

UNIVERSIDADE DO ALGARVE



VÍDEOCORPORICIDADE – experimentações em videodança

Carlos Gonçalves Tavares

Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes

2019

UNIVERSIDADE DO ALGARVE



VÍDEOCORPORICIDADE – experimentações em videodança

Carlos Gonçalves Tavares

Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes

Tese orientada pelos Professores Doutores
Bruno Miguel Mendes da Silva
Alba Pedreira Vieira (Universidade Federal de Viçosa, Brasil)

2019

Resumo:

A pesquisa buscou investigar e analisar os processos, poéticas, metodologias, estratégias e dispositivos utilizados na criação de videodanças, além de verificar e analisar a relação entre videodança e espaço urbano da cidade de Cataguases (Minas Gerais, Brasil). Interroga que processos estéticos e metodológicos geraram os produtos, videodanças, os quais são fundamentais na nossa era digital, pois contribuem não somente nos processos de criação, mas também na difusão artística, resultando em visibilidade e sustentabilidade. O método adotado foi a investigação baseada na prática (Candy & Edmonds, 2010; Candy, 2006; Scrivener, 2000), proposta metodológica para investigações em arte, que se nutre da prática como pesquisa em que teoria e prática dialogam sempre. Na metodologia foi desenvolvido um processo criativo em videodança, com bailarinos e pesquisadores da cidade. Como resultado da pesquisa, quatro videodanças foram produzidos, e destacamos que entre as estratégias de criação, tivemos a exploração do espaço urbano através de exercícios que evidenciaram a relação entre dança, vídeo e cidade, a contextualização de características históricas e culturais da arquitetura moderna presente no espaço urbano e o processo, como um todo, se deu de forma colaborativa, característica de destaque na produção artística em relação a obras audiovisuais que se apresentam de forma híbrida.

Palavras-chave:

Videodança, Novas mídias, Espaço urbano, Brasil.

Abstract:

The research aimed to investigate and analyze the processes, poetics, methodologies, strategies and devices used in videodance creation, as well as to verify and analyze the relationship between videodance and urban space in the city of Cataguases (Minas Gerais, Brazil). It questions that aesthetic and methodological processes generated the products, videodances, which are fundamental in our digital age, since they contribute not only in the processes of creation, but also in the artistic diffusion, resulting in visibility and sustainability. The method adopted was practice-based research (Candy & Edmonds, 2010; Candy, 2006; Scrivener, 2000), a methodological proposal for research in art, which draws from practice as a research in which theory and practice always dialogue. In the methodology was developed a creative process in videodance, with dancers and researchers of the city. As a result of the research, four videodances were produced, and we highlight that among the strategies of creation, we had the exploration of the urban space through exercises that showed the relationship between dance, video and city, the contextualization of historical and cultural characteristics of modern present architecture in the urban space and the process, as a whole, took place in a collaborative way, a prominent feature in the artistic production in relation to audiovisual works that present themselves in a hybrid way.

Keywords::

Videodance, New Media, Urban space, Brazil.

Dedicatória

Dedico este trabalho à Vera, ao Nedy, à Flávia, ao Ricardo e a todos os profissionais da dança que transitam entre a prática e a pesquisa acadêmica.

Agradecimentos

Agradeço principalmente aos meus pais, Nedy e Vera e aos meus irmãos, Ricardo e Flávia, pelo apoio incondicional.

Aos amigos e parceiros de trabalho pelo incentivo, Márcio Ferreira, David Peixoto, Deliana Domingues, Mariana Martins, Eva Rodrigues, Flavio Cabral, Mauro Mazini, Lucas Roberti e outros pelo apoio direto e indireto.

Aos bailarinos e pesquisadores participantes desse processo criativo, Alba Vieira, David Peixoto, Deliana Domingues, Lidiane Matias, Marcus Diego e Tatiane Dias.

Agradeço também aos meus orientadores, Prof. Dr. Bruno Silva e Prof^a. Dr^a. Alba Vieira, pelo acompanhamento durante o processo.

