

Corpo em movimento: artesanias possíveis

Cuerpo en movimiento: posibles artesanías

Body in motion: possible crafts

Cleilton P. dos Santos, Isabel X. França

movimento, artesanaria, dança, infodesign

Este artigo investiga o corpo em movimento a partir do paralelo entre duas artesanias: a marcenaria e a dança, com foco na integração entre pensamento e corporeidade. A pesquisa, de natureza qualitativa e transdisciplinar, baseia-se em autores como Ingold e Laban, e utiliza o design da informação para traduzir essas relações em linguagem visual. A experimentação gráfica torna-se, assim, um meio de análise e criação, permitindo compreender o movimento e a artesanaria por outros vieses. Conclui-se que tornear, notar, coreografar, dançar e fazer design envolvem a totalidade do corpo e da mente, saber-fazer que rompe com o dualismo corpo-mente e configura uma experiência sensorial não linear.

movimiento, artesanía, danza, infodiseño

Este artículo investiga el cuerpo en movimiento a partir del paralelismo entre dos formas de artesanía: la carpintería artesanal y la danza, con énfasis en la integración entre pensamiento y corporeidad. La investigación cualitativa y transdisciplinar, se basa en autores como Ingold y Laban, y utiliza el diseño de la información para traducir estas relaciones al lenguaje visual. La experimentación gráfica se convierte en un medio de análisis y creación, ofreciendo nuevas perspectivas sobre el movimiento y la artesanía. Se concluye que tornear, anotar, coreografiar, danzar y diseñar implican la totalidad del cuerpo y la mente – saber-hacer que rompe con el dualismo cuerpo–mente, y configuran una experiencia sensorial no lineal.

movement, craftsmanship, dance, infodesign

This article investigates the body in motion through the parallel between two forms of craftsmanship: woodworking and dance, focusing on the integration of thought and corporeality. The research, qualitative and transdisciplinary in nature, draws on authors such as Ingold and Laban, and uses information design to translate these relationships into visual language. Graphic experimentation thus becomes a means of analysis and creation, offering alternative perspectives on movement and craftsmanship. It concludes that turning wood, notating, choreographing, dancing, and designing all involve the totality of body and mind – knowledge that breaks with the body-mind dualism, and constitutes a nonlinear sensory experience.

1 Introdução

A tradição racionalista tem modelado e orientado, em grande parte do mundo, as formas de ser e pensar, tanto na sistematização das ciências quanto na organização e na produção da vida cotidiana. Nesta tradição, a investigação da realidade se faz através de separações, como mente e matéria, natureza e cultura, corpo e alma. Esses dualismos, segundo Escobar (2016), estão na base da compreensão ocidental de mundo, promovendo uma relação deficiente com o meio e nos separando do contato com outros mundos. O dualismo mente-corpo, pressupõe uma separação entre reflexão e corporalidade, conceituando a cognição como processo de uma mente externa à materialidade do mundo (Escobar, 2016).

Essa ideia de uma cisão entre uma mente inteligente, capaz de conceber projetos, e um corpo reduzido à dimensão mecânica e natural, portanto um recurso manipulável, ressoa na própria história hegemônica do design. Segundo Cardoso (2008), foi na separação entre concepção e execução que o design se estabeleceu como campo, estando fortemente ligado às revoluções industriais pela intensa divisão do trabalho. A atividade do designer, conforme o autor, se estabelece, portanto, para corresponder à necessidade de um trabalhador especializado no exercício projetual.

No cenário das revoluções industriais, a mecanização do trabalho foi sendo impulsionada por inovações que reduziram o trabalhador a um elemento cada vez mais mecânico e de mão-de-obra cada vez mais dispensável. A alta eficiência dos processos produtivos se daria pela pormenorização e controle de cada atividade necessária, incluindo os movimentos dos operários na realização de suas tarefas.

Ele também chama atenção para o fato de que, na conceituação hegemônica, a diferença basilar entre design e artesanato é a responsabilização do designer pela elaboração do projeto, destinando sua execução ao trabalho de outros. O projeto vai sendo reconhecido cada vez mais como um recurso de alto valor monetário na corrida pela mecanização. Isso reflete também na hierarquização entre esses campos, a partir de um critério socioeconômico, como aponta Lima (s.d.), onde o design, como uma atividade de elite e de dirigentes, traz consigo um conhecimento mais elevado, originado no pensamento e na reflexão, enquanto a atividade artesanal, uma manifestação do povo, é reduzida a um fazer espontâneo, isto é, desprovido da possibilidade de uma concepção racional.

Esse enquadramento do artesanal como um fazer desassociado do saber, ilustra os desdobramentos que o dualismo corpo-mente tem sido capaz de formatar. No entanto, um olhar atento a determinadas atividades torna possível identificar fissuras nessa perspectiva dicotômica. Uma investigação pelo campo das artesanias, revela, como aponta Lima (s.d.), que nelas estão integradas as atividades de um corpo-intelecto, rompendo com o imaginário de um fazer irracional, inconsciente e espontâneo.

A partir do preâmbulo exposto, percebendo fissuras na tradição racionalista e na sua compreensão limitante de uma separação entre corpo e mente, que estabelece uma crença no pensar, refletir e criar desassociados de nossa corporalidade, nossos movimentos e nossas múltiplas vias sensoriais, questionamos: Como a unidade corpo-mente trabalha para pensar, criar e fazer? Que relações se estabelecem no arranjo entre movimento, cognição e espaço?

Como indicado anteriormente, as respostas para essas questões iniciais, neste trabalho, são obtidas a partir de um olhar atento ao saber-fazer artesanal.

A concomitância das dimensões criativas e técnicas, corporais e reflexivas, presente tanto na dança quanto na marcenaria apontam o potencial dessas atividades para confrontar as perspectivas dualistas. Diante dessas concomitâncias, apresenta-se um novo espaço para investigação, provocando dois novos questionamentos: Como a marcenaria artesanal e a dança desmistificam o binarismo corpo e mente? E quais relações podem se estabelecer entre dança e marcenaria artesanal enquanto atividades criativas?

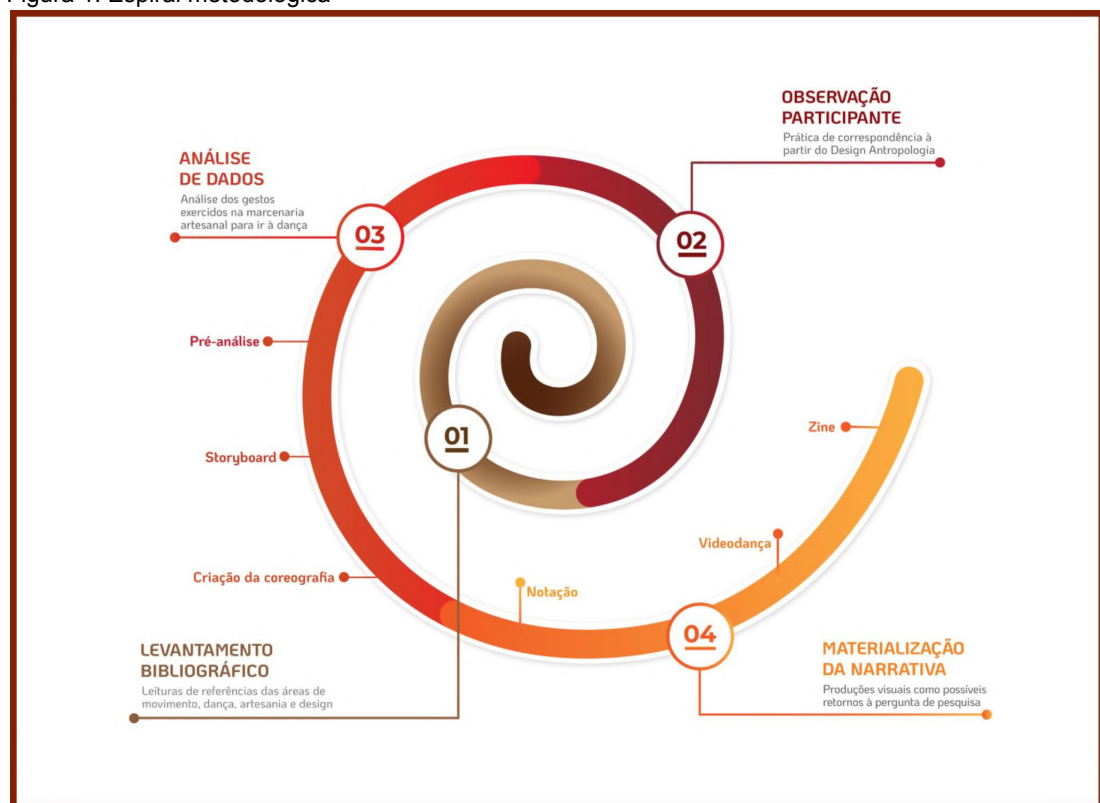
Para responder aos questionamentos elucidados, aciona-se o design da informação como estratégia para um percurso de artesanaria e experimentação intelectual que corresponda ao

espaço de investigação aberto: a latência do paralelo entre marcenaria e dança para interpelar o dualismo corpo e mente. Assim, o objetivo deste trabalho é investigar o corpo em movimento, traçando um paralelo entre marcenaria artesanal e dança, através da criação de uma narrativa visual expressa graficamente.

