta exploração. Assim sendo, elaborei um breve estudo sobre o diálogo entre o cinema e a dança, mas foquei-me essencialmente em coreógrafos e bailarinos, que olharam o cinema como uma oportunidade de elevar o seu próprio trabalho artístico. Do cinema mudo, ao cinema contemporâneo, vários artistas tais como Maya Deren, Merce Cunningham e o cineasta como Dario Argento, usaram o meio da dança para explorarem os vários corpos possíveis de serem criados sob o olhar da câmara.

No terceiro capítulo, depois de observadas todas as questões, que envolvem o corpo nos ramos da filosofia, da dança e do cinema, o grande objetivo é explicar a influência que todas estas ramificações, que partiram do “corpo sem órgãos” tiveram para a elaboração do meu trabalho de projeto, tanto no seu conceito, como na sua estrutura.

No quarto e último capítulo é apresentado o projeto prático final. Acima de tudo, procurei responder à grande questão central do trabalho de projeto: “como a prática do ‘corpo sem órgãos’ influenciou a minha produção artística?”. Assim sendo, exponho toda a ideia geral do filme, apoiando-me em géneros cinematográfico, que melhor me ajudaram a organizar a minha própria narrativa visual da curta-metragem. Finalmente, também foi importante evidenciar como construí o filme nas suas várias etapas técnicas, desde questões envolvendo o tipo de planos, a paleta de cores, o cenário, a composição sonora, a câmara e as diferentes formas de filmar até chegar à questão do improviso, da equipa e como verdadeiramente o “corpo sem órgãos” serviu à construção da minha narrativa visual e sonora.

1. O Mundo, o Artista e o Corpo

1.1. A problemática do corpo

Para chegar a novas ideias, novas sensações, novas sensibilidades é necessário desconstruir o corpo. O artista que procura criar e compor novas formas para o mundo, primeiro tem de olhar para dentro de si. Mas, para conseguir chegar a esse patamar de liberdade artística, o artista necessita de entender que a arte não se expressa desassociada da sua própria vida, do seu próprio corpo. Ao longo dos tempos até à contemporaneidade, a arte tem sofrido imensas revoluções, rebeliões e objeções. É possível perceber-se que quem se dedica a esta habilidade, entende a importância do poder de comunicar. Falar para o outro, para o mundo é um exercício intenso, que deve partir de uma real vontade de dizer algo. E para se conseguir falar, alguns artistas e filósofos, entenderam que o corpo possui múltiplos órgãos capazes de aceder ao exercício de comunicar, não se limitando apenas à sua função original. Para esses artistas e filósofos, o corpo não é só um organismo que detém funções que nos ajudam a sobreviver. É muito mais do que isso.

Francês de berço, descendente de gregos, Antonin Artaud, foi, é e será sempre uma das figuras com um papel preponderante na história (das artes e da filosofia). Ele conseguiu dar ao corpo uma outra importância e relevância, que não se limita à parte objetiva de carregar órgãos. Com essa força e intensidade a que se prestou, ele desafiou os limites da cultura, da sociedade (política), do corpo físico e do corpo mental. Artaud entende a cultura, a arte e toda a experiência artística como algo não estático. Penso ser seguro dizer-se que este censurava a petrificação da cultura como um estado único e impenetrável. O filósofo francês chega mesmo a afirmar: "Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à ideia da cultura ao reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão" (Artaud, 2006: 4). Partindo desta afirmação de Artaud, feita pelo filósofo e dramaturgo francês atrevo-me a dizer que a cultura não deve ser entendida como um verbo de encher, em busca de lugares comuns e, sobretudo, não pode ficar fechada sobre si mesma, edificada a partir de modelos catedráticos, com o objetivo de estar mais próxima de Deus. Esse intervalo entre o homem e a ideia de "deus" é essencial para que a cultura continue a avançar, pois olhar a cultura, por exemplo, como uma criatura intocável, com dimensões soberbas quando comparada ao próprio universo apenas permite que esta fique presa algures num tempo e num espaço insatisfatório e frustrante. Esta que seja feita para os homens, para que eles possam experimentar o mundo sem censura e julgamento. Claro que existe uma certa ordem, onde a cultura se baseia, dependendo de estruturas sociais, políticas e até possivelmente transcendentais, mas por isso não se entenda que essas mesmas estruturas não possam ser desafiadas. Nos anos 30,

o livro *O Teatro e seu Duplo* de Antonin Artaud vem atacar o *status quo* no teatro produzido até à época. Acima de tudo, Artaud repensou as estruturas assentes no teatro que, para ele, não eram suficientes para quem atuava em palco, nem para quem assistia a uma peça. Para Artaud, até ao momento, o chamado teatro clássico, não era suficiente. O teatro era para ser experimentado com a plena intensidade da palavra sentir. Na opinião de Artaud, o teatro devia ser cru e bruto no encontro entre o corpo e o espaço teatral. Este encontro devia alinhar-se com a recusa de qualquer tipo de conformismos. Segundo Artaud, o teatro não teria de estar apenas ao serviço da obra literária, mas deveria estar também ao serviço de quem assiste. O espectador não vai ao teatro apenas para ouvir teatro. Digamos que, todas as moléculas do seu corpo deveriam “ouvir” teatro. Não se tratava apenas de exercício de audição, mas de uma experiência que vai para além do próprio reflexo psíquico de cada pessoa que assiste.

O ser humano não é apenas um ser pensante, que se expressa apenas a partir da linguagem comum, que se expande através da oralidade. Todo o corpo é uma expressão espontânea de forças inaudíveis, que confrontam a razão e a lógica convencional de se exprimir. Sabendo que, *O Teatro e seu Duplo* foi uma das obras mais impactantes e importantes para a história do teatro e subsequentemente para a história das artes, importa-me reter sobretudo a proposta de Artaud sobre a “crueldade”, pois “(...) não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso.” (*ibid.*: 89). No plano da representação é importante perceber que esta crueldade a que o autor se refere, não é para ser entendida como um teatro que pretende chocar, através de uma procura simplista e satisfatória de ser tirano, sanguinário ou até mesmo desumano. “Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material.” (*ibid.*: 117). Aqui, crueldade é sobretudo para quem representa, sobretudo porque é um exercício cruel sair das linhas confortáveis já delimitadas. Por outras palavras, é a crueldade que permite desembaraçar quaisquer constrangimentos que bloqueiam qualquer um, no campo dedicado à criação de alguma coisa, porque criar é um exercício cruel. Também não pode ser de outra maneira. Criar, produzir, inventar, gerar... implica uma força tremenda de qualquer pessoa que se predispõe a esse exercício insensível, impiedoso e nem sempre frutífero. O tédio e a insatisfação são o gatilho perfeito para o desenrolar desta jornada dolorosa. Mas entenda-se que cruel não é apenas aquilo que envolve sangue e sufoco. Crueldade implica desconstruir preconceitos, desafiar as próprias convicções, implica principalmente um exercício quase bárbaro de experimentar, tocar, mexer e gritar com verdadeira vontade. Quando Antonin Artaud fez ouvir a sua linha de pensamento ao mundo era, sobretudo, com o objetivo de

quebrar com a monotonia previsível das atuações em palco, no âmbito do teatro. E, para isso, era preciso que o corpo estivesse em palco de uma forma distinta de até então. Os atores não deveriam ser apenas corpos presentes que debitavam texto. O corpo era para ser entendido para além do seu físico e das suas funções mais básicas. Era preciso desconstruí-lo para construir novamente. Só assim, estamos inteiramente presentes no teatro. Teatro este, onde o corpo do ator passa a ser também o palco, as luzes, a música, os adereços e até a plateia. O palco não é apenas um chão que se pisa. As luzes não servem apenas para iluminar, estas são acima de tudo interventivas. A música passa a ter qualidades vibratórias mais do que representativas e os adereços e a plateia estão envolvidos no meio de tudo. Eles são o meio da atuação, não apenas acessórios dispensáveis à ação. A própria ação é para ser tida com força. O corpo precisa de manifestar-se contra a banalidade. O corpo combate a inércia do texto coeso. O corpo grita, bate e esfolia. O corpo é violento nas suas ações, porque desperta mais do que as palavras conseguem fazê-lo por si só. Contudo, este não pretende ofuscar a força do texto. Apenas pretende impulsionar a rigidez das palavras com o uso de umas mãos, de uns pés, de um peito e de uma cabeça que também têm capacidade de falar. Este entendimento sobre o corpo foi um despertar importante para o olhar sobre as artes e como fazer arte para Artaud. E esse novo olhar para o corpo humano motiva-me a olhar para a dança e o cinema com uma nova perspetiva, que consequentemente influenciou a maneira como construí o meu trabalho de projeto.

1.2. A revolução começa com corpo

"Corpo sem órgãos" é uma prática complexa. A combinação destas três palavras remete de imediato a uma ideia de aberração. O horror de pensar um corpo que sofre de várias ausências vitais para a nossa existência, desperta de imediato, no nosso próprio corpo, um franzir de sobrelanceiras. "Corpo sem órgãos" é uma forma de criar, que não é para ser entendido como conceito, mas como disse anteriormente como uma prática, que primeiramente foi desenvolvida por Antonin Artaud e posteriormente ampliada e desdobrada pelo filósofo francês, Gilles Deleuze, e pelo filósofo e psicanalista, Félix Guattari. Todo o trabalho artístico de Artaud assenta sobre a rutura. Romper com preconceitos e pré-conceitos e acabar com julgamentos, pois estes são nefastos para a criação. A arte é para os homens, para o comum dos mortais, mas é sobretudo para ser feita com o objetivo de quebrar os moldes estáticos e padronizados existentes, ou seja, acabar com a inércia, que é consequente da aceitação de uma ordem inviolável de se construir uma peça de teatro, por exemplo, "(...) isso significa que, em vez de voltar a textos considerados

como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento.” (Artaud, 2006: 101).

Seguindo a estrutura de pensamento de Antonin Artaud, o corpo não é uma unidade perfeita e organizada, mas sim a fragmentação de milhares de pedaços, onde a sua função original é multiplicada e experimentada, vezes sem conta, esquecendo o seu propósito inicial. O “corpo sem órgão” é para ser experimentado a partir dessas multiplicidades de funções, em que o objetivo deste corpo, não é retirar os órgãos de dentro, mas sim ampliar as funcionalidades destes, atribuindo-lhes novos cargos. Os órgãos são tudo aquilo que nos permite experimentar a natureza fora das leis do que é moralmente aceitável, mas para que isso aconteça de forma mais eficaz é preciso desorganizá-los. Ou seja, essa desfragmentação da funcionalidade dos órgãos é a recusa de um olhar único, pois não existe muitas coisas certas, cujo a definição seja universal e irrefutável. O objetivo de desenvolver para si mesmo o “corpo sem órgãos” é a procura pela vida. Segundo esta prática, viver é sempre o objetivo final e o julgamento moral é aquilo que devemos sempre procurar desviar-nos, pois pode torna-se perigoso para a experiência. Antonin Artaud quis transformar a sua vida na própria obra de arte e para isso precisou de criar o seu “corpo sem órgãos”. Este ambicionava novos modos de expressão. Tanto procurava novos verbos, novos nomes, novas frases e novas semânticas, como ansiava por ouvir pela boca, cheirar pelo fígado, falar com os pés e tocar a terra com o pulmão direito e não com o esquerdo. O seu manifesto “para acabar com o julgamento de Deus”, ouvido pela primeira vez através de uma emissão radiofónica francesa, no ano de 1948, é o culminar da transformação do corpo em obra de arte. E é onde e quando fica bem demarcado que, para o filósofo francês, a revolução cultural começa no “eu”. O “eu” que tem o corpo enfermo, que precisa de ser repensando e, por consequência, reestruturado de modo a que perca a ideia única de organização. O “eu” que deve ser ativo nesta incessante busca pela vida, sem que perca a noção de um limite, mas que retenha, que o limite pode ser extensível. Finalmente, o “eu” que não tem medo de questionar, as próprias convicções e aquilo que sempre teve como certo.

A experiência individual é muito importante para o dramaturgo francês, pois é esta, que nos permite verdadeiramente sentir e estar em contacto com a natureza, em todo o seu esplendor. Sentir passa a ser mais importante do que pensar, pois a experiência sensível, que implica a nossa percepção é algo bastante íntimo e não depende, obrigatoriamente, de qualquer limite lógico. Por outro lado, pensar, ou seja, a experiência intelectual é uma atividade que implica diretamente a razão e a razão, enquanto entendimento universal, conduz a um julgamento. Por outras palavras,

pensar é a forma estratificada de organizar o corpo. Neste limiar, não é possível, nem é conveniente quebrar o sistema, nem desorganizar aquilo que já está organizado. Por essa mesma razão, neste patamar, não é possível criar-se um "corpo sem órgãos". Para se chegar ao "corpo sem órgãos" é preciso ver para além da forma. Antes de mais, é preciso entender que neste patamar, o do "corpo sem órgãos", o corpo é definido pelos seus movimentos, ou como se diz na gíria comum, é um corpo que vai ao "sabor da maré", pois tudo é experimentação. Não interessa onde começam e terminam os órgãos e quais as suas disposições geográficas. O "corpo sem órgãos" é sobretudo aquilo que a experiência permitir no momento.

Quando Antonin Artaud propõe "acabar com o julgamento de deus" (Artaud apud Lins 1999: 44), ele quer, sobretudo, acabar com a ideia de um corpo que se move, sente, ouve e saboreia de apenas uma determinada maneira, como se só existisse uma única forma correta de estar no mundo. Artaud sublinha que não pretende limitar-se àquilo que lhe é imposto culturalmente, socialmente e, sobretudo, politicamente, pois isso sufoca-o. Esta obrigação de olharmo-nos como uma organização pré-definida, sem grandes hipóteses de desorganização é quase tão aterradora, como o sentir de duas mãos que nos apertam o pescoço, com tal força, que quase nos asfixia. E é essa obscenidade que o filósofo insiste para nos revoltarmos. Para o filósofo, esse limite imposto foi o gatilho perfeito para procurar saciar a sua fome de viver num corpo pleno. Segundo Artaud é importante perceber-se que o problema está no corpo e, por essa mesma razão, a revolução deve começar com o corpo.