Índice

| | |
|--|------------|
| Resumo | iii |
| Abstract | v |
| Dedicatória | vii |
| Agradecimentos | ix |
| Índice | xi |
| Índice de Figuras | xiv |
| 1. Introdução | 1 |
| 1.1 Objetivos..... | 2 |
| 1.2 Questões de investigação..... | 2 |
| 1.3 Metodologia de investigação..... | 3 |
| 2. Contextualização e estado da arte | 7 |
| 2.1 Aproximações entre dança e tecnologia..... | 7 |
| 2.2 Hibridismo em cena – a videodança..... | 21 |
| 2.2.1 Os primeiros passos – Fuller e seus tecidos..... | 21 |
| 2.2.2 – Maya Deren e a <i>choreocinema</i> | 25 |
| 2.2.3 Surge a videodança..... | 30 |
| 2.3 Arte contemporânea e novas formas de produção: performance, Fluxus e a videodança..... | 34 |
| 2.3.1 A performance como fronteira..... | 34 |
| 2.3.2 Fluxus e a antiarte..... | 42 |
| 2.3.3 Dança que ocupa e transita pela cidade..... | 45 |
| 2.4 Cataguases e o modernismo..... | 56 |
| 2.4.1 O movimento Verde – modernismo literário..... | 59 |
| 2.4.2 A arquitetura moderna na pequena cidade mineira..... | 64 |
| 2.4.3 O hibridismo na arte..... | 76 |
| 3. Processo criativo em videodança – diálogo entre dança, vídeo e cidade | 79 |
| 3.1. Encontro 1 – Avenida Meia Pataca (Avenida das Palmeiras)..... | 81 |
| 3.1.1 Contextualização técnica e procedimental da câmera..... | 81 |
| 3.1.2. Recorte fotográfico..... | 81 |
| 3.1.3 Exercício de composição..... | 86 |
| 3.2. Encontro 2 – Colégio Cataguases..... | 88 |
| 3.2.1 Contextualização artística e histórica do local..... | 88 |
| 3.2.2 Exploração espacial e pesquisa de movimento – estímulo: CAMINHO..... | 89 |
| 3.2.3 Exercício de composição – recorte fundos colégio..... | 91 |
| 3.2.4 Exercício - linhas e quebras de linhas..... | 93 |
| 3.2.5 Exercício corpo e câmera em movimento..... | 94 |
| 3.3 Encontro 3 – Colégio Cataguases | 96 |
| 3.3.1 Exercício de composição – dança e contexto local – escola pública..... | 98 |
| 3.3.2 Exercício corpo e câmera em movimento..... | 99 |
| 3.3.3 Célula coreográfica realizada em duo..... | 100 |

| | |
|--|------------|
| 3.4. Encontro 4 – Horto Florestal..... | 101 |
| 3.4.1 Exercício de composição..... | 101 |
| 3.4.2 Exercício corpo e câmera em movimento..... | 104 |
| 3.5. Encontro 5 – Praça Santa Rita..... | 108 |
| 3.5.1 Exercício de exploração espacial – revelação..... | 108 |
| 3.5.2 Exercício de composição..... | 109 |
| 3.5.3 Exercício corpo e câmera em movimento..... | 115 |
| 3.6 Encontro 6 – Praça Santa Rita..... | 116 |
| 3.7 Relação entre dança, vídeo e cidade..... | 122 |
| 4. Dança, vídeo e cidade – as videodanças como resultado (temporário) do processo criativo..... | 126 |
| 4.1. Bárbara – religiosidade em cena..... | 128 |
| 4.1.1. Escolhas estéticas e técnica..... | 130 |
| 4.2. Tarde de inverno – repetição como estratégia de criação..... | 142 |
| 4.2.1 Escolhas estéticas e técnicas..... | 146 |
| 4.3. Intervalo – câmera estática e composição espacial..... | 153 |
| 4.3.1. Escolhas estéticas e técnicas..... | 154 |
| 4.4. Dez pra uma – encontros, reencontros e individualidade..... | 158 |
| 4.4.1 Escolhas estéticas e técnicas..... | 158 |
| 5. Considerações finais..... | 175 |
| Referências..... | 184 |