2 Percurso metodológico

Esta pesquisa se caracteriza como qualitativa, quanto à sua natureza; exploratória, quanto ao seu objetivo; e experimental, quanto aos procedimentos. Seu percurso metodológico, que se desenrolou de maneira espiral e não-linear, é dividido em quatro grandes etapas: levantamento bibliográfico, observação participante, análise de dados e materialização da narrativa. Todas as técnicas e olhares foram sendo trançados em desproporcionais retornos, de modo espiralar, afinal, “no trajeto da espiral, tudo volta, mas em outro lugar” (Barthes, 2018, p. 26), “ou seja, um peculiar processo de trabalho em espiral que começa com uma pergunta e termina com uma resposta ou produto que, por sua vez, dá origem a novas interrogações” (Minayo, 2007, p. 26).

Figura 1. Espiral metodológica



Levantamento bibliográfico

A primeira etapa do percurso metodológico consistiu em um levantamento bibliográfico, focado nas discussões centradas nos elementos-chave desta investigação.

Segundo Sennett (2024), a integração íntima entre mãos e cabeça é evidenciada no artifice, que, relacionando de maneira específica as dimensões de habilidade, empenho e avaliação,

representa uma “condição humana especial: a do engajamento” (p. 30). Tal condição apresenta um impulso humano permanente para realizar, de maneira bem-feita, o próprio trabalho. Para ele, isso depende estreitamente da curiosidade frente aos materiais, ou seja, o interesse consciente pela qualidade da atividade é fruto de uma “consciência material engajada”, na qual há permanente diálogo com a materialidade: dos materiais, do corpo e do meio.

Nossa corporeidade é “local de percepção, pensamento e consciência”, segundo Pallasmaa (2011, p. 10). Nossos sentidos e suas capacidades sensoriais estão fortemente presentes na articulação e no processamento de nossas atividades intelectuais.

O trabalho do artesão, entendido por Pallasmaa (2011) como um trabalho criativo, é capaz de envolver a totalidade do corpo à experiência existencial, onde o fazer de sua atividade não se dá de maneira externa e objetiva, mas sim com profunda identificação e projeção, onde a unidade corpo-mente constitui-se também como campo da obra. Para o autor, a supressão dos sentidos eleva o pensamento abstrato a uma posição hegemônica, resultando no enfraquecimento de nossa compaixão, empatia e interesse pela participação. Essa desarmonia no uso dos sentidos tem provocado nossa separação da fisicalidade do mundo, e tem sido o fator causador de isolamento e alienação.

Pallasmaa (2011) ressalta também que o corpo está carregado de memória, e essa memória corporal está na base de nossa capacidade de lembrança. O aparato sensorial dos sentidos é a alavanca da imaginação e do pensamento. Tal capacidade de memória corporal produz e armazena uma sabedoria do corpo, constituindo-se como o fundamento para o desenvolvimento de determinadas habilidades, cuja obtenção destas se dá pela incorporação de “sequências de movimentos refinadas pela tradição” (p. 57), armazenadas nos sentidos muscular e tátil.

Como afirmado por Ingold (2015), é impossível separar cognição e locomoção, ou seja, é contraproducente tratar de questões da mente sem considerar o trabalho do corpo. É no movimentar-se “pelos caminhos da vida” que os conhecimentos são forjados (p. 46). É possível afirmar, assim como faz Martins (2018), que o corpo é corpo-pensante, é um território de pensamento onde a cognição acontece pelo movimento, pelo gesto e pela experiência. O corpo em performance não apenas representa, mas recria e reinscrever o tempo em sua ação.

As habilidades, como endossa o autor, sucedem de um histórico de prática que se acumula e que delineia a competência para efetuar uma série de movimentos simultâneos, tanto na interioridade quanto na exterioridade do corpo. A competência para a simultaneidade dos movimentos, notadamente rítmica, envolve elevado nível de concentração e articulação do pensamento. Uma concentração que “não está confinada na cabeça [...], mas se estende para o meio ambiente ao longo de múltiplas vias de participação sensorial” (p. 47).

Ao recuperar a corporeidade como um território múltiplo de experiências significativas e subjetivas, é possível perceber como gestos “simples” tornam-se transformadores. A consciência do movimento não apenas resgata o corpo da automatização, mas também o reposiciona como um agente ativo na produção de significados e contramemória – pois resiste, subverte ou questiona modos dominantes, rompendo com as narrativas que insistem em silenciar o cotidiano e superestimar a produtividade. Quando é possível, ainda, resgatar desses movimentos a dança, percebe-se então, conforme Mussundza (2018, p. 50), que “os territórios

da dança são outras maneiras de se habitar e compreender mensagens que circulam como pequenas e grandes narrativas corporais”. Porém, a dança enfrenta, criativamente, o alheamento ao qual o corpo é frequentemente reduzido, como mera ferramenta produtiva, ainda que seja uma materialidade abundante de subjetividades diversas, afinal, o corpo que estabelece a mediação entre o pensamento e o mundo, entre o interno e o externo, como defende José Gil (2020).

Observação Participante

A segunda etapa foi a vivência da observação participante, a partir da compreensão do Design Antropologia (DA). Segundo Ibarra (2021), para Tim Ingold - um dos teóricos centrais no DA, a observação participante é uma prática de correspondência, que se efetua pela imersão, especulação e intervenção em campo, assumindo uma postura de consciência e corpo presente, de maneira aberta às situações que emergem, em profunda atenção para respondê-las em tempo real. Compreende-se nessa prática uma antropologia engajada, que se efetua com o outro e não, apenas, a partir do outro.

O exercício da observação ocorreu em uma pequena oficina de marcenaria artesanal, na cidade de Fortaleza, no Ceará. O copesquisador foi um dos proprietários da marcenaria, o Sr. Manel, um artesão nascido em 1963, que iniciou suas atividades como marceneiro ainda na infância. Seu espaço de trabalho é herança de seu pai e está posicionado entre a antiga casa da família e sua própria residência. Durante quatro dias, pelo turno da tarde, as atividades cotidianas do Sr. Manel foram acompanhadas presencialmente no interior de sua marcenaria. Os vários processos acompanhados foram registrados em vídeo, possibilitando obter como dados de pesquisa diferentes movimentos empreendidos pelo artesão na aplicação de suas técnicas, registrando em tempo real a visualidade expressa pelo corpo, e seus gestos, durante as etapas manifestadas de transformação dos materiais e da confecção dos artefatos.

Figura 2. *Locus da oficina*



Análise dos dados

Posteriormente à etapa de observação participante, deu-se início à etapa de análise dos dados, efetuada em três momentos distintos: 1º - pré-análise, quando o material de registro foi organizado segundo categorias estabelecidas; 2º - uso do storyboard para análise dos vídeos, escolha de frames, experimentação da sequência narrativa; 3º - processo de criação da coreografia, a partir do storyboard e dos registros audiovisuais.

A pré-análise, primeiro momento de análise dos dados, consistiu em categorizar o material obtido a partir de processos descritos por Andrade (2012) e Ribeiro (1950). Definiu-se como categorias: desempenar e cortar; estruturar com encaixes; torneiar; dar acabamento por meio de lixa e plaina; e aplicar verniz.

Figura 3. Torneamento

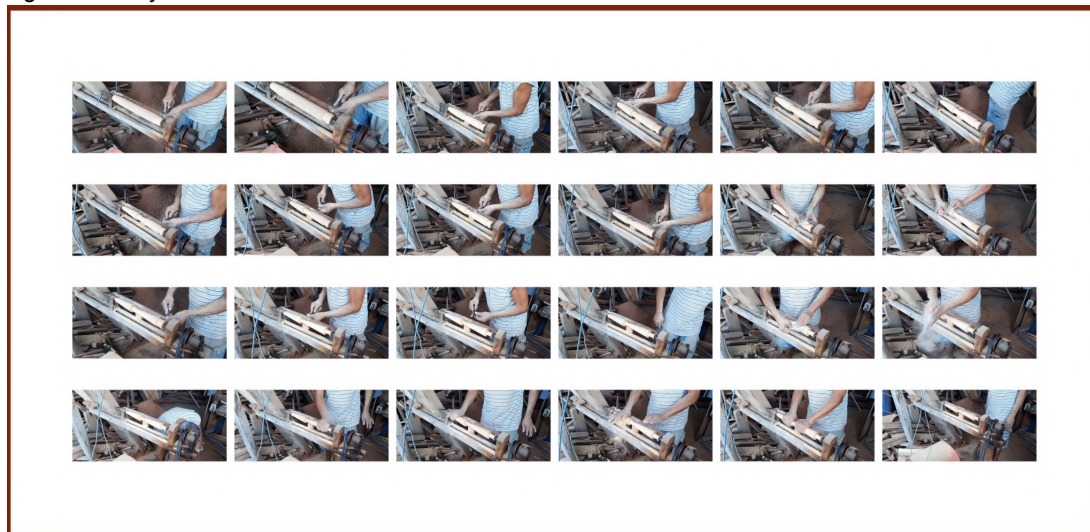


Com a escolha do torneamento como ponto de partida para a construção da narrativa visual, iniciou-se o segundo momento de análise, que compreendeu o uso do storyboard como instrumento de análise dos vídeos, e como plataforma para experimentar a estruturação da própria narrativa. O storyboard, segundo Fischer, Scaletsky e Amaral (2010) e Fillmann (2014), é um recurso estratégico e analítico que ampara o processo decisório de escolha de imagens e o de organização do fluxo imagético, possibilitando avaliar o valor do conteúdo de cada frame para a sequência narrativa. É, portanto, uma ferramenta para testar possibilidades de criação e contação de histórias, de maneira aberta às revisões e aos reajustes necessários.