1.3. A diferença entre árvore e rizoma

Volvidos mais ou menos dois séculos, continuamos à procura do centro da terra. Júlio Verne (Verne, 2021) já nos mostrou o tamanho do buraco bastante fundo e colossal que temos de percorrer para descobrir esse lugar, que acreditamos ser o centro de tudo. É uma aventura mirabolante, desafiante, perigosa e talvez interminável esta procura constante pelo centro de tudo. Se é no centro que está o poder e a magia e se é lá que existe a história e encontramos o núcleo, ou o ponto principal, porquê parar de o procurar? Defini-lo pode ser importante para encontrar respostas e organizar pessoas. A ideia que temos de centro é de um ponto médio, que nos centra e organiza. O centro é o ponto de onde derivam todas as coisas e é o sítio de equilíbrio. Mas será possível definir um único centro. Já acreditamos que a terra foi o centro do universo e os homens o centro de tudo. Depois descobrimos que o sol é que era o centro do universo. Agora percebemos, que este não passa de um pequeno

pedaço de uma estrela no meio de um gigante universo. Portanto, os homens só são centrais para os homens. O centro dependerá sempre da posição onde nos encontramos e da maneira como decidimos experimentar a vida. Será que faz sentido esta ideia de centralidade? Estamos sempre presos nesta expectativa de centro da terra, onde o céu possivelmente é mais brilhante, as nuvens carregam água mais pura e descarregam mares e oceanos dos mais invejáveis daqueles que conhecemos. Neste centro da terra as criaturas são mais interessantes, os cogumelos mais saborosos, tudo é mais belo e organizado. Muitos esquemas e metáforas para explicar a existência humana e, por extensão, o modo de funcionamento do mundo é baseado em centros. Assim, podemos dizer que o modo de pensamento organizacional dominante no mundo é o modelo arbóreo. O centro da árvore começa na raiz. A raiz desenvolve um único caule e esse caule brota da terra e permite à árvore crescer verticalmente e desenvolver a sua copa e depois gerar frutos. Aqui o centro é importante, pois é este que ajuda a definir as hierarquias. Tudo começa na raiz, a partir da qual surgem mais e mais ramificações. Existe, portanto, um modo organizacional bastante preciso e definido. Mas será que é necessário existir um centro de controlo para todas as coisas do universo?

Embebecidos pelo pensamento de rutura de Antonino Artaud, nomeadamente o entendimento de um "corpo sem órgãos" (Artaud *apud* Lins 1999: 44), Gilles Deleuze e Félix Guattari combateram também contra uma visão condicionada e condicionante de olhar a realidade. Acima de tudo, os filósofos questionaram-se sobre a necessidade de seguir o esquema arbóreo de organizar os homens e o mundo e, por isso, introduziram, sempre aliados à esquemática da botânica, um esquema rizomático de viver cada experiência na terra. Ao longos dos anos, ambos desenvolveram obras escritas, onde expõem o seu pensamento cortante, que nasce da mesma saturação e sufoco outrora exposto por Artaud. Mas é importante referir que outros autores e filósofos, nomeadamente o filósofo e diplomata francês Henri Bergson, o filósofo prussiano Immanuel Kant, o filósofo holandês Baruch Espinoza contribuíram, diretamente e indiretamente, para o desenvolvimento e construção do pensamento de Deleuze e Guattari, que é muito pautado pela diferença e fuga à convenção. Porém, é com *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* (1996), que fica bastante evidente, tanto para eles, como para os leitores, o que realmente pretendem: denunciar sistemas opressores e limitativos nesta busca constante pela vida. Para os autores, o modo de desenvolvimento do pensamento é tão fundamental como respirar. A multiplicidade é essencial, pois define-se por correr atrás daquilo que é plural e não único. E, sobretudo, a mudança é uma inevitabilidade, pois existem múltiplas possibilidades para o real.

O primeiro platô do livro é dedicado ao "Rizoma". Nestas primeiras páginas é onde percebemos o fundamental do raciocínio e consciência dos filósofos franceses e como o livro se irá desenvolver. Por consequência somos forçados a afastarmo-nos das nossas certezas, que neste plano de leitura não funcionam a nosso favor, pois "num livro (...) há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desertratificação." (Deleuze e Guattari, 1996: 10). Nos primeiros momentos de leitura, os autores alertam-nos para pensarmos no livro fora da sua própria função e organização, pois o próprio livro possui vários corpos sem órgãos, que implicam entender que "o livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida" (*ibid.*: 13). Entenda-se que este primeiro momento explica melhor a divisão por platôs e não por capítulos, por exemplo, pois não existe, obrigatoriamente, uma ideia central a ser entendida, mas várias práticas e pensares, que discursam entre si e não é linear a forma de ler o *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. É possível começar-se do fim para o início, do meio para o fim, do início para o fim e do meio para o início. O que é fundamental perceber-se é que "(...) nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir" (*ibid.*: 13). Ou seja, este não é um livro, ou um conjunto de livros, que basta ler para compreender, mas desafia-nos a levar a experiência de leitura para outro patamar.

Dito isto, retomemos a questão de diferenciação entre árvore e rizoma. O rizoma não surge necessariamente de uma obrigatoriedade de quebrar com o pensamento vigente, ou seja, o esquema arbóreo. Ele surge para acrescentar novas e mais possibilidades de pensar e de olhar, também elas bastante válidas e significantes. O rizoma denuncia as estruturas arbóreas opressoras que engolem por completo tudo o que possa surgir e que não se encaixe nesse esquema. Mas o que difere a árvore do rizoma? É que a raiz do rizoma cresce e espalha-se para todos os lados, sentidos e feitos, seguindo um esquema de horizontalidade, abandonando a hierarquia da verticalidade. Durante esse crescimento, esta raiz também vai subindo e espalhando-se debaixo de terra, não com um único caule, mas vários. E caso um desses caules seja cortado, outros surgem. Esta forma de surgimento da raiz rizomática, permite-nos perceber que não existe um centro único para o crescimento. Há vários. Tudo é centro. O ponto de vista de quem observa, determina, naquele momento, qual é o centro. Por isso, é necessário reforçar que "(...) o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo." (*ibid.*: 19). Acima de tudo, percebemos que os autores, tal como Artaud, procuram ritmos próprios para a construção do pensamento, aliados sempre à noção de pluralidade, ou melhor, multiplicidade, despegando-se da ideia do que é correto, suposto ou espetável. Eles constroem este livro, dando prioridade ao pensamento disruptivo, que não pretende

quebrar pela simples vontade de ser revolucionário, mas com a intenção de revolucionar as próprias palavras, conceitos, ideias, formas de ver e observar. Novamente, neste plano de pensamento, a vida é fulcral, pois para se viver não necessitamos de seguir padrões de crescimento agonizantes e demasiado organizados. E é neste plano de pensamento, que voltamos à nossa prática do “corpo sem órgãos”.

1.4. O “corpo sem órgãos”

Deleuze e Guattari (1996: 8) começam por levantar a seguinte pergunta: “como construir para si um corpo sem órgãos?”. Artaud já nos tinha ensinado, que não se alcança este corpo apenas através da positividade e da negação do que já existe. A desconstrução é o princípio de tudo. Mas há que entender também que as coisas estão em constante movimento e não estagnadas num espaço comum, fútil e frívolo. A mudança é inevitável quando mergulhamos nesta prática e o corpo é o elemento crucial, pois este é analfabeto e continuará nesse estado de desconhecimento, se não se permitir desmontar. Cada momento é importante para a experiência de cada um. E, apesar de, existir um platô dedicado à explicação de “como construir para si um corpo sem órgãos” (Deleuze e Guattari, 1996: 8) é primordial compreender que não existem regras e, mesmo se existissem, não seriam aceites para a construção deste tipo de corpo. Cada um, em qualquer instância e momento, arquiteta para si o corpo que procura. Descobrir é determinativo para a potencialidade de cada experiência em busca da vida. Os movimentos, as intensidades a que te permites viver ou, por outras palavras, a que deixas o corpo sentir é a base essencial para o “corpo sem órgãos”. Novamente, reforço, que os inimigos não são os órgãos, o corpo é que está doente, porque apenas se permite um modo central de organização. Cada posicionamento é variável e deve ser entendido como tal. Mas é uma ação nada apaziguadora e muito longe de ser relaxante. O primeiro aviso que os autores fazem a quem se dedica a esta prática, ou melhor, conjunto de práticas, diz respeito ao facto que cada um de nós ter de entender primeiramente que existe uma forte possibilidade de não conseguir criar para si um “corpo sem órgãos”. Não se pretende chegar aos extremos ou atingir qualquer limite, uma vez que isso, pode destruir o próprio corpo e conduzir à morte. Esse não é o objetivo. Porém, a dor passa a fazer parte da experiência vivida, não como punidora, mas sim como libertadora. É expectável e necessário afastar ideias pré-concebidas do que é a “dor”, “crueldade” ou “sofrimento”, quando falamos de corpo, porque neste plano de entendimento, a verdadeira crueldade é viver passivamente perante a vida. A passividade é a

verdadeira morte do ser humano, porque implica que passarmos pelas coisas com uma tal indiferença, que rejeitamos à partida o seu verdadeiro potencial.

Existem vários corpos. É uma panóplia infinita de possibilidades. Mas nem todos funcionarão bem, se não prestarmos atenção. Outros já são “corpo sem órgãos”, por inevitabilidade da vida, mas nem sempre nos apercebemos do seu potencial. Deleuze e Guattari começam por enumerar alguns desses corpos e explicam porque eles podem já ser os tais “corpos sem órgãos”, mesmo que não tenham total percepção de que já o são: “O corpo sem órgãos já está a caminho desde que o corpo se cansou dos órgãos e quer licenciá-los” (Deleuze e Guattari, 1996: 9). O *corpo hipocondríaco*, o *corpo paranóico*, o *corpo esquizo*, o *corpo drogado* e o *corpo masoquista* partilham da mesma essência involuntária de construção de um “corpo sem órgãos”, sem se aperceberem. Contudo, por vezes, respeitarem esse mesmo potencial desbloqueador que lhes permitirá usufruir do alcance do desejo, sem que se deixem levar pelos limites extremistas desta experiência, pode ser uma tarefa difícil. Em todos estes corpos, a visão de corpo como uma organização una e perfeita já está abalada. Para o *corpo hipocondríaco*, por exemplo, a crença constante de desorganização interna já concebe o primeiro passo para a construção dos “corpos sem órgãos”. Neste corpo, a pessoa acredita que os órgãos já entraram em falência e precisam de uma nova forma para conseguirem funcionar de maneira mais adequada, sempre na expectativa de alcançar uma vivência mais plena. Ou seja, já foi alcançado o potencial perfeito a reorganização.

O *corpo paranóico*, por sua vez, produz uma lógica tão própria, que capacita pensamentos delirantes e sistemáticos “(...) cujos órgãos não cessam de ser atacados por influências, mas também são restaurados por energias exteriores” (*ibid.*: 9). Este *corpo paranóico* sofre de uma suspeita constante de que algo externo a ele irá afetá-lo. É aqui, neste sentido de exterior, que encontramos outra dinâmica pertinente para esta prática.

No *corpo esquizo*, a luta interna contra os órgãos é bem mais evidente. Já existe uma divisão clara e uma enorme vontade de desagregação.

Através do *corpo drogado* percebemos que “(...) o organismo humano é de uma ineficácia gigante; (...) por não possuir um único orifício polivalente para a alimentação e a defecação” (*ibid.*: 9). Aqui, os filósofos, Deleuze e Guattari, descrevem este tipo de corpo como “esquizo experimental”, pois atinge o mesmo nível de potencialidade de desagregação, mas a experiência parte dele mesmo, não de algo involuntário.

Finalmente, o *corpo masoquista* que se permite ser erguido, levantado e baralhado pelo sadista. Ou seja, é um “corpo sem órgãos”, na medida em que se permite vivenciar tudo e mais alguma coisa, sem medo da deformação e da cicatrização, pois apenas lhe atribuem mais propriedades.

Estes exemplos extremos de corpos não são dados para serem pensados como uma falta, mas como um potencial incrível para conceber e viver um “corpo sem órgãos” pleno. Julgar e ridicularizar estes corpos apenas nos afasta de uma melhor compreensão sobre o alcance incrível de vida que estes corpos podem ter. Claro que se encontram fora da convenção, do padrão e daquilo que é aceite como “normal”, mas isso não significa que não seja necessário serem estudados, para percebermos melhor o que pode ser a derradeira experiência de estar em contato com a vida e com o mundo. Todavia, os autores também nos alertam para a necessidade de “injeções de prudência” (*ibid.*: 10). Prudência é sinónimo de cautela, mas diferente de sabedoria, neste caso, pois implica agir com cuidado. Ou seja, é prudente manter o respeito pelo corpo acima de tudo, caso contrário, acabamos por destruí-lo e, nesse sentido, de muito pouco ou nada serviu todo este saber.