Índice de Figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1.1 – “One Flat Thing, reproduced”, William Forsythe, 2000..... | 16 |
| Figura 1.2 – “Sand Table”, Meg Stuart, 2001..... | 17 |
| Figura 1.3 – “Codex”, Philippe Decouflé, 1987..... | 18 |
| Figura 1.4 - “Le P’til bal perdu”, Philippe Decouflé, 1994..... | 18 |
| Figura 1.5 – “Enter Achilles”, DV8 Physical Theatre, 1996..... | 19 |
| Figura 2.1 – “Danse Serpentine”, Loie Fuller, 1892..... | 21 |
| Figura 2.2 – Cena de “Swing Time”, George Stevens, 1936..... | 25 |
| Figura 2.3 – Cena inicial de “Meshes of the Afternoon”, Maya Deren, 1943..... | 28 |
| Figura 2.4 – Frame de “Westbeth”, Merce Cunningham e Charles Atlas, 1975..... | 32 |
| Figura 2.5 – Frame de “M3x3”, Analívia Cordeiro, 1973..... | 33 |
| Figura 2.6 – “Kuns und Revolution”, Viennese Aktionsgruppe, 1968..... | 37 |
| Figura 2.7 - “Wiener Spaziergang”, Gunter Brus, 1965..... | 38 |
| Figura 2.8 – registo da performance “Following Piece”, Vito Acconci, 1969..... | 40 |
| Figura 2.9 - registo fotográfico de “Untitled Project for Pier 17”, Vito Acconci, 1971..... | 41 |
| Figura 2.10 - “Man walking down the side of a building”, Trisha Brown, 1970..... | 47 |
| Figura 2.11 - “Roof Piece”, Trisha Brown, 1971..... | 48 |
| Figura 2.12 - “Eu em ti”, Companhia Carne Agonizante, 2014..... | 49 |
| Figura 2.13 - Workshop com Fabrice Ramalingom e o grupo ...AVOA!..... | 50 |
| Figura 2.14 - cartaz do primeiro ato do projecto “Solos de Rua”, ...AVOA!..... | 51 |
| Figura 2.15 - treinamento da performance com Cena 11..... | 52 |
| Figura 2.16 - cena do trabalho “U”, La Casa, 2009..... | 54 |
| Figura 2.17 - “Coreografia para prédios, pedestres e pombos”, Cia Dani Lima, 2010..... | 55 |
| Figura 2.18 - Capa da edição número 1 da Revista Verde..... | 61 |
| Figura 2.19 - Humberto Mauro e os integrantes da Verde..... | 61 |
| Figura 2.20 – Fábrica de turbinas da AEG..... | 65 |
| Figura 2.21 – Fábrica Fagus..... | 66 |
| Figura 2.20 - Sede da Companhia Industrial de Cataguases..... | 67 |
| Figura 2.21 - Novo prédio da loja Casa Felipe..... | 68 |
| Figura 2.22 - Agência do Banco Nacional..... | 68 |
| Figura 2.23 - Projeto Padrão dos Correios..... | 69 |
| Figura 2.24 - Antiga matriz de Santa Rita da Meia Pataca..... | 70 |
| Figura 2.25 - Planta da nova igreja matriz de Cataguases (1943)..... | 71 |
| Figura 2.26 - Vista aérea da Igreja Santa Rita de Cássia..... | 72 |
| Figura 2.27 - Fachada da igreja com o painel da pintora Djanira..... | 72 |
| Figura 2.28 - Nova sede do Ginásio Cataguases..... | 73 |
| Figura 2.29 - Fachada do Colégio..... | 74 |
| Figura 2.30 - Detalhe do Colégio..... | 74 |
| Figura 3.1 – registo do primeiro encontro de experimentações..... | 84 |
| Figura 3.2 - registo do primeiro encontro de experimentações..... | 84 |
| Figura 3.3 - registo do primeiro encontro de experimentações..... | 85 |
| Figura 3.4- registo do primeiro encontro de experimentações..... | 85 |
| Figura 3.5 - registo do primeiro encontro de experimentações..... | 86 |