A utilização inicial do storyboard intencionou uma narrativa de 24 frames, sendo cada um destes uma imagem extraída dos vídeos de registro do processo de torneamento. A escolha desses frames foi feita a partir dos critérios a seguir: momentos de interação do artesão com as ferramentas e o maquinário; ações de relação com o espaço e seus elementos; movimentos-gestos fundamentais à técnica e ao processo; expressões corporais de concentração e análise; e estágios de transformação do material. Ressalta-se que o exercício de escolha manteve em atenção o propósito narrativo da sequencialidade imagética. Além

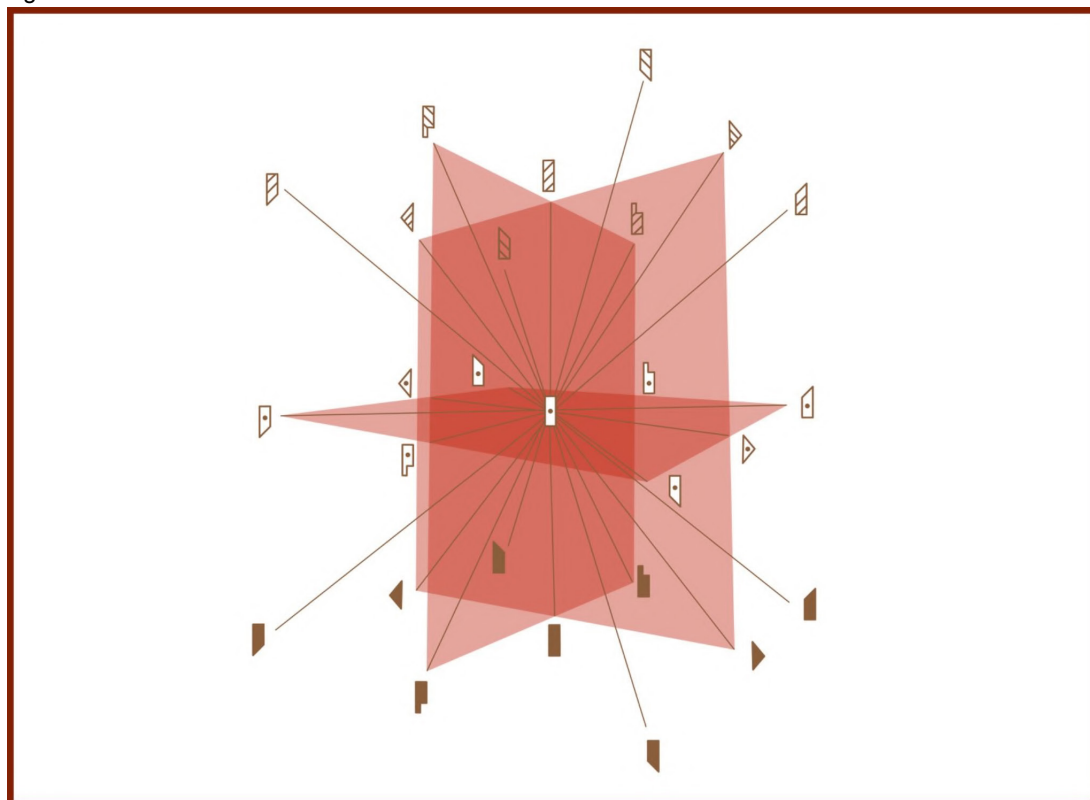
disso, nesse exercício atentou-se também para imagens com forte potencial para o terceiro momento de análise, o da notação dos movimentos.

Figura 4. Storyboard com 24 frames selecionados inicialmente



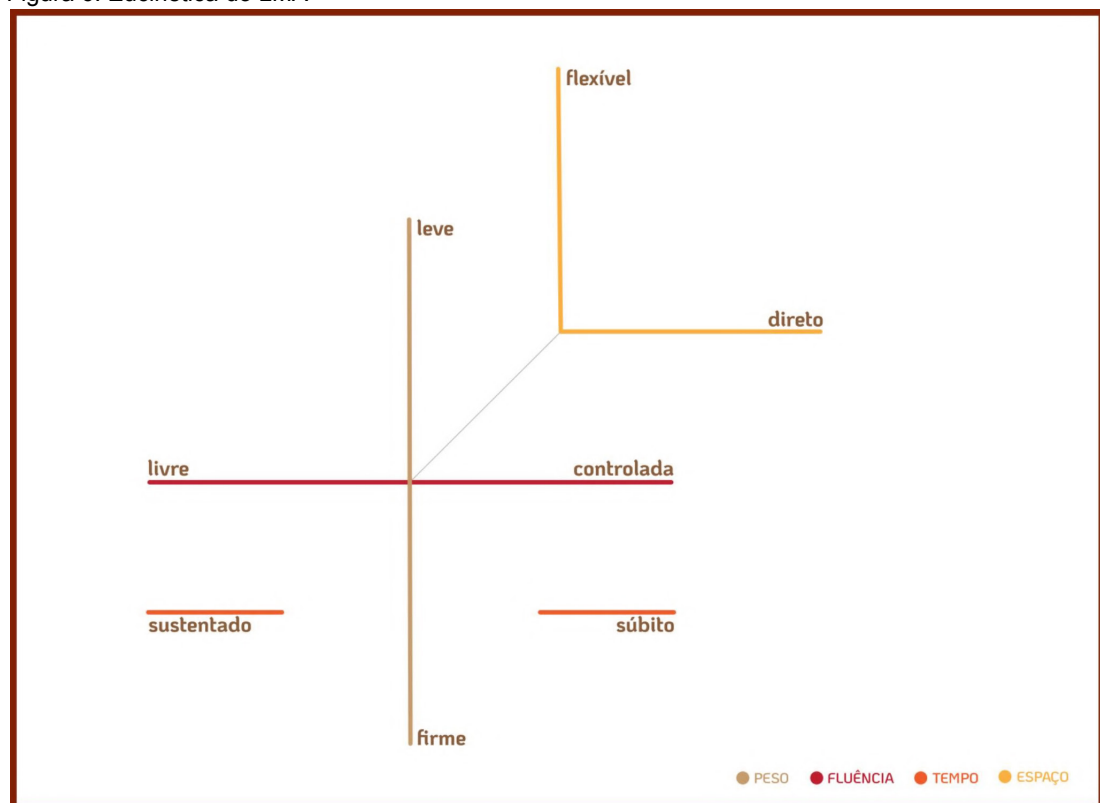
O terceiro momento de análise dos dados compreendeu a criação de uma coreografia para produzir a notação e videodança, embasada nos pressupostos de Rudolf Laban para a análise dos movimentos corporais. A partir do exercício da notação e da criação da coreografia, idealizou-se a construção de um paralelo visual como fundamento da narrativa, explicitando, imagética e subjetivamente, a relação possível entre a atividade artesanal da marcenaria e a dança.

Figura 5. Corêutica do LMA



Para analisar a linguagem do movimento, baseou-se no Laban Movement Analysis (LMA), um sistema de análise do movimento criado por Laban. Esse sistema estuda e estrutura a linguagem do movimento em ações complexas na criação artística e nas ações do cotidiano e foi primeiro introduzido por Laban em 1950 (Laban, 1978), para ser, posteriormente, organizado e sistematizado por seus seguidores, como Lenira Rengel (2001) e Irmgard Bartenieff (2013). Através desses dois campos da Coreologia (a Corêutica, estudo dos aspectos quantitativos do movimento no espaço, 27 direções; e a Eucinética, estudo dos aspectos qualitativos do movimento em dinâmica, 8 ações básicas), ele desenvolveu métodos de notação, a Labanotation, que permite registrar e analisar o movimento de forma detalhada, a fim de que muitos bailarinos pudessem ler uma coreografia, tal qual acontece com uma partitura musical.

Figura 6. Eucinética do LMA



A subjetividade dos autores tomou frente e fez dos métodos de pesquisa-ação um percurso colaborativo, não-linear e inacabado – pois sem um fim, no qual não é certo qual aconteceu primeiro, a coreografia, a dança ou a notação. A criação e notação da coreografia, então, aconteceu a partir da análise do storyboard e também dos vídeos, a fim de mapear a intencionalidade e funcionalidade dos movimentos realizados pelo artesão, Sr. Manel. A participação de Marina Capitulino, dançarina e copesquisadora do processo coreográfico aqui apresentado, se fez de suma importância, afinal, é diferente “a experiência física de estar em movimento, não a visão deste movimento por um observador” (Laban, 1966 apud Preston-Dunlop, 1995).

A ideação dos movimentos expressivos, ora pela notação subjetiva, ora pela própria escrita do corpo em improviso no ar, ora pela criação e escuta colaborativa, foi inicialmente baseada no escopo teórico dos estudos coreológicos labanianos, levando em consideração, sobretudo,

os aspectos quantitativos e qualitativos do movimento. Foi então identificado quais direções eram possíveis perceber da dimensão do movimento (vertical, horizontal e sagital), dentre as 27 direções de orientação espacial, e quais ações eram possíveis perceber do esforço do movimento (peso, espaço, fluência e tempo) – 8 ações corporais básicas.