Em *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* (1996), os filósofos procuram explicar a vida para além do entendimento da psicanálise. Segundo os autores, enquanto que a psicanálise “traduz tudo em fantasmas” (*ibid.*: 11), no “corpo sem órgãos” o que se procura é retirar “o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” (*ibid.*: 11). A psicanálise olha para cada um como um ser completo ou mesmo uma unidade, que quando recorre a práticas ou normas que fogem daquilo que é socialmente consensual como correto, pode automaticamente significar que algo nos falta. Através dos platôs, percebemos que não precisamos de correr atrás de tais “fantasmas”, pois práticas fora da norma, não significa necessariamente que está algo em falta. O ser humano não é uma unidade. Nós somos múltiplos de nós mesmos e múltiplas potencialidades de organização do eu. Gilles Deleuze e Félix Guattari usam novamente o exemplo do masoquista para melhor evidenciar a importância de desconstruir preconceitos ou mesmo julgamentos “É falso dizer que o masoquista busca a dor, mas não menos falso é dizer que ele busca o prazer de uma forma particularmente suspensiva ou desviada” (*ibid.*: 11). O masoquista é uma figura quase mítica, dada ao repúdio e altos níveis de incompreensão que causam. Mais rápido entendemos e aceitamos o Minotauro e a Quimera, do que o masoquista, porque na realidade, não viemos a este mundo para sofrer. Mas entender o masoquismo como busca pelo sofrimento constante e castigo iminente é um domínio bastante limitativo. Perversidade, desvio, sofrimento e humilhação são alguns dos termos, que facilmente vemos associados ao chamado masoquista. Ele é encarado

com bastante pudor, pois o que há de natural e saudável na busca pela dor? O desejo que envolve a dor é visto como uma forma aberrante de todas as nossas experiências humanas, porque a dor é mais facilmente associada a sangue e sofrimento. Louco delirante é aquele que não segue as normas moralmente construídas. Mas não será que este tipo de dogmas nos impede de experimentar o mundo de outra forma? Com isto, não quero dizer que, de um dia para o outro, larguemos todas as nossas convicções e entreguemo-nos ao masoquismo e levemos cem chicotadas em cada parte do corpo. Mas é preciso entregarmo-nos à loucura de viver novas sensações. O "corpo sem órgãos" pretende ampliar a nossa experiência sensorial. Tal como os filósofos franceses o descrevem, o masoquista não procura a dor para sofrer. Ele constrói para si um "corpo sem órgãos", onde a dor é o meio necessário para encontrar um desejo continuado, que o permita viver o seu corpo de uma forma mais intensa e com maior plenitude. Essa é a fórmula secreta para que cada um de nós consiga compor o seu "corpo sem órgãos" (Artaud apud Lins 1999: 44). Não é um processo fácil, mas também não o pretende ser. Porém "(...) é necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aura" (*ibid.*: 21). Primeiro é indispensável esvaziar o corpo, ou melhor desorganizá-lo e permitir que este seja "povoado por intensidades" (*ibid.*: 11). É uma espécie de provocação aos pequenos organismos que nos constituem, pois tudo está em constante movimento e as coisas no mundo não são necessariamente as mesmas coisas para sempre. Não obstante, o corpo do masoquista também nos serve para entender que desejo é diferente de prazer e o prazer é o inimigo da forma. A diferença é pautada sobretudo quando o masoquista e seu sadista não procuram atingir um fim rápido e alto como o orgasmo. Esse ponto mais elevado da excitação do órgão apenas prejudica a atividade e, por consequência, o órgão, porque é algo que começa e acaba ali. O desejo implica uma expectativa, uma vontade de algo que permita prolongar a experiência e é por isso, que o sadista força constantes quebras do prazer, com o objetivo que o masoquista o não atinja, mas sim procure prolongar a prática que os preenche. Por outras palavras, o propósito de alcançar o prazer, o transcendente, o grau máximo pode significar a morte para o "corpo sem órgãos" do masoquista, do drogado, do paranóico, do hipocondríaco e do esquizo a morte, pois o corpo entra em falência ao procurar repetir essa experiência máxima. O desejo é favorável a todos os níveis. No entanto, esta divisão clara entre prazer e desejo parte de três princípios: prazer, morte e realidade, que os autores associam à figura do psicanalista e que ambos refutam e contrariam veementemente. Segundo Deleuze e Guattari, para a psicanálise, o masoquista procurará a dor e a humilhação "(...) como função de apaziguar ou conjurar uma angústia profunda" (*ibid.*: 15). Porém, eles recusam olhar o masoquista como alguém que está incompleto, na medida em que reforçam

que "(...) o sofrimento do masoquista é o preço que este deve pagar, não para atingir prazer, mas para desligar o pseudoliame do desejo com o prazer como medida extrínseca" (*ibid.*: 15). O corpo sem órgãos é desejo, como no exemplo de viver um *amor cortês*. Este tipo de amor é algo que te desperta e te faz despertar todos os dias, mas sabes que lá no fundo não procuras viver a totalidade desse amor e transformá-lo, ou mesmo, transportá-lo para outro patamar, pois ele vive melhor na tua experiência de desejo. "A menor carícia poder ser tão forte quanto um orgasmo" (*ibid.*: 17).

Os órgãos falam uns com os outros. Cada pedaço do corpo, que é construído, comunica com outra parte. O "corpo sem órgãos" acaba sempre por berrar contra o organismo, contra o sistema. Esse grito acontece e deve sempre acontecer para escapar ao julgamento e aos estragos que estes possam fazer. Existem intermináveis camadas acrescentadas que encaminham em direção a um limite, no processo de construção. Porém, não pretende chegar a esse limite, pois assim que isso acontece, o corpo acaba e a morte é mais que certa. Mais importante do que permanecer petrificado no tempo e no espaço do conforto, é garantir que não exista precipitação e loucura desmedida, "(...) que nos faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca" (*ibid.*: 22).

Não existe, contudo, qualquer tipo de justificação a ser dada ou até mesmo explicada. O que interessam os fantasmas, quando estes apenas nos enjaulam? Por isso, é necessário ter em conta que a dinâmica de construção do "corpo sem órgãos" envolve três fases essenciais: o *corpo vazio*, *pleno* e *canceroso*. Em suma, o *corpo vazio* é o momento que retiramos aos órgãos a sua função. Negação total à fossilização do corpo. Os movimentos internos e externos, que abalam o corpo são necessários e obrigatórios para se deixar ir pela vontade de querer sentir o mundo. Tocar, cheirar, provar, ouvir e ver jamais serão os mesmos verbos depois da iniciação desta experiência. O toque não implicará apenas as mãos, e o cheiro apenas o nariz. O pulmão pode começar a falar e os intestinos a ver e, quando isso acontece, chegamos finalmente ao *corpo pleno*, que é o ponto ideal de vivência, pois este permite-se a muito. É um corpo que quer tudo, quer ver o mundo e sobretudo, quer sentir-se vivo no mundo. Contudo, o *corpo canceroso* é o corpo do fascista. O fascista que espelhamos em nós mesmos e que turva a própria visão e a torna totalitária e leva-a aos piores encontros com o horror da guerra e da cegueira pelo dinheiro, por exemplo. No cancro, as células desenvolvem-se de forma ilimitada e, por consequência, acaba por asfixiar os próprios órgãos. Para o corpo canceroso a *dose* não bastou e facilmente entra numa *overdose*, com poucas possibilidades de sobrevivência ou vivência real e sincera à plenitude da vida. Para completar esta

prática complexa, ou conjunto de práticas, Gilles Deleuze e Félix Guattari apresentam-nos o exemplo do ovo. O ovo pode ser origem e princípio, mas aqui interessa-nos o estado do ovo como um corpo e como este se encontra nessa condição de ovo. O corpo é o corpo e será sempre um corpo. O “corpo sem órgãos” é o *Ovo Dogon* (vide Figura 1, em anexo), que vemos como figura introdutória ao platô de “como construir para si um corpo sem órgãos” (*ibid.*: 8). Este início é o ovo, porque não existe e não importa o que surgiu primeiro: o antes e o depois pouco importam. Viver está no agora. Importa perceber que não existe pertença, muito menos necessidade de compreender o que fomos na infância, de onde viemos e quem somos, para chegar às multiplicidades. O centro não existe, porque é uma enorme e emaranhada desorganização. O estado líquido em que este se encontra, é a consistência perfeita, pois não existe ordem ou função. Deste modo, é preferível compreendermo-nos como contemporâneos uns dos outros e que esta necessidade de procurarmos lógicas organizacionais para encontrar um centro desencaminha-nos em direção a labirintos intermináveis de monotonia constante e julgamentos eternos.

2. História, influências e significados

2.1. O corpo e o movimento na dança e no cinema

O corpo e novamente o corpo, ou aquilo que definimos como corpo é algo que admite o movimento e dá espaço à mudança, que é movimento. O início de todas as coisas começa com a simples ação, ou fluxo de energia, que parte de um corpo. O próprio planeta Terra existe assente na constância de rotações e translações de duração aparentemente ilimitada. Pode dizer-se que todas as artes encontram a sua vitalidade no entendimento do movimento e da sua importância para a própria arte e para a humanidade, em última instância. A dança e o teatro, como primeiras artes, aprenderam a olhar e a mimetizar o bailado da natureza, no qual os bichos, as folhas, a água e o vento comunicam a sua própria linguagem. A literatura descreve os gestos pelo meio da observação, criando universos singulares à volta dos próprios corpos das personagens. A escultura, a pintura e a fotografia congelam no tempo a memória do movimento e meneios, que capturam a realidade observada. Por outro lado, a música desperta o movimento, ainda que necessite deste para concretizar sinfonias ímpares. Por sua vez, o cinema, ainda conhecido como “a arte de todas as artes”, procura os gestos e as locomoções pois é através destes que também é possível imortalizar a essência mais íntima do ser humano. O “corpo” da câmara permite-nos captar a ação e as movimentações. Este corpo alcança os deslocamentos e as mudanças, memorizando as moções e as passagens. Os corpos dos homens, do mar, das plantas, dos planetas, dos animais, das máquinas sentem e permitem sentir, pois são estes que concretizam ações. Porém, em *Caos e Ritmo*, de José Gil (2018) percebemos que “(...) apesar da importância que o corpo ganhou, sobretudo com Husserl e Merleau-Ponty, mas também com Foucault e Deleuze, não alcançamos ainda um pensamento viável, capaz de subsumir os múltiplos fenómenos e experiências corporais que proliferam hoje, da dança à psiquiatria, ou da engenharia genética às doutrinas orientais” (Gil, 2018: 13). Inevitavelmente retornamos sempre ao corpo. Neste trabalho, não procuro exatamente responder a questões que definam ou não o que é um corpo ou muito menos perceber o seu significado máximo fisiologicamente ou filosoficamente. Esse feito deixarei para outros. Aqui, preocupo-me mais entender o corpo como principal instrumento do eu, que nos liga ao mundo, onde é possível tocar as coisas e sentir o toque. O corpo é principalmente um objeto locomotivo, que carrega órgãos. Pensemos novamente em Artaud, Deleuze e Guattari. Existe, portanto, uma sensibilidade e uma percepção inerente ao corpo, que lhe concebe multiplicidades de experiências, que se manifestam através de intensidades físicas, mais do que conceitos, que a via da palavra alguma vez

conseguiu “O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos.” (Gil, 2001: 13).

Se pensarmos na história, e nas certezas que temos como estoicas, sabemos que “(...) a natureza da dança performativa foi alterada, irrevogavelmente, pelo cinema” (Brannigan, 2011: 3). Houve um dia em que o mundo começou a dançar. De forma aleatória, mais ou menos expressiva, as coisas do mundo respeitaram as suas qualidades inatas de movimento e permitiram movimentações, que cada corpo se dispôs a sentir. O significado chegou depois. O que não passavam de mudanças naturais de norte para sul, dentro para fora, cima para baixo ao longo da história fomos percebendo que adquiriu outro peso. A dança passou da natureza para os palcos, dos rituais para as performances, do real para a ficção. A partir do momento que a câmara aprendeu a observar a dança, tudo mudou. Tanto a câmara como o bailarino mudaram, pois aprenderam a olhar-se de frente. A coreografia de ambas, passou a respeitar uma certa ordem de entendimento, que possibilitou, explorar novas e mais formas de expressividade. Mas o processo não acaba aqui. Os planos, os ângulos, o corte, a montagem, as cores e os sons permitiram e continuam a permitir novas formas de observações e de criação artística, que atingem fortíssimas potencialidades da experiência observada. Ou seja, o que é visto, também pode ser sentido. As técnicas do cinema abriram espaço à nova vida da dança e, como consequência, a experiência também se alterou, pois, o palco da performance passou a ser outro. O que de mais belo posso retirar dos primórdios do cinema era a vontade de descobrir e de testar, o que ainda era desconhecido. A experiência maior estava na observação e nas possibilidades que advinham daí. Mais do que procurar encontrar sentidos e significações, o maior valor era retirado, acima de tudo, da experiência de observar. O tempo parado e o tempo percorrido tinham outro valor. A beleza estava naquilo que existia, mesmo que fosse uma construção ficcionada. As sensações do corpo de quem atuava e de quem observava estavam presentes nas camadas mais profundas deste primeiro cinema. Havia sobretudo vida e observava-se a vida acima de tudo. Atrevo-me a dizer é que, o tão apelidado, pelo historiador Tom Gunning, “cinema de atrações” buscava a vida, pois acreditava nela e em toda a sua potencialidade. Este cinema fez nascer algo de tão simples, mas tão belo e despertou nas massas uma enorme vontade de querer viver. Este cinema veio fragmentar os nossos corpos em infinitos pedaços de novas consciências e abri-los para novas verdades. A partir daí, o homem que faz cinema e o homem que vê e escuta cinema, têm uma enorme hipótese de criar para si o seu “corpo sem órgãos”, na medida em que estes podem desmontar o corpo do mundo.