| | |
|--|-----|
| Figura 3.6 - registo do primeiro encontro de experimentações..... | 87 |
| Figura 3.7 - registo do primeiro encontro de experimentações..... | 87 |
| Figura 3.8 - registo do segundo encontro de experimentações..... | 88 |
| Figura 3.9 - registo do segundo encontro de experimentações..... | 90 |
| Figura 3.10 - registo do segundo encontro de experimentações..... | 91 |
| Figura 3.11 - registo do segundo encontro de experimentações..... | 92 |
| Figura 3.12 - registo do segundo encontro de experimentações..... | 93 |
| Figura 3.13 - registo do segundo encontro de experimentações..... | 94 |
| Figura 3.14 - registo do segundo encontro de experimentações..... | 95 |
| Figura 3.15 - registo do segundo encontro de experimentações..... | 95 |
| Figura 3.16 - registo do segundo encontro de experimentações..... | 96 |
| Figura 3.17 - registo do terceiro encontro de experimentações..... | 97 |
| Figura 3.18 - registo do terceiro encontro de experimentações..... | 98 |
| Figura 3.19 - registo do terceiro encontro de experimentações..... | 99 |
| Figura 3.20 - registo do terceiro encontro de experimentações..... | 100 |
| Figura 3.21 - registo do terceiro encontro de experimentações..... | 100 |
| Figura 3.22 - registo do quarto encontro de experimentações..... | 102 |
| Figura 3.23 - registo do quarto encontro de experimentações..... | 102 |
| Figura 3.24 - registo do quarto encontro de experimentações..... | 103 |
| Figura 3.25 - registo do quarto encontro de experimentações..... | 104 |
| Figura 3.26 - registo do quarto encontro de experimentações..... | 105 |
| Figura 3.27 - registo do quarto encontro de experimentações..... | 105 |
| Figura 3.28 - registo do quarto encontro de experimentações..... | 106 |
| Figura 3.29 - registo do quarto encontro de experimentações..... | 106 |
| Figura 3.30 - registo do quarto encontro de experimentações..... | 107 |
| Figura 3.31 - registo do quarto encontro de experimentações..... | 107 |
| Figura 3.32 - registo do quinto encontro de experimentações..... | 110 |
| Figura 3.33 - registo do quinto encontro de experimentações..... | 111 |
| Figura 3.34 - registo do quinto encontro de experimentações..... | 112 |
| Figura 3.35 - registo do quinto encontro de experimentações..... | 112 |
| Figura 3.36 - registo do quinto encontro de experimentações..... | 113 |
| Figura 3.37 - registo do quinto encontro de experimentações..... | 114 |
| Figura 3.38 - registo do quinto encontro de experimentações..... | 114 |
| Figura 3.39- registo do quinto encontro de experimentações..... | 115 |
| Figura 3.40 - registo do quinto encontro de experimentações..... | 116 |
| Figura 3.41 - registo do sexto encontro de experimentações..... | 117 |
| Figura 3.42 - registo do sexto encontro de experimentações..... | 117 |
| Figura 3.43 - registo do sexto encontro de experimentações..... | 118 |
| Figura 3.44 - registo do sexto encontro de experimentações..... | 118 |
| Figura 3.45 - registo do sexto encontro de experimentações..... | 119 |
| Figura 3.46 - registo do sexto encontro de experimentações..... | 119 |
| Figura 3.47 - registo do sexto encontro de experimentações..... | 119 |
| Figura 3.48 - registo do sexto encontro de experimentações..... | 120 |
| Figura 3.49 - registo do sexto encontro de experimentações..... | 120 |
| Figura 3.50 - registo do sexto encontro de experimentações..... | 121 |
| Figura 4.1 – frame de “ <i>Bárbara</i> ”..... | 128 |
| Figura 4.2 – frame de “ <i>Bárbara</i> ”..... | 129 |
| Figura 4.3 – frame de “ <i>Pé de bolso</i> ”..... | 135 |
| Figura 4.4 – fachada da Igreja Santa Rita de Cássia..... | 136 |
| Figura 4.5 - frame de “ <i>Bárbara</i> ”..... | 137 |