Figura 7. Análise da dimensão dos movimentos do artesão: direções

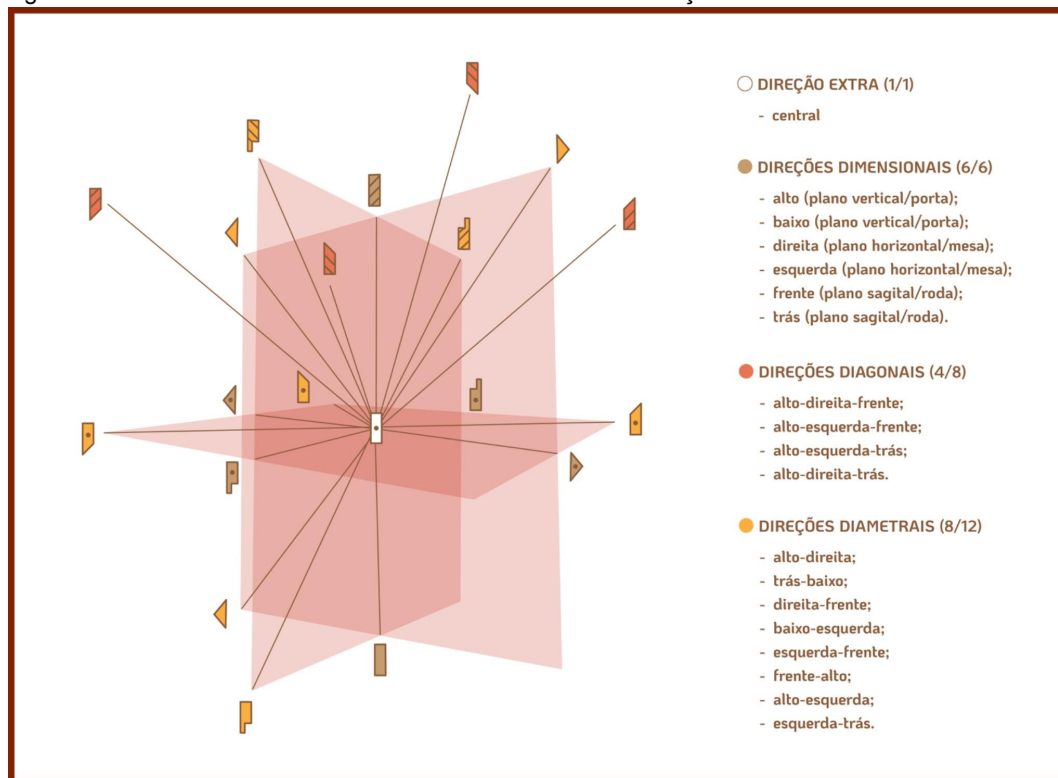
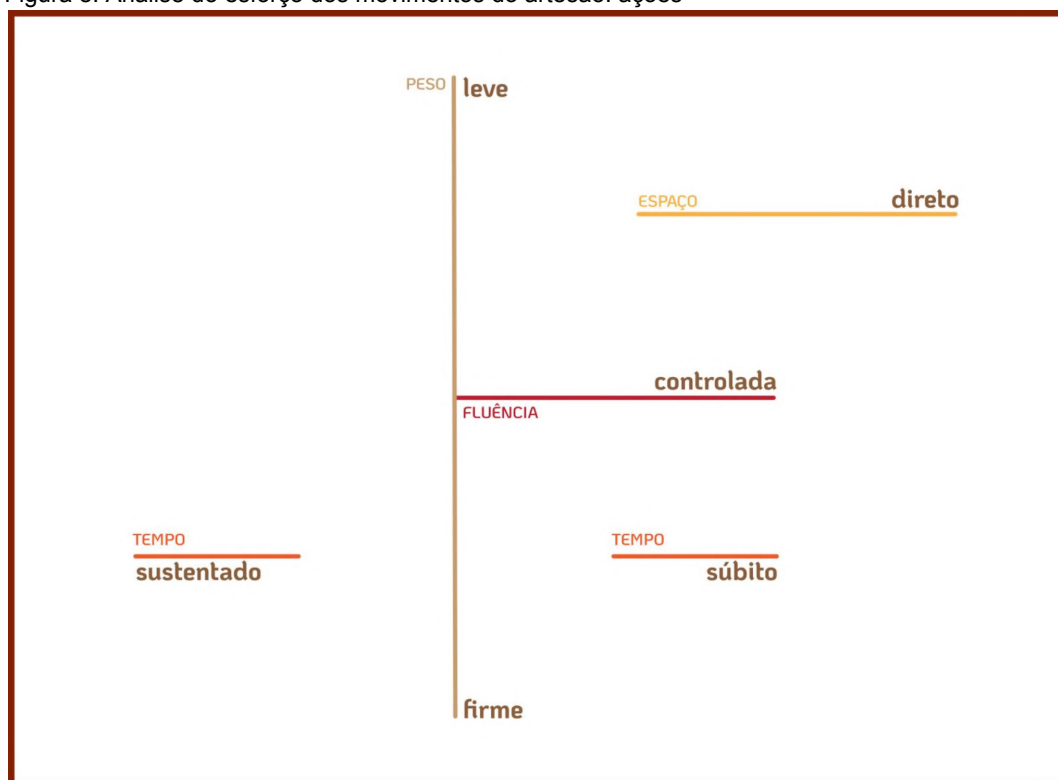


Figura 8. Análise do esforço dos movimentos do artesão: ações

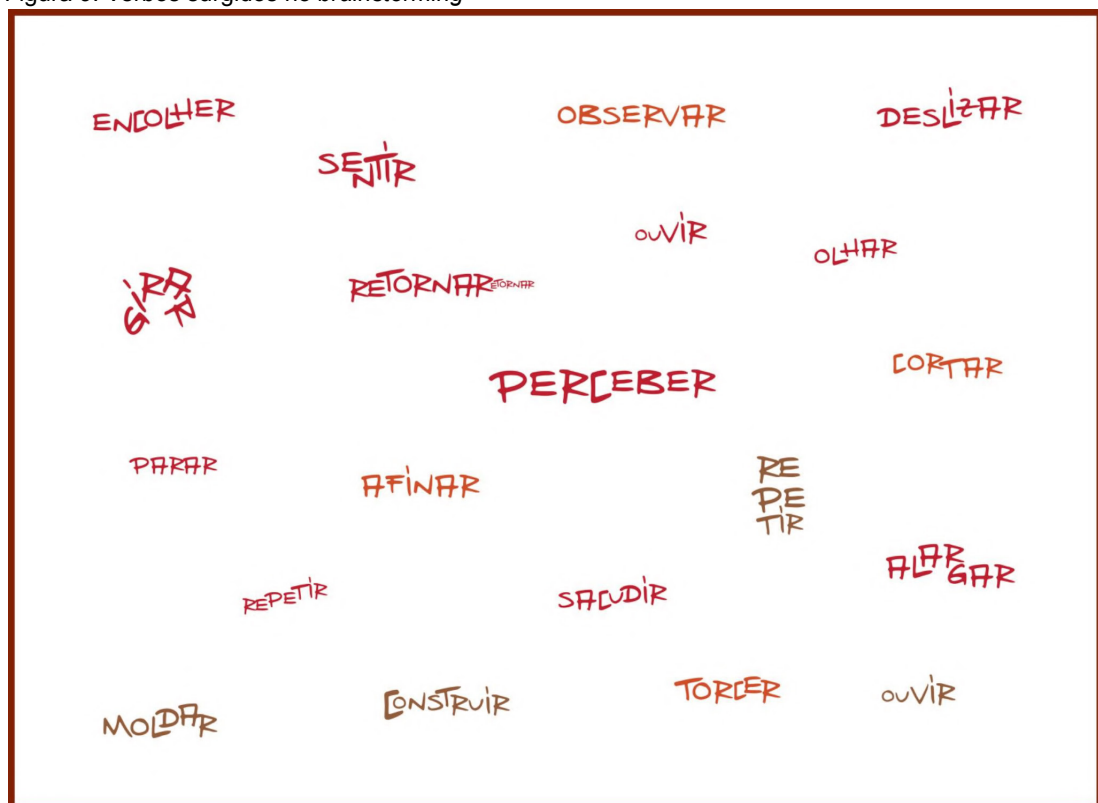


Segundo Laban (1978), é possível notar quatro fases de esforço mental visíveis em pequenos movimentos corporais expressivos, os quais precedem todas as ações práticas: atenção, intenção, decisão e precisão. Essas fases estabelecem “a preparação subjetiva da operação objetiva” (p. 169) e podem ocorrer ao mesmo tempo, com uma sequência invertida, variada ou complicada, como alguma fase também como ser omitida. Todos os gestos subjetivos, chamados por Laban de gestos convencionais, se misturam às ações expressivas e funcionais, formando o que sabemos por movimento, nesse caso humano.

A composição de esforços observada na movimentação de Sr. Manel, enquanto torneava a madeira, propôs possibilidades vastas de retratos à disposição dos artistas que observaram com atenção as potencialidades de criação que um corpo em movimento carrega, que uma imagem carrega, também. Ao olhar para os vídeos, olha-se o movimento inaugural e consoante a isso, escuta-se todo som que acontece. Ao olhar para o storyboard, olha-se para o movimento, ainda que estático, ampliando a percepção aos detalhes (a transformação da madeira, por exemplo). “São as imagens que, muitas vezes, me fazem criar a dança.” (Mussundza 2018, p. 60-61).

Segundo Martins (2018, p. 77), “a imagem não se resume ou reside apenas na sua qualidade icônica e na sua atração pictural, não é somente um ícone do sujeito ou do objeto”. O corpus “não apenas repete um hábito, mas também o institui, interpreta e revisa a ação” (p. 89). O corpo não apenas reproduz imagens, mas as criam e as ressignifica na ação performática, afinal, “o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma; a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente” (p. 89).