Nos inícios do século XX, o corpo e o movimento concebem à narrativa uma agressividade didática, que tanto encantava como espantava o espectador. Este “cinema de atrações” “(...) apresentava para o espectador uma variedade surpreendente de vistas” (Costa, 2006: 25). Este cinema procurava narrativas ficcionalmente construídas, a partir da criação e procurava cenários e guardaroupas, por exemplo, sempre com o objetivo de mostrar desde os mais simples gestos às maiores e complexas acrobacias circenses ou danças. Contudo, este também queria o cotidiano mais puro e natural, com as suas paisagens naturais e acontecimentos do dia a dia. Mas o objetivo deste cinema era bastante claro: agitar. O espectador tinha, acima de tudo, de ser surpreendido e despertado do seu estado normal. A sua participação, de certo modo, tinha de ser ativa. O espetáculo era exclusivamente visual. Naquele início da história do cinema, não existia a necessidade de histórias ou de morais. A presença do corpo e toda a sua força visual era tudo e bastava. O corpo já despertava o espectador o suficiente. O “cinema de atrações” pode ser dividido em duas partes significativas. Uma correspondente ao período entre 1894 até 1903, a segunda fase de 1903 até 1907. Neste período, os filmes tinham duração de cinco a dez minutos. As ações eram puramente físicas, género ação que gera ação, privilegiando a autonomia do corpo exterior, mais do que qualquer procura por “motivações psicológicas profundas” (Costa, 2006: 27). De um período para o outro, do plano único nascem narrativas simples e um pouco mais complexas, mas onde a experimentação é privilegiada no que diz respeito à estrutura e forma dos filmes. Os planos começam a comunicar entre si, tanto a nível temporal como causal, mesmo que essas relações narrativas não fossem, de todo, prioritárias. Perceber a arquitetura dos filmes destes períodos é entender a importância do movimento e do saber que este poderia proporcionar. Olhar a bailarina *Annabelle butterfly dance* (Dickson, 1895) provavelmente hoje em dia, não provoca os mesmos estímulos e vontades que à época, porque o ritmo do mundo é outro, mas isso não retira qualidade à obra. Por mais simples e descomplexa que seja a obra, existe uma certa inocência e simplicidade, quase espontânea, nos movimentos da bailarina e na roupa que esvoaça, que surpreendem quem vê. Mesmo com a câmara fixa, é possível sentir os movimentos, pois estes quase que provocam a mesma leveza e a mesma candura. A fixação da câmara, num ponto fixo, de um modo geral, permitia aos corpos viverem na tela. Os cenários, sendo pouco compostos, “(...) o deslocamento dos atores dava-se pelas laterais, acentuando a sensação de platitude e de teatralidade” (Costa, 2006: 29). O fundamental era a fluidez do corpo que estava a ser filmado. Como o som não era ainda possível de ser gravado ao mesmo tempo que as imagens, era apenas colocado em última instância, à parte, na fase da mostragem do filme, o físico fortalecia a narrativa a ser contada. O corpo era o

instrumento principal e era neste que estava colocada toda a carga e expectativa de algo maior capaz de transmitir emoções. A vontade de filmar a dança parte também de um enorme fascínio pelo corpo e a força que este tem no grande ecrã. Ao longos das décadas houve grandes transformações no modo de fazer cinema, mas é claro que cinema é acima de tudo imagem e som. Graças aos progressos tecnológicos, o cinema conseguiu que a imagem e o som desenvolvessem um discurso capaz de chegar ao espectador de uma outra forma, onde o tempo e o movimento têm outra expressão. Mas é também na exploração de novas colocações da câmara de filmar e na descoberta de inúmeras vontades de criar uma nova gramática fílmica através de ângulos, planos, proximidades e movimentos de câmara, pintar os próprios frames à mão para conseguir chegar a novas tonalidades, que permitiu olhar a dança de outra maneira.

2.2. A coreografia para o cinema

Loïe Fuller (1862-1928) é talvez dos nomes mais sonantes na história do cinema e da dança, no campo cinematográfico. Americana de berço, a atriz e bailarina foi das primeiras a usar a tecnologia do cinema para explorar mais de si e da sua obra na dança. Este compromisso interessante que ela estabeleceu com a câmara permitiu-lhe descobrir novos significados no seu trabalho. *Serpentine Dance* (1894) é talvez o exemplo mais evidente. Este filme é uma obra que nasce no palco como *Fire and Serpentine Dance* (1893-94), e que ganha outra dimensão no cinema. Nesta obra, durante a sua atuação em palco, a bailarina usava um vestuário que lhe permitia movimento e criar movimento. Usava várias camadas de tecido longos e leves, com extensões nos braços dando-lhe espaço e forma de criar. No momento da atuação, várias luzes coloridas eram projetadas sobre si com o objetivo de criar efeitos visuais à mesma instância que esta mexia os braços e o corpo, assumindo diferentes formas e velocidades ao movimento. Ao transportar a sua dança ao cinema, Loïe Fuller marcou, conseqüentemente, uma grande mudança. O cinema deixou de ser apenas movimento e passou a ser imagem. Fuller desenvolveu uma linguagem visual ao criar a ilusão de cor, ou seja, à medida, que a bailarina se movimentava no filme, os tons do tecido mudavam de cor e, deste modo, simulava o mesmo efeito da atuação em palco. Esta nova estética, contribuiu ainda mais para o vocabulário possível no cinema e na dança. Nenhuma destas artes perde, apenas ganha novas formas e estruturas de criação, que eleva a vontade de ser visto, de ser continuado e desenvolvido. Para quem cria este novo discurso entre a dança e o cinema foi

importante, ainda que de forma nem sempre consciente, desconstruir a ideia de corpo e ir em busca de um novo palco. Ao contrário do palco do teatro, onde a relação era bem mais direta entre o espectador e quem atuava, com o cinema existia um meio intermediário, que, de certo modo, é invisível para quem assiste, porém, ao mesmo tempo, é um meio que adota um discurso ativo. Ao trabalhar com a câmara, o bailarino foi obrigado a afastar-se do território comum confortável do palco, ou da ideia de palco. Ou seja, teve de existir uma dissociação do corpo do palco e da plateia comum, para dar espaço à nova tecnologia e, assim encaminhar-se a uma nova criação e povoar um novo espaço mental e físico. Por outras palavras, para existir consciência da câmara e do cinema, de certo modo, foi necessário existir um afastamento à convenção de explorar a dança nos palcos, pois agora, com a câmara, existem novas possibilidades de criação gramatical. Porém, é importante perceber, que esta aproximação, não procurava a difusão entre o bailarino e a câmara, mas sim uma consciencialização de um novo formato. Atraída pela força comunicativa de Loïe Fuller, que usava a nova tecnologia do cinema para criar arte, Maya Deren interessava-se pelo cinema, sobretudo, pela capacidade de este possibilitar a manipulação do movimento e o tempo. Deren (1917-1961) nasceu na Ucrânia, mas viveu sempre nos Estados Unidos da América e tornou-se uma das artistas cinematográficas mais conhecidas até aos dias de hoje. Vanguardista, Deren entendia o cinema e as suas múltiplas possibilidades de explorar o real. Para a artista "(...) o meio cinematográfico tem uma extraordinária amplitude de expressão" (Deren, 1960: 151). As múltiplas possibilidades artísticas de acontecer no cinema, permitiram à artista americana libertar-se da segurança e estabilidade do palco e encontrar composições visuais que lidassem bem com o movimento e permitissem ao corpo desenhar o próprio espaço, ao invés de este simplesmente se adaptar ao espaço existente. O espaço, apesar de já existir, pode ser multiplicado, ou mesmo ampliado. Para Maya Deren o cinema "(...) tem em comum com as artes plásticas o fato de ser uma composição visual projetada sobre uma superfície bidimensional" (*ibid.*: 152). É nessa "superfície bidimensional", que a dança, a pintura, a literatura, a poesia e a música podem interagir de forma harmoniosa, pois este convívio permite a criação de novos ritmos, compassos visuais e sonoros, envolvidos em vários níveis de intensidade dramática, que assistem ao mesmo tempo, o maior instrumento de todos, que é o corpo, e permitem-lhe o movimento. Maya Deren é *avant-garde*, porque entendeu a possibilidade de criar uma sintonia perfeita, usando todas estas artes, ao contrário de, por exemplo, o cinema clássico, que deu bastante espaço ao discurso literário, por vezes evitando olhar para outras amplitudes artísticas. A segurança e a organização apenas empobrecem o cinema. Novamente, o lado vanguardista da artista parte de uma frustração e cansaço da singularidade existente

no cinema até então. O “corpo sem órgãos” de Maya começou a ser construído, a partir do momento, em que esta não aceitou a vigência da altura, mas foi em busca de novas intensidades. Para experimentar a dança, neste novo campo, foi preciso primeiro desconstruir o real, mas não necessariamente em busca de arbitrariedade abstratas, mas sim de “acidentes controlados” (*ibid.*: 155) como novas formas de arte. “Por acidentes controlados quero dizer que (...) o que existe espontaneamente e naturalmente como evidência da vida independente da realidade e das pessoas e das atividades são deliberadamente introduzidas na cena” (Deren, 1960: 156). Maya abandonou o tripé e passou a usar a câmara à mão, pois esta queria algo que procurasse o corpo e seguisse o movimento nesta nova forma de construção narrativa. Claro que a realidade era para ser mantida, pois para ela existia algo de bom e concreto nos espaços do cotidiano. Mas a poesia não nasceu para ser lógica. O “onírico” e o “ambíguo” são apenas um resultado incontornável, na medida em que sentir é mais importante do que pensar e encontrar uma razão lógica narrativa. A dinâmica possível de existir neste novo campo cinematográfico, onde a dança e o cinema existiam em sintonia, fez nascer grandes obras da artista como *A Study in Choreography for Camera* (1945) interpretado pelo bailarino Talley Beatty e *Meshes of the Afternoon* (1943), protagonizado pela própria. Apesar de serem obras distintas, é possível perceber que em ambas existia uma preocupação ativa em entender a forma como a câmara comunica com o artista. A câmara nunca está parada, uma vez que procura o movimento de forma ativa, entre planos aproximados e planos mais gerais. A montagem, nomeadamente cortes temporais, sobreposições de imagens, congelamento da imagem também adquiriram um papel importantíssimo nesta forma de exploração de uma nova estética e de uma nova tecnologia. O domínio da performance corporal ficou bastante marcado no trabalho de Maya Deren, o que fez com que ela própria passasse a utilizar o termo vídeo-dança (*dancefilm*) como prática comum. A artista ainda sugere, como podemos ler no livro *Dancefilm: Choreography and the moving image* de Erin Branning (2011), que o cinema estaria mais bem aproveitado se seguisse a forma do cinema mudo, pois neste género cinematográfico, o gesto, consegue comunicar melhor do que talvez a palavra falada alguma vez conseguisse.

As vanguardas e seus autores irrompem sempre de vontades de quebrar com o que é vigente à sua contemporaneidade, pois encontram nesse lado mais convencional e concertante imensas perdas de potencialidades significativas de construir algo maior, melhor e com um verdadeiro sentido. Podemos considerar que o cinema se torna *mainstream* a partir do momento que se torna seguro. Pouco se arrisca e existe muita segurança à mistura, mas é inegável que neste género cinematográfico, mais vocacionado para as massas, existe algo de sólido, que transmite confiança e leveza,

que também é necessária no mundo da arte. O cinema musical aparece no instante em que o cinema começa a falar. A palavra passa a ser ouvida e começa a existir uma enorme vontade de explorar os sons, as músicas e as melodias no cinema e perceber o seu potencial artístico. Em Hollywood, o cinema musical solidifica-se, sobretudo, com nomes como Fred Astaire (1899-1987). O ator, bailarino, coreógrafo e cantor permitiu à dança existir nos cinemas durante longos anos. É impossível dissociar o nome do artista ao cinema musical de Hollywood e à dança, de modo geral. Praticamente ao longo dos anos, no mundo ocidental, Fred Astaire tornou-se sinônimo de dança e de cinema musical. Tal como Loïe Fuller e Maya Deren, Astaire descobriu na câmara uma nova forma de criar e de potenciar o corpo que dança. Apesar de diferentes, todos estes artistas descobriram novas formas de linguagem onde a importância estava sobretudo na estética visual possível de ser criada. Um pouco como Fuller, o cinema de Fred Astaire privilegiava a imobilidade da câmara, de modo a que esta conseguisse captar todo o esplendor do movimento, sem que cortes na montagem e os movimentos da própria câmara interferissem com o objeto filmado. Gene Kelly, outro nome bastante sonante na história do cinema de Hollywood, muito influenciado por Fred Astaire, também encontrou nos planos longos, a possibilidade de filmar o corpo inteiro e o movimento total singularizando a fluidez do corpo dançante. As semelhanças entre Astaire e Deren, advêm do facto, de, por exemplo, no filme *Royal Wedding* (1951) de Stanley Donen, a câmara já tinha um discurso visual marcante e criava de forma mais ativa. Neste filme, existe uma parte em que o ator está a dançar sobre o chão e a câmara gira ao mesmo tempo que o cenário, dando a impressão de que este já dançava nas paredes do teto. Mas as diferenças entre o cinema musical de Hollywood e das artistas de vanguarda é que o cinema de Astaire e Gene Kelly cuidava da narrativa discursiva, pois tinha sempre em vista a história e a mensagem a ser passada. O cinema musical desejava as histórias e os diálogos, pois eram o ponto fulcral da obra. Por consequência, a montagem era naturalmente orgânica, no que diz respeito à procura de uma lógica narrativa, dentro da magia do espetáculo dançante. E, para conseguir transmitir ao público o seu máximo teor, teve de existir um enorme compromisso entre a dança, a fala e a música. A dança e a música trabalhavam em conjunto, mas o diálogo musical era aquele que construía a ponte entre o discurso teatral e o discurso musical e dançado.

2.3. Bailarinos e coreógrafos e a relação com a câmara

Os anos foram passando e o cinema, que vive do universo da dança, foi adquirindo novas formas, novas técnicas e técnicos. Do ballet clássico à dança moderna, o bailarino no grande ecrã era, por vezes, só forma e corpo, outras vezes já era movimento e energia. Encontrar a cabeça, os rostos, o tronco, as pernas, os pés, a expressão passou a ser também o trabalho do cineasta, do coreógrafo cineasta, ou do artista que dança e também faz cinema. Mas quero reforçar que, para mim, o fascinante da vídeo-dança e do cinema é o fato de utilizarem a dança como meio principal. A procura e o respeito pelo movimento e pelo corpo possibilitaram a descoberta de novas formas e vozes artísticas e isso é algo que também se estende ao cinema de modo geral. O cinema apenas existe, porque o movimento é criação, pois é ele que cria o espaço habitacional das personagens. O corpo é o primeiro habitat do artista, e a partir do qual, tudo se constrói. Merce Cunningham (1919-2009) entendia muito bem isso. Nos anos 50 e 60, este bailarino e coreógrafo americano aprendeu a desconstruir a dança e a maneira de pensar a dança através do vídeo. Cunningham olha para algumas ideias de vanguarda como as de Loïe Fuller, Isadora Duncan e Martha Graham, por exemplo, mas sobretudo olha a dança e desafia a sua potencialidade da mesma maneira que Artaud olhou para o teatro. Mais do que procurar uma linguagem na dança, Merce Cunningham utiliza a câmara para poder fugir disso mesmo. Ao invés dos outros artistas que se afastam do espaço do palco e encontram o espaço da câmara, Cunningham usa o meio da câmara e do filme, também para lhe servir no palco. A câmara permite-lhe olhar o corpo e o espaço cénico e entender o que melhor consegue retirar daí. Este bailarino e coreógrafo não entendia a dança como função moral em busca de uma narrativa lógica. Não existem movimentos corretos ou incorretos, formas de dançar e muito menos, centros a que o artista bailarino deve sempre retornar. Para ele, "(...) todo o movimento é possível de ser dançado" (Cunningham, 2019). O acaso e o improvisado passaram a ser palavras de ordem de exploração e do conhecimento do "eu" artista. Acima de tudo, para Cunningham os corpos movem-se consoante a própria vontade, abandonando um centro cénico obrigatório, a linguagem, a história, as formas expressivas, um fim. Sobretudo, o corpo deve deixar para trás a dependência da música em relação ao movimento. Em *Points in Space* (1986), dirigida por Elliot Caplan e com composição musical de John Cage, Merce Cunningham mostra o resultado de um encontro entre os corpos dos bailarinos e o fundo cénico, onde o fundo e o bailarino são parte do mesmo todo, pois a pintura do fundo integra também os tons dos bailarinos, de modo a difundirem-se e não estarem dependentes da

existência um do outro para a experimentação da dança. Com esta obra, por exemplo, conseguimos perceber que Cunningham queria mostrar o corpo fora de um espartilho organizacional que limita o artista a uma narrativa óbvia e condicionada. Acima de tudo, a intenção acima de tudo era libertar o corpo.