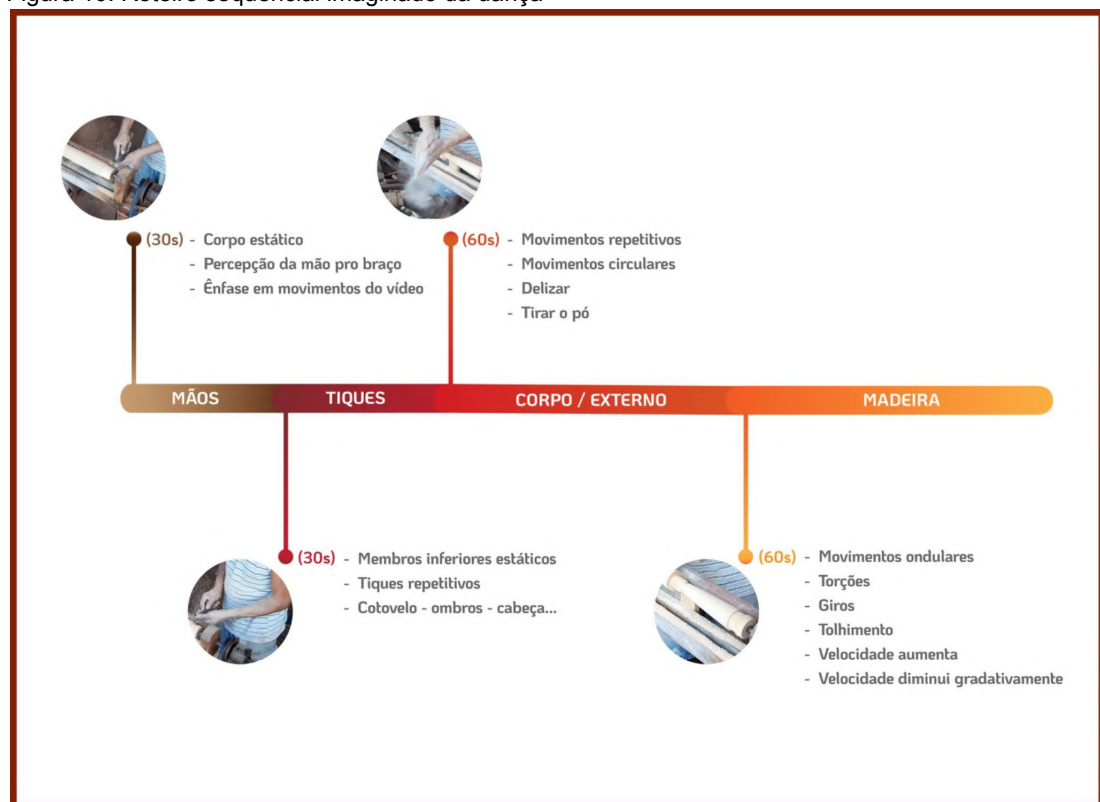
Figura 9. Verbos surgidos no *brainstorming*



Na inspiração e potencialização ofertadas pelas imagens e sons do torneamento, foi possível riscar um caminho espiralar no qual um processo de abstração de movimentos concretos se tornou um processo de abstração de movimentos abstratos, que se tornou um processo de concretização de movimentos duplamente abstratizados. Durante essa etapa, à medida que se analisava os movimentos do artesão, surgiam verbos (talvez inconscientemente inspirados nas 8 ações básicas do esforço de Laban) que guiavam o corpo para uma sequencialidade específica no espaço (Figura 9). As palavras surgiram da corporeidade ali percebida, mas também da própria madeira, que foi amplificada também como protagonista através do som. Marina improvisou. Desse *brainstorming* enxergava-se um roteiro (Figura 10), no qual ora o corpo era o artesão, ora o corpo era o artesanato.

Misturou-se nas imagens o corpo e a madeira e assim, a dança pôde surgir. Além disso, muitas vezes o corpo criou, através da improvisação, a paisagem coreografada, já significada pelo corpo anterior, observado em sua performance laboral. De maneira técnica, seguindo as ferramentas didáticas labanianas, concluiu-se que a relação do corpo-movimento é central com nível alto/médio e largura, profundidade e altura contidas. Já de maneira subjetiva, a partir do *brainstorming*, das improvisações, da sonoridade e das imagens, a repetição foi o que mais chamou atenção.

Figura 10. Roteiro sequencial imaginado da dança



O movimento corporal revelou qualidades específicas segundo os fatores de esforço propostos por Laban: no peso, mostrou-se leve, mas com intencionalidade firme; no tempo, alternou momentos sustentados com ações súbitas, indicando variações rítmicas na execução; na fluência, foi predominantemente controlado; e no espaço, apresentou atenção à direção e

extensão dos gestos. Já o movimento da madeira mostrou uma narrativa linear (de um lugar para outro, para um resultado final), apesar de, na sua literalidade, rotativo, que encolhe, afina, molda-se, como se numa subtração física. Além disso, surgem ferramentas, utilizadas no tornear de Sr. Manel, potencialmente representáveis artisticamente: a goiva e a lixa (o corte e o deslize), – abrindo espaço, até, para as mudanças nítidas no ruído contínuo do som.

Laban (1978, p. 23) defendeu a frequente impossibilidade de “esquematizar o conteúdo de uma dança em palavras, embora sempre se possa descrever o movimento”. Assim, uma descrição aconteceu diante das imaginações guiadas pelo olhar, e paralelamente ou se intercalando à notação. Esses registros escritos foram importantes no processo de análise, como forma de esquematizar os pensamentos que surgiam, individual e coletivamente, para assim partir para a primeira etapa de materialização.

Foi uma análise que não seguiu uma reta, mas se fez em voltas, sem derradeiro pois “o corpo [...] inscreve e interpreta, significa e é significado” (Martins, 2018, p. 131). O observador tornou-se o observado, o observado também é observador, esse corpo é um espelho de apreensões múltiplas, “torna-se locus e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético” (p. 163).

Materialização narrativa

Chegou-se então na última etapa, a materialização da narrativa. Ela foi dividida em dois momentos: 1º - videogravação e notação, quando o material de registro se deu por meio de uma gravação e de uma estrutura autoral feita por símbolos (esse momento aconteceu de forma espiralar, como evidenciado acima, na etapa de análise); 2º - zine, quando o material chega ao seu projeto gráfico.

A notação e videodança, primeiro momento de materialização da narrativa, consistiu em, a partir da análise desenvolvida através da observação dos movimentos do Sr. Manel, do fazer artesanal do torneamento, notar por meio de símbolos autorais a coreografia criada. A gravação se deu no momento em que o corpo de Marina já tinha apreendido as imagens analisadas e imaginado novas paisagens de narrativas possíveis. Foi após a videodança, construída em bases labanianas, e portanto aberta à improvisação, que a notação pôde ser finalizada, pois prezou-se também a construção de movimentos que o corpo dançado executou. Embora, em exercícios de retornos, o resultado gráfico foi uma sequência de símbolos desenhados a mão, e finalizados digitalmente, e um vídeo.

O ato de notar não é puramente racional, ele acontece tanto no nível sensorial e intuitivo quanto no nível cognitivo e analítico. Ao observar um corpo em movimento, não se capta apenas sua estrutura física, mas também as qualidades expressivas, os ritmos e as intensidades que o atravessam. Na dança, a abstração surge quando um movimento é percebido não apenas em sua função utilitária (como andar, girar, dobrar um membro), mas em sua força expressiva, sua relação com o espaço, sua temporalidade e sua intensidade. “É essencial àqueles que estudam o movimento [...] cultivarem a faculdade de observação” (Laban 1978, p. 154), afinal, chega-se à dança por meio da observação, com atenção, aos movimentos corporais.

Ao notar, a autora se permitiu criar sua representação própria em símbolos gráficos desenhados, a partir dos movimentos coreografados da interpretação improvisada, apesar de planejada, da dançarina, e toda intencionalidade expressiva. Esse processo é essencial na notação do movimento, como em sistemas como a Labanotation ou as partituras coreográficas, onde os gestos são transformados em símbolos gráficos que sintetizam sua estrutura e dinâmica.

[...] a forma abstrata, como tal, não é um ideal artístico. Levar a abstração até onde for possível e alcançar a forma pura no meio conceitual mais simples é tarefa dos lógicos [...]. Na arte, as formas são abstraídas apenas para tornarem-se claramente manifestas, e são libertadas de seus usos comuns apenas para serem colocadas em novos usos: agora como símbolos, tornar-se expressivas do sentimento humano. (Langer, 1965 *apud* Robatto, 2006, p 144)

Figura 11. Notação autoral do movimento



As formas, representadas pictoriamente, foram abstraídas pela lente da percepção individual do movimento dançado. Houve uma abstração e uma possibilidade autoral de apresentar a coreografia de forma a, de alguma maneira, sintetizar a dança. “A unidade virtual alimenta-se neste resto de movimento irrepresentável e sempre presente. Tal é que garante a “reflexão”, ou antes, a operação “metalinguística do corpo” (Gil, 2020, p. 46). Nem a abstração do movimento dançado em símbolos, nem a abstração dos gestos do Sr. Manel em movimentos dançados, tornam os resultados abstratos, apenas enfatizam o processo de transformação que passa pela observação nessa prática corpo-mente da análise.