Yvonne Rainer nasceu em 1934, também ela, ontem e hoje, agitou as águas e as narrativas cinematográficas através do uso da dança. Rainer aproximou-se muito da linguagem de Maya Deren, quando se afastou do palco real para o palco da ficção tendo sempre em vista a simplicidade da vida quotidiana. Uma das suas obras com maior destaque é *Trio A* (interpretando em 1966 e posteriormente filmado no ano de 1978). Nesta obra, podemos ver a artista a adotar formas simples e minimalistas afastando-se da narrativa teatral e das emoções. Vanguardista, também ela, baseava-se nas suas experiências do dia a dia para criar. Porém, ao contrário das obras de Deren, nesta obra de Rainer não existia cortes, ou movimentos de câmara. O interesse estava na simplicidade do movimento e na sua possibilidade criativa. Contemporânea de Merce Cunningham, Yvonne Rainer ainda foi mais radical “Enquanto Cunningham procurava libertar a dança de certos espartilhos que encerravam os corpos, Yvonne Rainer ou Steve Paxton, queria libertar os corpos quebrando todas as normas que governavam a dança” (Gil, 2001: 185).

Assim, ao longo deste capítulo tentei perceber o que foi feito, como foi feito e o porque é que foi feito. Existem normas, ordens, convenções e ideias que servem de base para tudo. Tudo isso tem um propósito e tem uma lógica. Mas, a maior batalha é conseguir furar a barreira onde o próprio corpo tende a refugiar-se. Olhar os filósofos, os coreógrafos, os bailarinos e os cineastas inspira também uma vontade de combater as restrições do corpo de artista onde, por vezes, é mais fácil aceitar a função do que encontrar novas expressões. Para começar a responder à verdadeira pergunta de investigação deste trabalho de projeto “como a prática do “corpo sem órgãos” influenciou a produção do meu trabalho de projeto?” foi preciso olhar para as múltiplas possibilidades de desmontar e montar o corpo, que acaba por construir a obra de arte. Foi também aprender a olhar aquilo que já foi feito e como posso adotar para mim a melhor expressão artística, sem cair na tendência fácil de querer quebrar só porque sim, mas porque preciso de experimentar, pois experimentar as coisas à minha medida alivia-me de frustrações e sufocos. O meu eu individual sente de modo particular, e desenvolver essa experiência sensível, tornando-a real é um sinal que começo a criar “Como insiste Deleuze, tudo, no Corpo sem órgãos, é uma questão de matéria. Construir o corpo sem órgãos consiste em determinar a matéria, que convém ao corpo que se quer edificar (...) Em cada caso, o desejo escolhe a matéria adequada” (Gil, 2001: 185).

Neste capítulo, mais do que saber a história, quis explorar e entender como alguns artistas com um enorme peso na história da dança e do cinema tiveram influências no desenvolvimento da vídeo-dança e do cinema que se serve da dança para a criação da minha própria obra artística.

3. O projeto de *Corpo e Paisagem*

3.1. A importância da dança para a criação de *Corpo e Paisagem*

Usar o corpo consiste em ouvir os órgãos, que gritam e que se querem tocar e trocar de ordem. Acima de tudo, os órgãos pretendem descobrir novas posições fora da ordem do que é a sua função “Não é o sentimento de alguma coisa, é uma chicotada no espírito e no corpo que os implica numa ação tão intensa que, durante o breve momento em causa, o espírito e o corpo formam um só” (Gil, 2001: 50). Artaud, Deleuze, Guattari, Fuller, Deren, Astaire, Rainer e Cunningham são o princípio de uma descoberta importantíssima para a minha própria criação artística. A ousadia e o arrojo de quem quis explorar fora das bases do que é tido como bem e formal, ajudou à diversificação da arte e à descoberta de múltiplos olhares possíveis de existir no mesmo universo. De certo modo, o corpo existe quase ao serviço da arte, pois é este que consegue extrair da profundidade da alma, a essência aparentemente perdida do ser humano. Para olhar para o meu trabalho projeto, que originou a minha curta-metragem, *Corpo e Paisagem*, comecei por observar a dança e o corpo, que pretendia extrair “A dança não é emoção, paixão por uma mulher, cólera contra um homem. Creio que é mais originária (*primal*) do que isso. Na sua essência, na nudez da sua energia, é uma fonte de onde a paixão ou a cólera pode nascer sob esta ou aquela forma particular (...)” (Gil, 2001: 50). Pensar a dança como linguagem, pode ser um conceito limitador para a própria conceção do que é a dança e o seu valor. A dança, o corpo e os movimentos, estimulam os sentidos, enquanto a linguagem falada se esvazia se torna vazio. Conhecer as coisas implica debruçarmo-nos sobre elas, tendo sempre em mente, que a realidade existe para além das palavras. Entender a liberdade possível de existir neste universo da dança faz-me perceber que o cinema também consegue adquirir essa mesma simplicidade e distanciamento de construções sociais e políticas. O cinema aprendeu a captar os movimentos e os gestos reproduzindo, não só emoções, mas sobretudo, acrescentou novas ideias e sensações. Serril Doods (2004) no seu livro *Dance on Screen* argumenta que “não é apenas o corpo que cria a ‘dança’, mas também a câmara e o corte. Isso tornou-se mais evidente com o desenvolvimento da tecnologia” (Doods, 2004: 15). Existem tantos e vastos exemplos por onde olhar, que construíram ramificações, que cresceram em sentido horizontal na possibilidade de criar e explorar a arte. Alguns desses exemplos, que me inspiraram de forma mais direta à construção do meu trabalho de projeto, também estão em propostas mais antigas, como é o caso do filme *Ballet Mécanique* (1924), de Fernand Léger. O filme dadaísta explora os ritmos e estruturas do movimento através do uso de uma história não linear composta por um imaginário abstrato, que observa a locomoção do corpo e da tecnologia. Esta

procura incessante pela captação do movimento ainda hoje continua a ser explorada pelo cinema a partir de um olhar dançante, que acompanha qualquer tipo de corpo. *The Red Shoes* (1948), realizado por Michael Powell e Emeric Pressburger, respeita a necessidade constante da arte e do artista. Neste filme, o cenário assume um carácter pessoal com a valorização do uso de planos dramáticos, arquitetura imponente e inquietante com formas, por vezes, desequilibradas, espaços apertados e disformes, mas também planos bastante espaçosos, onde a preocupação estava na criação de uma atmosfera que melhor servisse as personagens e tudo o que elas representavam internamente, ou mesmo o mundo onde elas estavam inseridas. O cuidado com a luz também para marcar esta construção cinematográfica. A luz estava ao serviço da teatralização. O grande contraste entre o claro da pele e o escuro dos espaços, por exemplo, ou mesmo o constante conflito entre o que fica sob a luz e a sombra garantiam o lado hermético e enigmático de cada protagonista da história. Outro filme, mais recente, que captou também a importância das sensações e valoriza a importância da percepção e da experiência sensorial do espectador é *Suspiria* (1977), de Dario Argento. Mais do que reter aquilo que o filme nos quer dizer e procurar significados, o foco está naquilo que este nos faz sentir. O filme conta a história de uma rapariga americana, Suzy Bannion, que tem a oportunidade de fazer parte de uma das mais prestigiadas academias de ballet na Alemanha. Porém, o seu sonho rapidamente se transforma num pesadelo, quando descobre que a academia é dominada por forças obscuras e bruxas malévolas. O filme de Argento é uma boa homenagem ao cinema e à dança, pois a experiência não é somente transmitida através da mente, mas sobretudo através do corpo, pois é especialmente uma experiência visual. As cores vivas e saturadas, as luzes intensamente preparadas, a *mise-en-scène* extremamente cuidada, as proporções dos espaços relativamente ao tamanho das personagens que nele habitam, transmite-nos a ideia de um sonho e isso permite-nos ver o filme através de sentimentos e sensações, mais do que da lógica e razão. Em *Suspiria*, a música embala toda a experiência sensorial aludindo e intensificando a sensação de que vivemos também nós dentro do sonho pesadelo contruído pelo realizador italiano. É como se o espectador estivesse também ele a viver aquilo que as personagens vivem no filme, tanto psicologicamente, como fisicamente. Este ambiente cinematográfico, onde é possível sentir-se mais do que pensar sobre qualquer linguagem é o lugar que procuro encontrar para produzir o meu próprio projeto.

3.2. A infância e o “corpo sem órgãos”

Mais do que repetir e mimetizar fórmulas antigas, tentei perceber o que realmente procurava com o meu trabalho de projeto. Se voltar atrás no tempo, poderia dizer que tudo começou numa aula do âmbito do mestrado de *Realização: Cinema e Televisão*, na Escola Superior Artística do Porto (ESAP), onde foi proposto aos alunos pensar num conto, de qualquer género literário e, a partir deste, pensar numa curta-metragem para desenvolver ao longo do semestre. Mas para mim, não é tão claro assim, se este foi o real momento do nascimento deste projeto. Acredito que, de uma maneira ou de outra, as histórias nascem de encontros de coisas que nos afetam, mas, sobretudo, porque elas nos dizem mais do que aquilo que antevíamos. Quando pensei no conto “Os Sapatinhos Vermelhos” (2004) de Hans Christian Anderson, como base para desenvolver o meu trabalho de projeto, hoje percebo, que foi porque me transportou para um canto da infância, onde tudo tinha espaço para existir na nossa mente e onde certamente era bem mais simples construir múltiplos “corpos sem órgãos”. De certa forma, “o julgamento de Deus” (Artaud *apud* Lins 1999:8), ainda não estava tão solidificado no espaço dos nossos corpos. Tudo era bem mais espontâneo. De uma forma quase explosiva, a nossa imaginação, criatividade, entendimento do mundo vivia num espaço bem mais livre. Na infância, acontecem constantes explosões de liberdade, que nos permitem olhar, tocar, ouvir, cheirar e saborear tudo de uma outra forma que, infelizmente, com o tempo, se vão tornando mais e mais formatadas e restritas. Talvez a infância, seja o real mote para construção do meu projeto. A infância pode ser a única altura em que conseguimos verdadeiramente contruir o nosso “corpo sem órgãos”. As imagens não são tão firmes e concretas, são soltas, desprendidas, abstratas, mas conseguem, ao mesmo tempo, chegar a algo real e concreto. As formas do mundo eram construídas a partir daquilo que sentíamos em determinado momento, não tínhamos medo de sentir e de errar. Para a construção da minha curta metragem, a palavra “sentir” foi fundamental para a experiência. Por essa mesma razão, foi importante para mim estudar autores e criadores, que valorizavam essa mesma experiência de simplesmente sentir e experimentar. Na infância, o tamanho das árvores, das pessoas, dos prédios e as dimensões das coisas tomavam proporções bem maiores do que a consciência do nosso corpo. A nossa mente e imaginação, talvez o nosso inconsciente tinham uma função bem mais relevante, do que noutras alturas mais tardias da nossa vida. Acredito que ainda hoje, o cinema consegue transportar essas sensações para o grande ecrã, principalmente, porque as histórias também existem num formato bastante fértil para a imaginação e dão espaço às sensações.

3.3. A influência do conto “Os Sapatinhos Vermelhos”

“Descoberta”, “Êxtase”, “Prisão” e “Dor”. São estes os quatro capítulos principais que dividem a minha curta-metragem, *Corpo e Paisagem*, para o meu trabalho de projeto. Como referi anteriormente, parti de um conto infantil já existente, “Os Sapatinhos Vermelhos” (2004) escrito por Hans Christian Anderson.

Este conto infantil narra a história de Karen, uma rapariga órfã, que é adotada por uma mulher rica. Um dia, esta mulher oferece a Karen uns sapatos vermelhos que, quando calçados, permitem à pessoa dançar até não mais conseguir parar. “Dançarás, dançarás com os teus sapatos vermelhos... dançarás de porta em porta... dançarás, dançarás sempre” (epígrafe do conto) (Anderson, 2004: 69). Ao longo da história, percebemos que Karen desenvolve uma fixação patológica pela dança, que a torna numa pessoa egoísta e centrada em si mesma, porém, esta sofrerá uma evolução no que diz respeito ao seu carácter e à sua personalidade. De forma sucinta, ela passa de uma rapariga mimada, fechada no seu próprio mundo, pois só vive para os sapatos vermelhos, que lhe permitem dançar como e quando bem lhe apetece, para uma rapariga que se redime e percebe que a vida não começa e acaba nela, nem na sua paixão. Neste conto percebemos que são os sapatos que potenciam Karen a descobrir-se como artista e explorar os movimentos de forma livre e independente. Aqui, os sapatos funcionam como *intensidades produzidas* (Deleuze, 1996: 13) para que a personagem principal consiga descobrir o potencial do seu corpo, que se move e toca o solo de maneira mais intensa e distinta do que sem os sapatos. Essa sempre foi a parte da história que eternamente me cativou. O existir de uma força ou energia que te permite simplesmente ser. Não existe uma moral, ou necessidade de encontrar uma lição nesta história, pois ela funciona como poesia. É absolutamente necessário existir uma espécie de arrebatamento delirante para as histórias existirem no mundo. Acreditar no irreal, ou naquilo que classificamos como impossível, pode trazer-nos descobertas incríveis, que servem para nos dizer que as mãos não servem apenas para tocar e segurar as coisas, os pés para caminhar, a cabeça para pensar. O desafio é encontrar todas as possibilidades da experiência.

3.4. A influência do “corpo sem órgãos” na produção artística.

Corpo e Paisagem é o ciclo da vida, onde existe um princípio, um meio e um indício de fim. A construção da paisagem visual e sonora do filme desenvolve-se a partir duas narrativas, que comunicam em simultâneo. Uma que parte da bailarina, que usa a dança como meio de expressão e segue uma direção cronologicamente organizada na narrativa e outra que parte de planos visuais baseados na natureza e

nos remetem ao conto de Hans Christian Anderson, que se constroem na direção oposta, sem que remeta obrigatoriamente a qualquer tipo de lógica temporal.

Dito isto, o filme começa com o capítulo da “Descoberta”. Na altura de escrever e pensar o projeto fílmico, pensei a “Descoberta” como uma criança que coloca a cabeça na terra, que depois come essa mesma terra e consegue saborear cada pedaço, sem pensar no mal ou bem que esta lhe pode fazer. Na infância, que classifico como “fase do descobrir”, existe uma vontade enorme de explorar tudo e mais alguma coisa. É o momento, onde mais facilmente conseguimos alargar o limite do desejo. Aqui o espaço de criação é tão fértil, que o corpo descobre os movimentos possíveis e segue a linha do que deseja descobrir. Nesta fase, tudo funciona em estado bruto. Simplesmente queremos viver e ir de encontro à vida. Queremos respirar os primeiros momentos do mundo. Temos fome de tudo. Existimos ainda com pouca consciência de que somos moldados por intervenções exteriores a nós. Talvez para entender melhor a minha linha de pensamento é essencial dar um exemplo mais concreto: possivelmente existe uma altura da vida, que percebemos que somos alguém, que desempenha um qualquer papel no mundo e temos obrigações e deveres e finalmente deixamo-nos moldar por esses encargos. Bem, tudo o que existe anterior a isso é o que eu quero explorar na fase inicial do filme. No livro *Jerusalém* de Mia Couto existe uma personagem que “ainda está nascendo”, que é conhecido como Mwanito. No livro, no capítulo narrado por Mwanito, existem personagens que se refugiam do mundo, num lugar chamado de Jerusalém e nesse sítio “Orlando Macara (nosso querido Tio Madrinho) passou a Tia aproximado. O meu irmão mais velho, Olindo Ventura, transitou para Ntunzi. O ajudante Ernestinho Sobra foi renomeado como Zacaria Kalash. E Mateus Ventura, meu atribulado progenitor, converteu-se em Silvestre Vitalício. Só eu guardei o mesmo nome: Mwanito” (Couto, 2009: 25). Ora, este nome, como explicam as notas do livro, é o “diminutivo aportuguesado de ‘mwana’, rapaz, menino, filho, em chissena, língua do centro de moçambique” (*ibid.*: 25). Ou seja, ainda não é nome próprio, nome de gente, mas nome de alguém que ainda se está a moldar e que está a crescer.

É exatamente esse tempo que procuro explorar através da personagem principal da minha curta-metragem que não é homem, nem mulher e ainda não pensa no que pode vir a ser. Esta apenas vive o agora. O corpo é o instrumento que ela usa para se desconstruir. Ela dança, não porque vai à procura de uma linguagem, ou porque tem necessariamente a vontade de expressar algo ao mundo. Ela dança porque procura a vida e não porque quer ser referência para alguém. Os membros do seu corpo posicionam-se consoante o movimento anterior. Por isso quis explorar na curta-metragem como o movimento flui consoante o que o corpo da personagem

ouve dos órgãos e dos ossos, que não querem estar condicionados a um determinado estado “Não há movimentos negativos, se assim podemos dizer – tudo é afirmativo, positivo, na plenitude da sua presença de movimento dançado” (Gil, 2001: 40). O corpo dela adquire outro peso e ousa explorar o inexplorado até então, sob a defesa da sua liberdade individual, mesmo que isso implique a distorção da realidade. Neste início da curta-metragem, “Descoberta”, as imagens discursam entre si, mas não dependem umas das outras para existirem. Tanto a bailarina, como os planos de *insert* estão presentes de forma intercalada, precisamente para desmontar a narrativa e transitar o foco do espectador para outra dimensão, onde tudo é experiência e percepção, mais do que conhecimento e certeza. Os caleidoscópios e as imagens espelhadas, reforçam o nada e o tudo, que existe nesta fase de descoberta. São imagens soltas e livres, que evocam a experiência visual e dão espaço à experiência sonora, que acompanha o filme.

O capítulo “Êxtase” é como um suspiro, que se transformou num grito. “Êxtase” é o sangue que ferve, é o ritmo contínuo que explora os limites das extensões do corpo. Esta fase é marcada pelo desafiar dos limites do corpo e do movimento. A bailarina simplesmente dança e unicamente existe. Os movimentos são mais largos, mais extensos. Nesta fase acontece a busca de novas formas que o corpo consegue chegar. Há um arrebatamento dos movimentos, onde é possível atingir-se novos níveis de expressão. Neste capítulo da curta-metragem, não há muito mais a acrescentar, se não a prudência. Deleuze e Guattari, sempre mencionaram a prudência, pois existe “(...) o perigo, a overdose. Não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina” (Deleuze e Guattari, 1996: 20). Aqui, começa a ser cada vez mais claro como a prática do “corpo sem órgãos” influenciou a construção do meu trabalho de projeto. Foi preciso, primeiro desligar-me e abandonar as ideias e certezas que tinha de como um bailarino se deve expressar, para deixar nascer a minha personagem. Quis libertar-me das amarras narrativas do que é uma pessoa, o corpo de uma mulher e como este é suposto existir no espaço do filme, e isso, permitiu-me a mim e à própria bailarina estender o corpo, pelo espaço criado pela câmara e simplesmente deixar-se ir. Falo de “Êxtase” para referir a construção do “corpo sem órgãos” e deixar as suas multiplicidades manifestarem-se sob o testemunho e intervenção da câmara. Esta fase está dividida em duas partes, que são denunciadas pela banda sonora. Na primeira parte conseguimos desfazer o organismo e deixamos “(...) abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor” (Deleuze e Guattari, 1996: 21). O problema do “êxtase” é que atinge um limite. O êxtase está ligado ao prazer e já sabemos, que na prática do “corpo

sem órgãos”, prazer é diferente de desejo. E o desejo é aquilo que verdadeiramente devemos seguir. O prazer, quando atinge o seu pico desfaz o corpo, pois é precipitado e muito pouco prudente. Nesta segunda parte do *Êxtase*, o corpo atingiu o seu limite e aí começamos a encaminhar-nos para um novo capítulo, a “Prisão”.

A “Prisão” é o capítulo mais distante a nível visual da curta-metragem. Já não é a bailarina e o seu corpo dançante sob fundo preto. Aqui existem mais elementos, que condicionam o movimento. O movimento é mais instável, porque os panos dispostos no cenário imprimem uma mudança. Os filósofos, Deleuze e Guattari, bem que nos alertaram que “(...) é necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aura” (Deleuze e Guattari, 1996: 22). Se antes a bailarina construía o espaço da cena, um espaço só dela, agora o inverso acontece. Já não existe essa liberdade, os panos determinam o movimento e de alguma maneira começa a edificar-se uma espécie de abismo. Este abismo é calmo, mas também consegue atingir níveis frenéticos, que distorcem a noção da gravidade. A bailarina continua a dançar e a dançar, mas desta vez, parece que dança em direção à consciência da morte. É tudo muito rápido, como já nos tinham alertado Deleuze e Guattari. Se não tivermos prudência, tudo termina num abrir e fechar de olhos e apenas nos resta um corpo doente, porque já não consegue atingir a mesma fluidez e liberdade. O capítulo da “Prisão” é a fase do filme mais curta por essa mesma razão, pois sem nos darmos conta, já tudo aconteceu e apenas nos resta a “Dor”.

Finalmente, o último capítulo da curta-metragem, “Dor”, acontece porque não houve cuidado. O limite foi atingido e o corpo ficou enfermo. Agora, tudo é mais duro e mais difícil. O corpo já não circula como o de uma criança, está bastante longe disso, pois existe medo e a experiência já está condicionada. O plano passou a ser apenas um, que está fixo no tempo e no espaço, onde a câmara já não intervém de forma tão clara. A relação entre a câmara e a bailarina tornou-se tão instável, que a câmara precisou de se afastar e contribuir apenas como mero observador, e no final, o corpo ficou petrificado.

Neste filme, a realidade existe para além das palavras. A personagem não fala e em nenhum momento eu quis que ela falasse. As palavras apenas atrapalhariam a real prática do “corpo sem órgãos”. Quando penso em cinema e o porquê de me apaixonar por esta forma de arte, a resposta está no poder avassalador que a imagem tem. E por essa mesma razão, desafiei-me a construir um filme, onde esses dois elementos falassem mais alto. Procurei manter a experiência mais física possível, porque é no corpo e através dele que encontro formas mais intensas de comunicar. O som, as cores, a luz, o corpo e os corpos naturais vivem de forma autónoma, pois para a construção desta paisagem visual e sonora deixei-me levar pela espontaneidade do

improviso e deixei os elementos viverem consoante o que o momento pedia. A procura constante de formas aprazíveis, mas ao mesmo tempo desconcertantes brinca com a inquietude do espírito. Acima de tudo, procurei abraçar a arte, pois é nesta que encontro todos os lados possíveis de existir, subsistir, sobreviver e manter-me viva. Usei a dança como veículo principal para a curta-metragem, porque esta forma de arte ativa os sentidos e permite expressar diversas ideias de modo desafiante.

4. As diferentes fases de produção de *Corpo e Paisagem*

4.1. Pré-produção

A concretização deste trabalho de projeto sofreu várias fases, onde existiram avanços e recuos na concretização e elaboração da curta-metragem, *Corpo e Paisagem*. Mas, para além de explicar conceitos e ideias, também penso ser importante falar dos aspetos mais formais e técnicos para a realização do objeto fílmico, visto que este sustenta todas as minhas intenções conceptuais, já descritas nos capítulos anteriores. Deste modo, posso dizer que este trabalho de projeto final está dividido em três fases importantes: a pré-produção, a produção e a pós-produção.

Na pré-produção foi importante perceber o que pretendia com a curta-metragem. Nesta primeira fase, quis perceber quais foram as reais motivações para a concretização desta curta-metragem e o porquê de as ideias irem sempre em direção a um gênero de cinema, mais ligado à dança, ao corpo e ao movimento. Aqui encerro, portanto, que foi fundamental contruir um “corpo sem órgãos (Artaud *apud* Lins 1999:44), tanto na narrativa como na concretização da curta-metragem. A leitura de todos os autores mencionados anteriormente foi crucial para perceber o que pretendia fazer. A história base sobre a qual me debrucei para o desenvolvimento do meu trabalho projeto foi “Os Sapatinhos Vermelhos”, de Hans Christian Anderson. Como referi no capítulo anterior, a história relata a narrativa de uma rapariga que calça uns sapatos vermelhos, que lhe permite dançar tanto e quanto esta quer, até que um dia o corpo cede e ela acaba sem pernas. Desenvolver um guião a partir desta narrativa foi a primeira tarefa a que me propus. Mais do que querer transportar as formas literais da história original e mimetizar cenários e situações, quis afastar-me dessas tecnicidades e focar-me somente, no espírito geral da história – alguém que dança e respeita a vontade natural do seu corpo de se movimentar de forma livre e liberta. Acima de tudo, o que mais me fascinou e que procurei encontrar com a minha curta metragem foi a leveza e naturalidade possível de existir na dança, quase como se o bailarino entrasse num estado único, bastante íntimo e pessoal, que lhe possibilitasse de não se preocupar com a força gravítica, mas apenas ouvir os próprios movimentos do seu corpo.

Dito isto, comecei a desenvolver um argumento e a escrever cena por cena, palavra por palavra, o que procurava retratar. Mas rapidamente apercebi-me que este método não funcionava para mim. O filme, que sempre procurei fazer, prendia-se na força da imagem e do som e do carácter livre que estes pudessem adquirir, mais do que qualquer outro aspeto. Por essa mesma razão, menos fez sentido escrever uma coreografia e modos de agir da bailarina. Percebi que, para conseguir valorizar a

vontade de filmar um bailarino que usasse o corpo como instrumento criativo, era simplificar a narrativa a nível de cenários e valorizar a questão do improviso acima de tudo. Deste modo, abandonei a escrita de um argumento clássico de cinema e foquei-me no desenvolvimento de um guião visual. Fui à procura de referências em filmes e fotografias que melhor me ajudassem a criar a história que procurava com o filme final. Através desse método, consegui perceber quem era a personagem principal e em que ambiente é que esta se inseria. *Corpo e Paisagem* é a exploração do mundo de uma bailarina, que encontra no corpo a melhor forma de experimentar o mundo. Como o objetivo final, sempre foi marcar a dança e o movimento acima de qualquer outra coisa, eliminei quaisquer interferências ao cenário. Acima de tudo, queria algo simples e descomplicado, que permitisse à personagem principal mover-se à vontade e que melhor ajudasse a valorizar o movimento e o universo que pretendia que a personagem se inserisse. Por isso, nas cenas em que a bailarina aparece, não existem adereços ou objetos, que atrapalhem o seu exercício de expressão. Deste modo, para o plano de fundo achei que a melhor opção seria usar uma cor sólida, neste caso o preto, na sua totalidade, porque este permitia criar a ilusão de quase sonho, onde o espaço parece-se ser infinito, não existindo limites ou qualquer tipo de restrição à área criada pela dança. A cor negra para fundo, também assiste à necessidade para relatar o tudo e o nada, no sentido em que, esta cor, representa todos os espectros visíveis, que se tornam invisíveis, que no fundo funciona como uma metáfora para a vida. Em suma, o negro dá espaço à criação e à imaginação.