Todo movimento carrega intencionalidade, é o funcionamento contínuo do corpo-mente, independente da frequência e padrões exigidos para tais gestos. “Se os movimentos do corpo invadem todo o espaço da consciência e do pensamento, já não podemos dizer que os

movimentos são vazios: [...] de tal modo que deixa de haver hiato entre o pensamento e o corpo” (Gil, 2020, p. 43). Ele defende que se pensa com o corpo tanto quanto com a mente. Para o autor, o pensamento não está restrito ao intelecto ou ao cérebro, mas se manifesta no próprio movimento, que carrega uma virtualidade, ou seja, há sempre algo nele que vai além da sua materialidade visível. O pensamento, nesse sentido, não está separado do movimento, mas é um campo de forças que o impulsiona e o transforma constantemente. A improvisação, no entanto, não é simplesmente a ausência de estrutura ou planejamento, mas um modo específico de pensamento corporal, no qual o dançarino não apenas executa gestos, mas os descobre no exato momento em que os realiza.

“O movimento que queria registrar estaria presente na transição entre os pontos e as posições registradas, e, portanto, não seria captado por sua notação” (Scialom, 2017, p.47), embora pela videodança. Portanto, se fez necessário a gravação da coreografia dançada. Na improvisação de Marina, o corpo não estava apenas no ato físico do movimento, mas também em um campo de forças invisíveis que o antecederam e o prolongaram. Havia um reservatório de potenciais movimentos que podiam se atualizar, movimentos esses apreendidos do corpo de Sr. Manel enquanto torneava a madeira pelo corpo de Marina.

Cada decisão tomada pelo corpo abre novas possibilidades, cria-se, assim, um jogo dinâmico entre o que já foi feito e o que ainda pode acontecer. Dançar é investigar e experimentar a partir das capacidades criativas e conscientes, visto que, “o que se faz é movimento, o que se cria é dança”, como afirma Preston-Dunlop (1955 *apud* Lacava, 2006, p.155). Sobre o movimento dançado, José Gil (2020, p. 14) diz, ao retomar aos princípios de Rudolf Laban, que ele “nunca se esgota, uma vez que vai chegar a uma posição do corpo que desencadeia outros gestos e outras posições”, o movimento vem sempre do interior; pelo contrário, no movimento comum o gesto ocorre pois “a ação impõe do exterior uma deslocção ao corpo”. Como descreve Susanne Langer, “a dança é o surgimento da presença” (Gil, 2020, p. 42).

Figura 12. Videodança

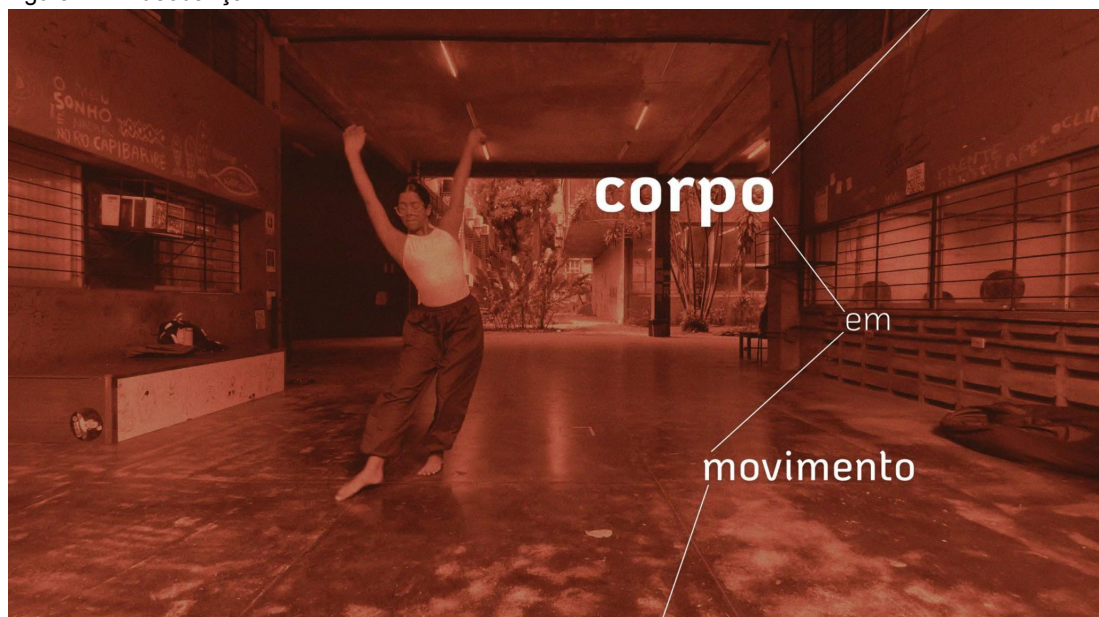


Figura 13. Comentário oral da dançarina

“A dança se mistura com a marcenaria artesanal, brincando com diferentes perspectivas do torneamento da madeira. Foi uma experiência única fazer parte desse projeto! Eu me deixei levar por essa dualidade: ora sentindo o movimento das mãos do artesão moldando, ora me tornando a própria madeira sendo transformada. Não havia coreografia fechada, só um roteiro para improvisar, guiado pelo que eu ouvia — o som das ferramentas, o atrito da lixa, o giro do torno; e nisso ia fazendo associações com movimentos e técnicas do contemporâneo. Cada ruído me puxava para um movimento: o lixar virou deslizamento, o tornear virou giros no eixo. Foi um jogo entre ser quem molda e ser o que é moldado.”

Trecho oral de Marina Capitulino, dançarina e coreógrafa

Recife, 08 de março de 2025

A partir do material produzido no momento anterior do percurso de materialização, isto é, da notação e da videogravação, definiu-se o desenvolvimento de um zine como suporte para explorar e construir a narrativa visual, fundamentada no paralelo imagético entre a marcenaria e a dança. Assim, como segundo momento da materialização da narrativa tem-se a elaboração do projeto gráfico do zine.

Para o paralelo imagético recorreu-se novamente ao uso do storyboard como instrumento de análise, mas também como ferramenta de planejamento e experimentação. Seguindo o jargão do design editorial, conforme Fillmann (2014), prosseguiu-se utilizando o termo “espelho”, onde a sequencialidade das páginas duplas, planificadas, configuram o próprio storyboard. Diante disso, foi possível, por meio da ferramenta, escolher os frames da videogravação da dança mais adequados à estrutura narrativa.

Considerando a possibilidade de gastos com impressão para além das condições financeiras dos pesquisadores, decidiu-se trabalhar com o total de 15 paralelos, correspondendo a 15 frames do processo artesanal da marcenaria e 15 frames da dança. Com a participação da dançarina, filtrou-se as 15 imagens do torneamento que deveriam entrar na sequência, considerando sempre a potencialidade das imagens para a manutenção da boa retórica visual do percurso narrativo. As imagens selecionadas estavam no agrupamento inicial de 24 frames obtidos na análise dos vídeos do Sr. Manel.

Através da lógica do espelho, e seu potencial para o planejamento, trabalhou-se a análise e seleção dos frames da videogravação da dança, explorando os possíveis paralelos por meio da visualização das páginas duplas sequenciais. Como resultado, obteve-se o percurso visual composto pelos 15 paralelos expostos na figura 14.

Figura 14. *Storyboard* com os 15 paralelos visuais

A escolha do zine como suporte para a materialização da narrativa se deu pelas características centrais deste tipo de publicação, que, conforme Magalhães (2020), carregam um caráter reflexivo, crítico e de experimentação. Para o autor, são produções independentes, de contestação e contracultura, com ampla liberdade artística. Estas características alinham-se profundamente à discussão percorrida nesta investigação e respondem de maneira eficiente ao objetivo de pesquisa. Assim, por meio do zine, é possível adentrar na elaboração de uma publicação de maneira artesanal, experimental, reflexiva e crítica.

O ato de criação de um zine corresponde imediatamente ao objetivo deste trabalho. A própria materialidade do artefato enquanto mídia impressa, permite, por sua configuração formal, estabelecer os paralelos imagéticos pretendidos, e o movimento de passar a página reproduz a sequencialidade pretendida para os frames, dando estrutura à narrativa planejada no storyboard.

Com o intuito de endossar o caráter político do material em desenvolvimento, considerando a possibilidade de replicação e distribuição do artefato de forma menos onerosa, definiu-se um formato bastante portátil e de fácil manuseio, cujas dimensões de cada página são 120mm de largura e 150mm de altura. Além disso, manteve-se a distribuição das imagens nas páginas conforme a configuração dos paralelos explorados no storyboard, ou seja, considerando o espelho - as páginas abertas e planificadas, na esquerda tem-se o frame do torneamento e na direita tem-se o frame da dança.

Cada um dos paralelos recebeu como elemento adicional uma página contendo um trecho de notação, relacionada ao processo intermediário entre o movimento analisado do artesão e o movimento coreografado pela dançarina. Com esse elemento adicional, intencionou-se que a ação conjunta de virar a página e percorrer o olhar sobre a sequência de imagens, potencialize a retórica da narrativa, fortalecendo a compreensão de um ato criativo de tradução e a

percepção do caminho processual vivido: pelo artesão da marcenaria, pela matéria em transformação, e pela dança coreografada.

Figura 15. Configuração do paralelo e do elemento adicional da notação

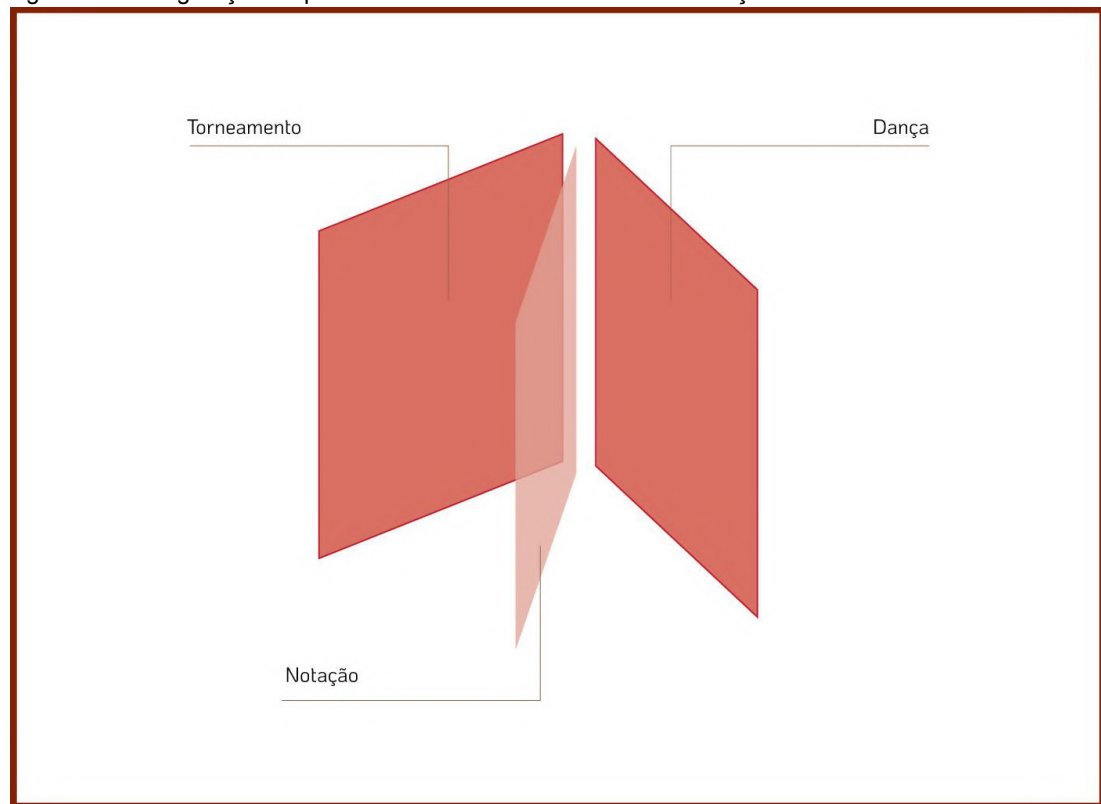
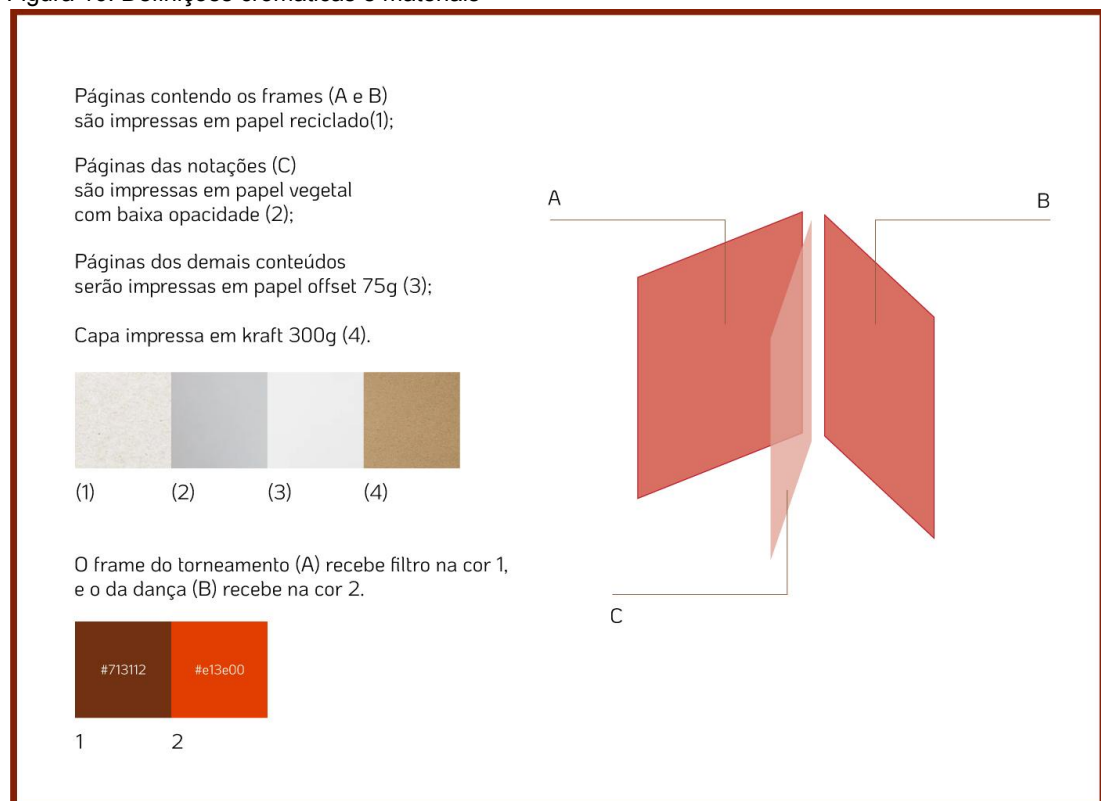


Figura 16. Definições cromáticas e materiais



Tendo a totalidade do corpo como elemento central na investigação realizada e pensando em suas capacidades sensoriais, especialmente as sensibilidades táteis e visuais, deliberou-se a utilização de diferentes papéis para a materialização do objeto. A escolha levou em consideração os próprios aspectos físicos e visuais, buscando manter proximidade visual com a matéria-prima do marceneiro: a madeira. Interessados na monocromia e em uma paleta de cores mais reduzida, definiu-se cores pautadas na solidez da madeira e na vivacidade dos movimentos da dança. Todos os frames foram dessaturados para tons de cinza, recebendo uma camada-filtro, onde as imagens do torneamento ficaram com tons de marrom e as da dança com tons de laranja.

3 Resultados

A estrutura resultante do zine compreende partes de todo o processo de investigação vivenciado no desenvolvimento desta pesquisa. Para além da própria narrativa visual, composta pelos paralelos imagéticos, ele traz a questão de pesquisa, o objetivo, embasamento bibliográfico, ferramentas metodológicas e texto de notas finais sobre o processo

Foi aplicada uma encadernação que remete ao contexto das próprias oficinas de marcenaria artesanal, onde é comum encontrar pastas escolares que fazem uso desse recurso de fixação das páginas. A materialidade proposta, portanto, intenciona potencializar a experiência de leitura, contato e manuseio, fortalecendo os argumentos defendidos ao longo deste trabalho, assumindo um saber e um pensar corporificados, nos quais o corpo se faz presente na totalidade.