Como procurava um fundo totalmente escuro, quis também brincar com os contrastes do claro e escuro, focando-me naquilo que era possível sobressair e aquilo que ficaria na sombra. A luz tornou-se então a segunda personagem do filme. Para a realização de cada cena e preparação desta, foi necessário entender que tipo de luz procurava e que intenção pretendia demonstrar com esta. Como todo o filme se prende mais num universo “sonhado” e irreal, em todos os seus aspetos, a luz é importante para assinalar esse cariz à cinematografia. Do início até ao fim do filme, as cenas onde a bailarina está no plano principal, percebemos que a luz vai ficando mais intensa, precisamente para ir acompanhando a própria evolução da narrativa da personagem. Por outras palavras, no início temos uma luz mais difusa, onde a sombra tem mais expressão, exatamente para evidenciar que a personagem principal ainda se encontra num momento de descoberta, onde o seu corpo ainda não está visível ao mundo, porque ela ainda o está a explorar. Aqui a luz corrobora a descoberta e vai ganhando mais intensidade e expressão à medida que a própria personagem se vai percebendo de como ser no mundo. A necessidade de trazer algo

de enigmático à protagonista desta história apenas seria possível se a própria luz adquirisse um carácter visual bastante expressivo.

Depois, para a personagem principal, quis encontrar o ponto neutro para o seu aspeto visual, mas que ao mesmo tempo se destacasse de todo o cenário. Vi e revi, inúmeras personagens clássicas até às mais contemporâneas na história da dança e tentei entender como estas me podiam inspirar a encontrar o visual da minha bailarina. Tentei perceber que tipo de roupa, cabelo e maquiagem melhor se adequava para trazer expressividade à bailarina. Primeiramente, tentei ir pelos caminhos do expressionismo alemão, indo ao encontro de personagens cuja maquiagem era de tal forma expressiva, que não restaria dúvidas, a quem assiste, de que tipo de personagem se tratava. Por exemplo, olhei bastante para a protagonista Victoria (vide Figura 2, em anexo) do filme *The Red Shoes* (1948), realizado por Michael Powell e Emeric Pressburger, que apesar de ter vindo mais tarde no tempo, muitos aspetos visuais do filme e características físicas das personagens inspiram-se no cinema expressionista alemão dos inícios do século XX. À medida que o tempo foi avançando e fui percebendo melhor o meu filme, cheguei à conclusão que não faria sentido adicionar mais camadas expressivas à bailarina, mas simplesmente deixar a dança ser a verdadeira expressão. Deste modo, abandonei todas as minhas ideias anteriores e simplifiquei tudo. Decidi que queria uma personagem livre, cujo o seu aspeto não definisse o seu sexo ou idade e, sobretudo, que esta pudesse sobreviver ao tempo e à história. Deste modo, optei por transformar a própria roupa em “segunda pele”, obtendo um visual limpo, optando por cores próximas ao tom de pele da bailarina, de modo a eliminar qualquer tipo de conjuntura (vide Figura 3, em anexo). Apesar da história da minha curta metragem se basear no conto “Os Sapatinhos Vermelhos”, cada vez mais, fez menos sentido a protagonista usar qualquer tipo de calçado. O pé descalço ajudava muito mais à exploração expressiva da personagem, pois, em última instância, o corpo desta e os movimentos possíveis de alcançar, é que deveriam ter a maior força viva, mais do que a roupa, maquiagem ou cabelo.

Outro aspeto fundamental, desenvolvido na pré-produção, foi perceber que carácter eu queria que o som tivesse no filme. Desde início, soube qual a paisagem sonora do filme, ou seja, percebi que queria que fosse contruída em pós-produção. Visto, que a linguagem partia do corpo, para mim sempre fez sentido contruir uma banda sonora de raiz, que acompanhasse a paisagem visual do filme. A intenção final é que o som e a imagem discursassem entre si, sem que um ofuscassem o outro. Mais do que querer captar os sons reais de um corpo que se mexe, a minha intenção sempre foi perceber

que tipo de sons, reais e digitais, melhor acompanhassem e atribuíssem significado ao movimento produzido.

Para fechar este subcapítulo da pré-produção, mais do que escrever e organizar o guião visual da curta-metragem, foi necessário entrar em contacto com as pessoas, que me pudessem ajudar a chegar ao resultado final. Durante 9 meses, partilhei ideias com várias pessoas, que me ajudaram a concretizar o meu trabalho de projeto. Como a dança é o mote principal da curta-metragem, primeiro quis encontrar a bailarina. Para a história que eu queria explorar, percebi que tinha de ir à procura de companhias de bailado de dança contemporânea, mais do que ballet clássico por exemplo. A dança contemporânea aprendeu a libertar-se das amarras do movimento rígido e perfeito e aprendeu a descobrir a harmonia, naquilo que é imperfeito e impreciso. Depois de alguns contactos, descobri na *CPBC*, Companhia de Dança Contemporânea fundada por Vasco Wellenkamp, em Lisboa, a Beatriz Mira, de 23 anos. Antes de chegar à Beatriz, conversei com vários bailarinos, ela inclusive, para perceber quem seria o melhor candidato para o filme. A escolha da Beatriz, prendeu-se, sobretudo, na questão de que ambas procurávamos contruir algo, que permitisse explorar a nossa visão artística de forma livre, sem imitar ou ir ao encontro de fórmulas comuns. Ambas queríamos encontrar a nossa própria linguagem, que vive também de acasos, abstracionismo e improvisos, mas que procura ao mesmo tempo intensidade, densidade e expressão. Tal como no caso da escolha da bailarina, procedi da mesma forma, na busca de um compositor musical. Encontrei no estúdio *A Claraboia* a colaboração ideal. Tanto eu, como o compositor, André Aires partilhámos do mesmo universo artístico e isso tornou a colaboração artística bastante fácil e fluída. Tal como na dança, a música contemporânea dá espaço à descoberta, não existindo necessariamente uma tendência uniforme e homogenia. Novamente, neste encontro colaborativo foi possível explorar e procurar novas tonalidades dentro do contexto artístico, aceitando a vontade de experimentar fora do universo do espectável, como método perfeito de criação artística. O improviso, o “eu” artista, que produz e faz arte, o corpo, o movimento e, em último plano, a arte, tornaram-se os motes principais, que motivaram o avanço do trabalho de projeto no sentido da sua concretização, com muito mais segurança e vontade.

Por fim, durante a fase de pré-produção, também foi importante perceber que tipo de equipa procurava para a execução da fase de rodagem e todas as suas implicações. Quis manter uma equipa pequena e íntima, para que o filme não me fugisse das mãos. Todo o processo da concretização de produção, foi elaborado por quatro pessoas. Eu, realizadora, Bram Mattens, assistente de realização, António Pinheiro, diretor de fotografia e Pedro Brazão, assistente do diretor de fotografia. Em

colaboração com todos eles, consegui perceber onde, como e quando filmar, que matérias técnicas utilizar, os adereços necessários e outros pequenos detalhes importantes para a curta-metragem.

4.2. Produção

A curta-metragem foi rodada durante dois dias, no início de Março de 2022, em dois locais diferentes. Como a narrativa do filme divide-se em dois momentos diferentes: a narrativa da bailarina e a narrativa dos elementos naturais, foi necessário distribuí-las em momentos diferentes de rodagem. O primeiro momento, dedicado à bailarina, foi filmado num estúdio de fotografia e filmagens. Optei por procurar um estúdio no Porto que reunisse as condições perfeitas para a realização do filme. *Um Segundo Filmes*, no Porto, foi o espaço escolhido. O segundo momento da curta-metragem, os planos que contêm imagens de cariz mais abstrato, foram filmados em casa, dado à possibilidade de existir maior controlo sobre a elaboração dos cenários.

Durante o processo da elaboração do guião visual, dividi o filme em oito cenas. Dessas oito cenas, três foram filmadas em casa no primeiro dia, e as restantes no estúdio da *Um Segundo Filmes*. No primeiro dia, filmámos as cenas 1, 3 e 5.

Na primeira cena do filme, conseguimos ver uma árvore que sustenta vários panos vermelhos. Na cena de abertura, cuja a intenção é sobretudo remeter o espectador para um universo mais irreal, imaginado, onde as formas naturais vivem em harmonia com os elementos artificiais (os panos vermelhos), estabelecendo o contacto entre o “mundo real” e o “mundo imaginário” onde a história vive, foi necessário contruir um universo que aludisse à experiência de sonho. Para isso, precisámos de filmar durante a noite, para que o céu estivesse totalmente escuro e escurecesse a natureza toda à volta do terreno de filmagem, e que a luz, novamente, aqui atribuisse significância à narrativa. Usámos três focos de luz, dois *Red heads* e um *Kinoflow*, colocando-os em pontos estratégicos de modo a iluminar a árvore principal para esta cena, mantendo a coerência intencional de um cenário que nos fizesse lembrar um sonho. Utilizando o mesmo material técnico, para as outras duas cenas, filmadas no mesmo dia, no mesmo local, foi necessário entender que tipo de luz melhor falava à narrativa. Visto que, a luz se tornou a segunda personagem do filme, com estas duas cenas, de modo a manter a coerência com o cenário da árvore, também encontrámos na luz difusa a resposta perfeita para que a cor vermelha sobressaísse, mesmo que de modo não tão evidente. Para além do aspeto do sonho, também queria que a cor vermelha adquirisse um destaque maior, independentemente dos elementos presentes no plano. Com a cor vermelha, pretendia exaltar e realçar a importância deste pigmento presente em diversas

formas. A intenção do vermelho prende-se no sangue, na dor, na paixão, na vida, na morte, na força e vontade que está presente na personagem principal.

No segundo dia de rodagem, para além dos elementos formais já destacados, como a luz, por exemplo, o foco estava na metodologia de filmagem e estruturação da narrativa. Nas restantes cenas do filme, o destaque está na bailarina. Deste modo, neste dia, o foco prendia-se na dança, no improviso e em última instância, na capacidade de a bailarina comunicar com a câmara. Para a rodagem destas cenas, a única preparação necessária com a bailarina, foi que esta entendesse o conceito geral do filme. Tendo esse elemento como adquirido, não foi necessário construir uma coreografia, passo por passo, pois isso não faria sentido a nenhuma das partes. Claro que os movimentos tinham de possuir umnexo, mas essa lógica, ou melhor, a descoberta dessa lógica, apenas faria sentido de ser encontrada no momento. Por outras palavras, a dança é que trará o sentido, mais do que qualquer história preparada. O momento em que a bailarina se desconstrói e ouve a vontade do seu corpo é o momento em que o filme começa realmente a nascer. O improviso, aqui, permite que nasçam acasos, falhas e conquistas, onde o verdadeiro estado das coisas surge da disponibilidade do corpo da bailarina e do corpo da câmara. Para rodar, os quatro capítulos principais do filme: a “Descoberta”, o “Êxtase”, a “Prisão” e a “Dor”, encontrámos no momento, músicas que melhor se adequassem e esses diferentes estados e que permitissem à bailarina descobrir o próprio movimento. A primeira cena a ser rodada foi a do capítulo da “Descoberta” e optámos pela música *Gnossienne: no.1* de Erik Satie. A sonoridade pausada permitiu à bailarina e à câmara, orientada pelo diretor de fotografia, irem-se descobrindo uma à outra, dando espaço a qualquer coisa natural nascer. Algo que já estava estabelecido *a priori*, é que todas as cenas, divididas por capítulos, dedicadas à dança, seriam sempre filmadas, primeiramente, através do uso do plano geral e fixo. Deste modo, duas coisas seriam possíveis de acontecer: por um lado, a bailarina teria espaço e liberdade de se movimentar sem que o peso da câmara controlasse o movimento; por outro lado, estando esse estado de conforto estabelecido, a câmara tornava-se ela também a terceira personagem do filme. Com a câmara à mão, foi possível estabelecer a aproximação ao corpo da personagem principal e ao movimento, onde a câmara consegue olhar a bailarina e esta olhar a câmara, mas não numa procura de se difundirem, mas de potenciar a experiência de cada uma. O fato de não existirem elementos que interferissem com a narrativa, o abrir do espaço cénico, deu lugar a que múltiplas coisas surgissem e que o corpo fosse realmente o elemento mais importante. Tanto no capítulo do “Êxtase” e da “Prisão”, como era necessário atingir um pico de energia, quase que contrastasse com o momento anterior, mas seguindo a cronologia intencional da narrativa, usamos a música *Dissolve* de

Emptyset. Nestes dois capítulos, tudo tinha de ser mais intenso, mas forte, mais frenético, por isso a utilização de uma melodia mais marcada pela repetição dos sons e intensidade das notas, permitiu que atingíssemos aquilo que procurávamos. Dada a intensidade destes dois momentos, foram necessários gravar vários e mais *takes* que o anterior, de modo a atingir a mesmo tipo de discurso estabelecido com a bailarina e a câmara. De seguida, para o capítulo “Dor”, *Maggot Brain* dos Funkadelic construiu o ambiente ideal para abrir espaço ao sofrimento de um corpo enfermo, que pesa e sente a mágoa de já não conseguir obedecer à liberdade.

Esta metodologia de trabalho, permitiu que várias coisas acontecessem de forma orgânico e evolutiva para todas as partes intervenientes. Apesar de sempre existir um centro intencional com todo o trabalho de projeto, as arbitrariedades, que foram acontecendo ao longo do projeto foram usadas e aproveitadas, como charneira para a continuidade do trabalho. O fato de a câmara não obedecer apenas à função de filmar, mas ela própria aprender a dançar, deu lugar a um crescimento de possibilidade visuais, onde é mantido o respeito pelo movimento.

4.3. Pós-Produção

A curta-metragem tem 10 minutos, porque desde início pretendia homenagear o cinema mudo do princípio do século XX, que não fala, mas que comunica a pureza do corpo físico e da capacidade comunicativa que este consegue atingir. Para perceber a montagem tive de olhar, ver e rever, todos os planos filmados e perceber o que melhor funcionava e o porquê. Apesar de tudo, mantive-me fiel ao guião visual construído na fase de pré-produção, porque também não vale a pena inventar apenas pela necessidade de ser diferente. Tendo uma primeira montagem feita, foi necessário voltar a estabelecer contato com o compositor e a partir daí construir a paisagem sonora do filme. Mesmo que durante a rodagem, tenhamos utilizado várias músicas para construir a narrativa do filme, optámos por excluir esses elementos no processo da produção da paisagem sonora. Já que a dança comunica qualquer coisa, foi importante deixar o movimento falar em modo mudo. Ou seja, durante todo o processo de montagem, o compositor apenas viu as imagens e não as ouviu. O som foi eliminado deste processo, para que pudesse ser construído a partir da experiência artística que esta primeira montagem proporcionasse ao compositor. A tipologia dos sons, a sua expressividade, o tema musical, surgem da própria experiência, que o compositor tem com o próprio filme. Os vários elementos que foram surgindo no

ecrã, permitiram a existência de vários tipos de sons, uns mais orgânicos, que remetem a sons que surgem da natureza e outros, contruídos digitalmente, aludindo a tudo o que é possível de ser construído. Esta dinâmica criativa foi importante para estabelecer que, afinal de contas, o corpo do artista consegue e atinge expressões, que estão escondidas algures no espaço onde vivem os órgãos.

CONCLUSÃO

Neste trabalho foi discutida a importância do corpo e da experiência para a criação de uma obra de arte. Como fomos vendo ao longo deste trabalho de projeto, a revolução deve sempre começar no corpo, o que em última instância significa, que a revolução deve começar em cada um de nós. Independentemente dos vários contextos sociais, culturais, religiosos e políticos, que de alguma maneira nos condicionam, também existem formas de moldar a nossa experiência de acordo com a nossa deliberação. A maneira como escolho viver e experimentar a vida, também depende muito da minha vontade. Saber, que não sou um ser petrificado no espaço e no tempo, permite-me ir de encontro a novas sensibilidades e sensações, também possíveis de existir. A arte ensina-nos acima de tudo, que não existe uma única linguagem. O artista deve construir a sua própria narrativa e deve evitar ao máximo aceitar que as linhas vigentes à sua época, ou tudo o que foi feito até então é a única e verdadeira maneira de se fazer as coisas. Existem múltiplos corpos, múltiplas ideias, múltiplas sensações e essa pluralidade deve sempre ser glorificada. Com isto, tenho que frisar, que não é necessário negar o que já aconteceu ou foi feito anteriormente, simplesmente é importante permitirmo-nos ter liberdade de experimentar o que ainda não pudemos fazer.

Estudar os artistas e filósofos mencionados neste trabalho de projeto despertou em mim a alegria de saber que existem mais coisas para além daquelas que vejo de momento. A criação do "corpo sem órgãos" não significa atirar-me para o abismo, significa reconstruir-me e perceber que o corpo grita e quer expressar-se de forma livre. Depois de olhar autores como Antonin Artaud, Gilles Deleuze e Félix Guattari sinto um alívio enorme, pois é possível expandir o limite do meu desejo de acordo com as minhas experiências. Antonin Artaud estabeleceu a questão principal: a função de um organismo, neste caso, do nosso corpo não deve limitar o nível de intensidades possíveis de alcançar. Sem medos, ele criticou os padrões moralizantes presentes no meio em que este se inseria. Para além de o demonstrar, Artaud verbalizou, de forma gritante, para que todos o ouvissem, que a função é limitadora e a percepção é importante. Segundo ele, ninguém nos deve dizer como usar a boca, os pés e as mãos, pois a minha própria experiência determinará como devo usar o meu corpo. Ou seja, posso ser eu a determinar os limites e as formas. Contudo, Deleuze e Guattari, apesar de beberem da mesma liberdade, entendem que a prudência é fundamental para experiência. Enquanto que Antonin Artaud nos dizia vai, experimenta, sente o mundo de acordo com a tua vontade, os dois filósofos franceses alertam-nos para o cuidado que deve existir, quando pretendemos criar para nós um "corpo sem órgãos". Tudo é possível, não existem julgamentos e a

experiência não deve ser tida como negativa, porém é necessário não procurar ultrapassar os limites. O corpo continua a ser o principal instrumento da prática, mas de nada nos adianta se o destruímos. A beleza está naquilo que afeta o nosso corpo e que acrescenta algo à nossa própria consciência.

Depois de entender que na experiência não existem apenas certos e errados, olhar a história do cinema ligado à dança e com o corpo dançante, permitiu-me estabelecer a importância que os bailarinos tiveram para a minha própria criação artística. Loïe Fuller, Maya Deren, Merce Cunningham e Yvonne Rainer, principalmente, projetaram no cinema a capacidade de estender o corpo e o movimento de forma a criar novos significados e novos alinhamentos. A câmara e o bailarino conseguem criar poesias, na medida em que, passam a existir dois corpos, que conseguem criar narrativas visuais. O bailarino explora o físico do seu corpo, que explora diversos movimentos e a câmara aumenta a potencialidade desses mesmos movimentos. A possibilidade de existirem cortes, mudanças de planos, diferentes ângulos e posicionamento de câmara transforma o vocabulário já existente, nestas duas artes, e acrescenta uma nova gramática. Mais do que procurar definir as diferenças e semelhanças entre cinema e vídeo-dança, o interesse do meu projeto prendia-se sobretudo em olhar os artistas que me inspiraram a estabelecer a minha própria metodologia de trabalho e entender que tipo de filme pretendia genuinamente fazer. Perceber que não necessitava de seguir moldes e matrizes, só porque sei que *a priori* estas funcionam, trouxe-me um gigante medo de errar, mas, ao mesmo tempo, uma enorme vontade de experimentar e fazer algo que seja genuinamente meu. Estudar todos os autores nomeados, ao longo deste trabalho de projeto, abriu a minha mente e fez com que me preocupasse menos com opiniões vindas de vozes exteriores. Desisti de pensar se estou ou não a fazer cinema e, principalmente, abdiquei de me focar na necessidade de fazer uma curta-metragem com uma narrativa clássica. Todos estes problemas passaram a existir menos na minha cabeça e comecei a respeitar a minha própria vontade. A verdadeira experiência acontece nesses momentos, quando nos entregamos àquilo que estamos a fazer. Pensar *Corpo e Paisagem* foi uma descoberta incrível para o meu "eu artista". Valorizei muita mais a arte e os artistas que colaboraram comigo e pensei verdadeiramente naquilo que estava a fazer. Não porque procurava justificar as minhas escolhas, mas porque sentia uma mudança positiva a ocorrer em mim.

Ao final da concretização da minha curta-metragem percebi que optei por trabalhar com artistas que sentiam as mesmas necessidades que eu, e que de certa forma procuravam também contruir para eles, o seu "corpo sem órgãos". E essa necessidade, de nos libertar, permitiu a criação de um trabalho de projeto, onde

todos nos expressamos de forma genuína. Durante as filmagens, fui percebendo que o corpo que dançava e que eu pretendia captar com a câmara, desenhava o movimento consoante a experiência que vivia na altura. O fato de não existir uma personagem com traços marcados e uma história detalhadamente delineada, deu espaço a vários nascimentos, tanto da minha parte, como da parte da bailarina, ambas seguimos o movimento que o corpo queria pronunciar naquele momento. Apesar de se inserirem em moldes distintos, adotei a mesma metodologia ao trabalhar com o compositor da minha curta-metragem. Tal como com a bailarina, com o compositor procurei estabelecer uma ligação importante de acordo com momento que está a ser vivido. O fato de este não ouvir o som, que utilizamos à altura das filmagens, abriu espaço aos sentidos. Agora, os estímulos passavam somente a partir do corpo e do movimento criado pela personagem principal do filme, que não estava espartilhada de julgamentos sociais, culturais e políticos.

Todo o processo criativo da curta-metragem *Corpo e Paisagem* pedia algo de mim que não previa vir a conseguir alcançar. Foi uma experiência incrível, na medida em que, consegui ouvir as minhas próprias vontades. Ao contactar com as diferentes pessoas, que partilhavam a mesma ânsia de explorar e fazer arte, trouxe-me múltiplos significados. Fui aprendendo com cada uma delas de forma particular e distinta e isso simplesmente me incentiva e me inspira a continuar a construir o meu percurso criativo. Acima de tudo, aprendi que não existe uma única maneira de se fazer as coisas. Com isto, não pretendo fechar-me ao mundo, mas a mudança é algo que deve ser constante e que vai trazendo coisas apetecíveis e alimentando o processo criativo.

BIBLIOGRAFIA(S) / REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anderson, H.C. (2004) *The Red Shoes*. In Ernest, R. *Fairy Tales from Hans Christian Anderson*. Londres: J.M. Dent & Co.

Artaud, A. (2001). *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Branningan, E. (2011). *Dancefilm: Choreography and the moving Image*. Nova Iorque: Oxford university Press.

Costa, F. et alli (2006). *História do Cinema Mundial Campinas*. São Paulo: Papirus Editora.

Couto, M. (2009). *Jerusalém*. Lisboa: Caminho.

Curtis, D. (2006). *World of art: Artist's Film*. Londres: Thames & Hudson.

Deleuze, G. Guattari, F. (1996). *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia volume 1*. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, G. Guattari, F. (1996). *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia volume 3*. São Paulo: Editora 34.

Deren, M. (1960). "Cinematography: The Creative Use of reality", *The Visual Arts Today*. Nº89.

Dodds, S. (2004). *Dance on Screen: Genre and Media from Hollywood to Experimental Art*. Nova Iorque: paperback editora.

Gil, J. (2018). *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio D' Água.

Gil, J. (2001). *Movimento Total: O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D' Água.

Lins, D. (1999). *Antonin Artaud: O artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Verne, J. (2021). *Viagem ao Centro da Terra*. Alverca: Clássica Editora.

FILMOGRAFIA

ARGENTO, Dario (1977): *Suspiria*.

CAPLAN, Elliot (1986): *Points in Space*.

DEREN, Maya (1945): *A Study in Choreography for Camera*.

DEREN, Maya (1943): *Meshes of the Afternoon*.

DICKSON, William K.L. (1894): *Annabelle – Serpentine Dance*.

DICKSON, William K.L. (1895): *Annabelle butterfly dance*.

DONEN, Stanley (1951): *Royal Wedding*.

LERGER, Fernand (1924): *Ballet Mécanique*.

KOVGAN, Allan (2019): *Cunnighman*

POWELL, Michael. PRESSBURGER, Emeric (1948): *Os Sapatos Vermelhos*.

RAINER, Yvonne (1978): *Trio A*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1

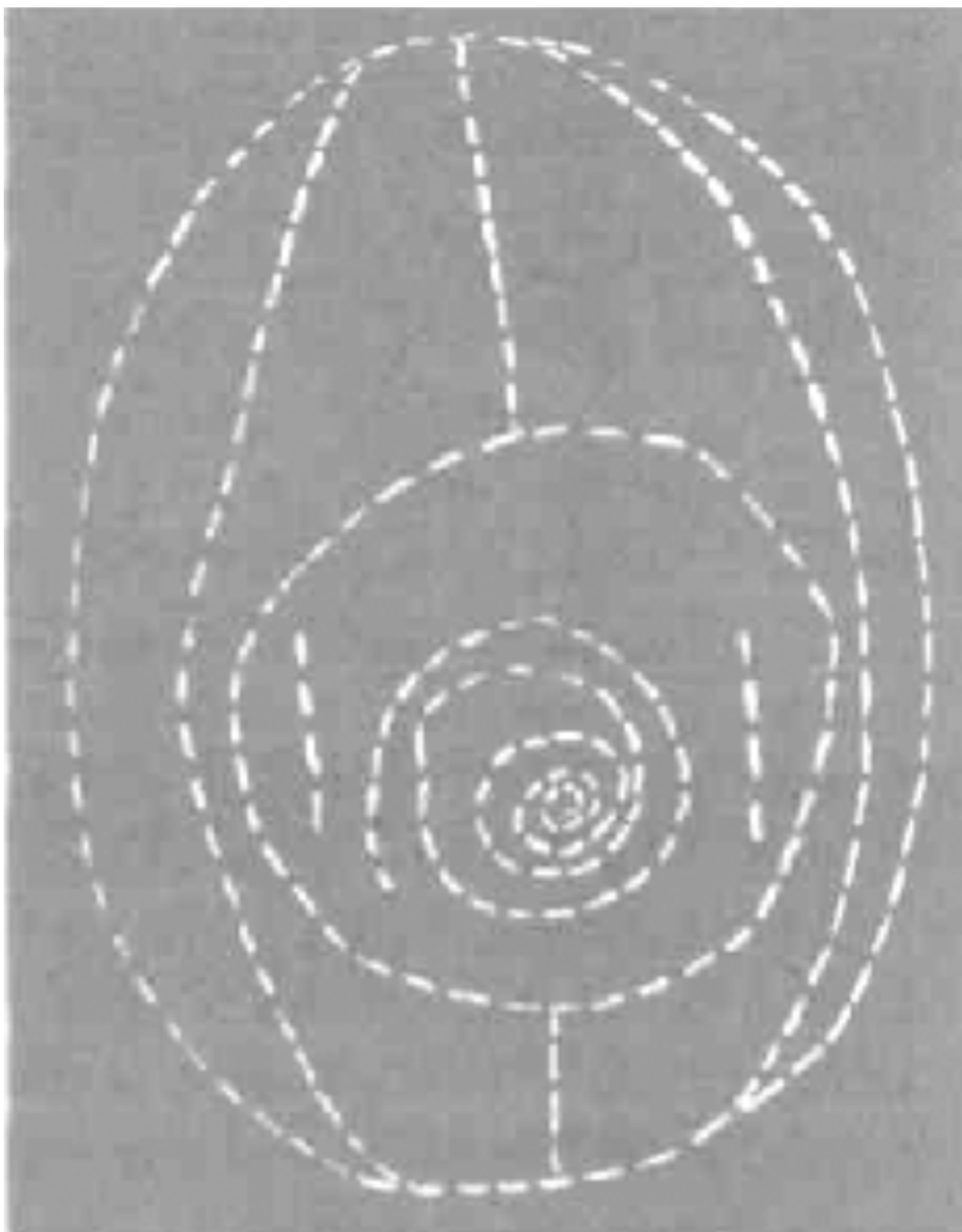


Figura1: Fotograma de "Ovo Dogon e a repartição de intensidades" (Deleuze e Guattari, 1996:8).

Figura 2



Figura 2: Fotograma de personagem, Victoria, do filme *The Red Shoes* (1948), realizado por Emeric Pressburger e Michael Powell.

Figura 3



Figura 3: Fotograma da personagem principal da curta-metragem *Corpo e Paisagem* (2022), realizada por Raquel Medeiros.