Figura 17. Capa



Figura 18. Folha de rosto



Figura 19. Questões de pesquisa

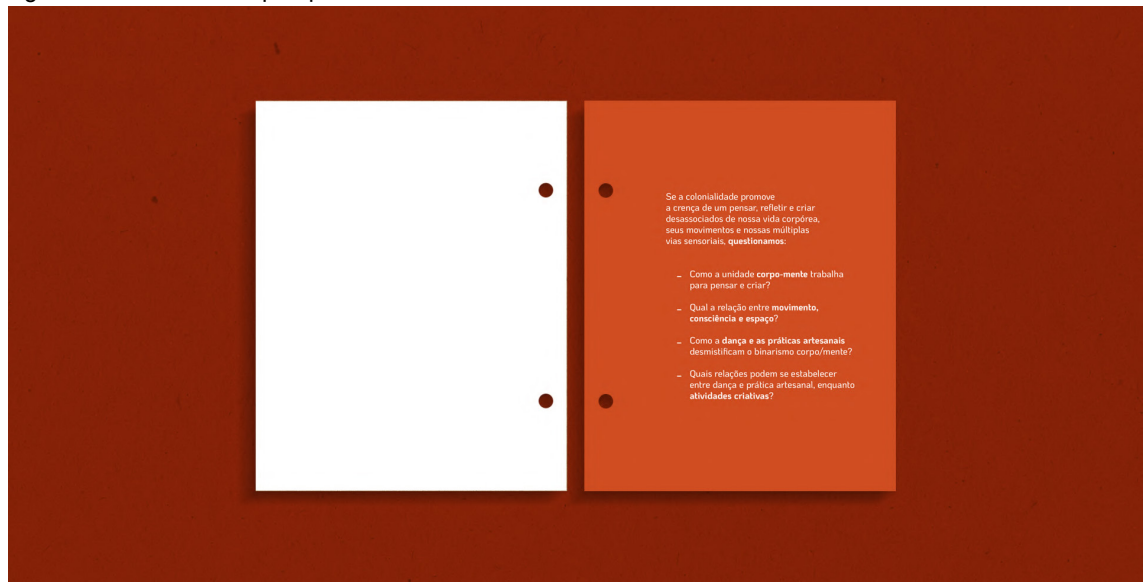


Figura 20. Embasamento bibliográfico

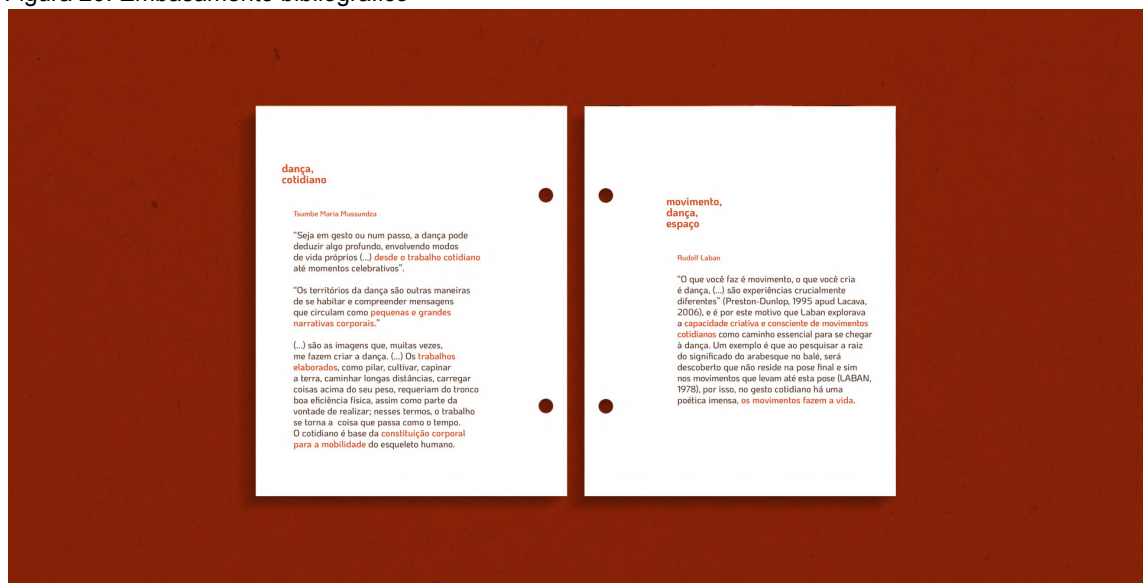


Figura 21. Ferramentas metodológicas



Figura 22. Palavras-chave e notação



Figura 23. Abertura do paralelismo



Figura 24. Paralelismo



Figura 25. Notas finais



4 Considerações finais

A vivência desse percurso, experienciado como um processo artesanal, experimental, sistemático e acadêmico, escancara a fragilidade de uma crença insistente na desassociação entre pensamento-reflexão-criação e corpo-movimento-sensações. Construir este zine, portanto, foi adentrar, de maneira engajada, na abertura das possibilidades existentes no paralelo entre atividade artesanal e dança, colocando os envolvidos como investigadores-artesãos que compreendem a totalidade do corpo e seus movimentos como eixos centrais aos processos de concepção e execução. Foram acionados teóricos, ferramentas, estratégias e materialidades para refletir, experimentar e prosseguir, comprovando com o pensar-fazer a fragilidade das dicotomias colonizantes.

Entende-se uma dimensão cíclica, metalinguística, nessa pesquisa. Parte-se de um saber-fazer artesanal, direcionado à análise com o uso do storyboard, para, artesanalmente e sistematicamente, criar uma coreografia e, posteriormente, elaborar o zine. Considerando o objetivo de produzir a narrativa visual, de materialização física e impressa, o storyboard funcionou como ferramenta para sintetizar os registros do vídeo, tanto do processo de torneamento quanto da coreografia criada, permitindo caminhar para o conjunto de imagens interessantes e viáveis ao projeto, em caráter qualitativo e quantitativo.

Entre o conjunto-síntese do torneamento e o conjunto-síntese da coreografia, tem-se ainda os primeiros esboços do exercício da notação, o ato de interpretar e registrar os movimentos, gestos e intenções, que vai se desdobrando como estratégia viva, iterativa, adaptativa e colaborativa, percorrendo todo o processo de maturação da própria elaboração e gravação da coreografia, inspirada e potencializada pelas imagens e sons do torneamento. Neste sentido, é importante ressaltar uma compreensão de prática projetual que não seja tomada como unidirecional e intransigente. Para esse objetivo e para a feitura desse artefato-narrativa, tal abordagem não foi interessante, muito menos possível.

Tanto o tornear, quanto o notar e coreografar, o dançar e o fazer design, trazem toda a constituição corporal e mental para aquilo que está sendo trabalhado. O paralelismo das imagens revela não somente a atividade do marceneiro e da dançarina, mas também aquela atividade que não está obviamente expressa nas páginas do zine, que é o próprio pensar-fazer dos artesãos que idealizaram e materializaram esse material. Assim como os outros artífices, emprega-se um conjunto amplo de movimentos, dentro e fora do corpo, sintonizados e rítmicos, para que esse objeto-estudo alcançasse sua atual configuração e existência.

Portanto, pelo exposto, compreende-se que esse artefato-mediador explicita a dimensão integral, corpórea e sensorial das atividades criativas e reflexivas. Entende-se ainda que, apenas pelas circunstâncias impostas e características de uma disciplina, foi entregue uma obra acabada, pois, na compreensão de atos de criação, esse objeto é resultado em “fluxo e transformação” de um processo criativo e constitutivo que não se encerra, sendo assim, definitivamente, um processo inacabado.

Referências

- Andrade, Porfírio Valadares de. (2012) *Da construção à montagem*. [Dissertação de Mestrado, Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais]. Recuperado de [<http://hdl.handle.net/1843/BUOS-8ZKPMF>].
- Bartenieff, I., Lewis, D. (2013). *Body movement: Coping with the environment*. Abingdon, Inglaterra: Routledge.
- Cardoso, Rafael. (2008). *Uma introdução à história do design*. São Paulo, Brasil: Blucher.
- Davis, Flora. (1978). *A comunicação não-verbal*. São Paulo, Brasil: Grupo Editorial Summus.
- Escobar, Arturo. (2016) *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal*. Popayán, Colômbia: Universidad del Cauca.
- Fillman, M. C. F. (2014). Storyboard: uso estratégico da ferramenta no planejamento de revistas. [s.n.]. *Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. 1090-1100. <https://doi.org/10.5151/designpro-ped-00362>.

- Fischer, G., Scaletsky, C. C., Amaral, L. G. (2010). *O storyboard como instrumento de projeto: reencontrando as contribuições do audiovisual e da publicidade e seus contextos de uso no design*. <https://doi.org/10.4013/sdrj.2010.32.04>.
- Gil, José. (2020). *Movimento total*. São Paulo, Brasil: Iluminuras.
- Ibarra, M. C. (2022). Design como correspondência: uma proposta para o design a partir de conceitos do antropólogo Tim Ingold. *Anais do 14º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. 641-655. <https://doi.org/10.5151/ped2022-9834990>.
- Ingold, Tim. (2020). *Antropologia e/ou como educação*. Rio de Janeiro, Brasil: Vozes.
- Ingold, Tim. (2015). *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Rio de Janeiro, Brasil: Vozes.
- Laban, Rudolf. (1978). *Domínio do movimento*. São Paulo, Brasil: Grupo Editorial Summus.
- Laban, Rudolf. (1978). *Danza educativa moderna*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacava, M. C. P. (2006). Você vai viver o que você vai viver: reflexões sobre a arte da improvisação de movimentos na dança. In: M. Momensohn, & P. Petrella (org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento* (155-180). São Paulo, Brasil: Grupo Editorial Summus.
- Martins, Leda Maria. (2021). *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro, Brasil: Cobogó.
- Mussundza, Tsumbe Maria. (2018). *Gule Wankulu: ancestralidades & memórias*. Recife, Brasil: Titivillus.
- Pallasmaa, Juhani. (2011). *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre, Brasil: Bookman.
- Lima, Ricardo Gomes. *Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda?* Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. 10 de dezembro de 2024. http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=96.
- Rengel, Lenira. (2001). *Dicionário Laban*. [Dissertação de Mestrado em Artes, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas]. Recuperado de [\[https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=481642\]](https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=481642).
- Rengel, Lenira. (2006). Fundamentos para análise do movimento expressivo. In: M. Momensohn, & P. Petrella (org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento* (121-130). São Paulo, Brasil: Grupo Editorial Summus.
- Ribeiro, E. M. (1950). *Profissiografia de marcenaria*. Arquivos Brasileiros de Psicotécnica. 2 (2), 73-82. <https://periodicos.fgv.br/abpt/article/view/12842/11721>.
- Robatto, Lia. (2006). Dança em processo: a linguagem do indizível. In: M. Momensohn, & P. Petrella (org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento* (131-154). São Paulo, Brasil: Grupo Editorial Summus.
- Scialom, Melina. (2017). *Laban Plural: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil*. São Paulo, Brasil: Grupo Editorial Summus.
- Sennet, Richard. (2024). *O artífice*. Rio de Janeiro, Brasil: Record.
- A. L. Trindade, F. P. Do Valle. (2007). *A escrita da dança: um histórico da notação do movimento*. *Movimento*, 13 (3), 201-223. <https://doi.org/10.22456/1982-8918.3579>

Trindade, Ana Lúcia. (2011). *Notação do Movimento*: investigando sua utilização na arte da dança. Santa Catarina, Brasil: Clube de Autores.

Sobre os autores

Cleilton P. dos Santos, Mestrando em Design, UFPE, Brasil <pereira.santos@ufpe.br>

Isabel X. França, Mestranda em Design, UFPE, Brasil <isabel.xara@ufpe.br>