| | |
|---|-----|
| Figura 4.6 - entrada do edifício Gustavo Capanema, na cidade do Rio de Janeiro..... | 144 |
| Figura 4.7 – a bailarina Deliana Domingues no Colégio Cataguases..... | 145 |
| Figura 4.8 – escultura “Violeta”, Sonia Ebling..... | 146 |
| Figura 4.9 – “A Escola de Atenas”, Raffaello Sanzio, 1511..... | 152 |
| Figura 4.10 – frame de “Intervalo”..... | 153 |
| Figura 4.11 – experimentação do processo criativo..... | 156 |
| Figura 4.12 - câmera de vigilância na avenida Olégario Maciel, Paracatu-MG..... | 161 |
| Figura 4.13 - os personagens Phil (Ty Burrell) e Claire (Julie Bowen) em cena de depoimento na série <i>Modern Family</i> | 163 |
| Figura 4.14 – primeira cena colorida de “Dez pra uma”..... | 164 |
| Figura 4.15 – frame de “Anarchy Variations”..... | 165 |
| Figura 4.16 – frame de “Dez pra uma”..... | 168 |
| Figura 4.17 - frame de “Dez pra uma”..... | 169 |
| Figura 4.18 - frame de “Dez pra uma”..... | 170 |
| Figura 4.19 - frame de “Dez pra uma”..... | 170 |
| Figura 4.20 - frame de “Dez pra uma”..... | 171 |
| Figura 4.21 - frame de “Dez pra uma”..... | 172 |
| Figura 4.22 - frame de “Dez pra uma”..... | 172 |
| Figura 4.23 - frame de “Dez pra uma”..... | 173 |
| Figura 4.24 - frame de “Dez pra uma”..... | 173 |

1. Introdução

As intervenções tecnológicas nas artes, em relação ao uso de softwares, aparelhos eletrônicos e utilização de computadores, principalmente na dança, remetem a meados do século passado. Em 1964, Jeanne Beamen e Paul Le Vasser realizam o primeiro experimento utilizando computadores como assistente coreográfico. O software Life Forms, desenvolvido pela Simon Fraser University, em 1989, foi apresentado ao coreógrafo Merce Cunningham para experimentação e desde então vem sendo utilizado pela sua companhia nas obras coreográficas e concepções artísticas (Santana, 2002).

No vídeo, temos colaboração de pesquisadores e coreógrafos como Steve Paxton. O ex-bailarino da Merce Cunningham Dance Company sentiu a necessidade de pesquisar dança de uma forma diferente da feita até então. O corpo formatado e disciplinado pelas técnicas do balé clássico e dança moderna já não servia enquanto objeto de estudo. Interessado nas formas improvisacionais de se mover, viu no vídeo a potencialidade de registrar e propagar suas ideias em dança, começando o movimento de pesquisa somática, conhecida como contato-improvisação.

A linguagem do *vídeo*, neste exemplo entra em contato com a dança, a primeiro momento timidamente, abrindo espaço também para uma nova área de interesse, a videodança.

A videodança como linguagem apareceu no início dos anos 70. No começo, o vídeo relacionado à dança possuía um caráter de registro, já que a dança sofre uma dificuldade histórica nesse ponto. Por ser fruto de uma criação corporal, a dança possui uma premissa presencial muito peculiar, e mesmo o balé clássico que compôs uma gramática própria, ou as notações de Rudolf Laban que também são resultados da tentativa de sistematizar um método de trabalho físico, o desenvolvimento da dança sempre esteve atrelado ao instante do movimento, tornando difícil para os pesquisadores e criadores seu registro pela escrita ou imagem estática (Spanghero, 2003).

Apesar deste contratempo histórico e de criação, bailarinos e pesquisadores não se sentiram intimidados por estas informações e as pesquisas entre dança, corpo, imagem e vídeo ganharam vida no século XX, tornando-se de grande importância para a criação artística,

dialogando o corpo que dança, com os meios técnicos disponíveis. O presente projeto de investigação *Videocorporicidade*¹ buscou investigar, analisar os processos, poéticas, metodologias, estratégias e dispositivos utilizados na criação de videodanças, além de verificar e analisar a relação entre videodança e espaço urbano.

1.1 Objetivos

- II. Entender como se processam videodanças em que os corpos dançantes dialogam com os espaços urbanos;
- III. Analisar a influencia da tecnologia no processo de criação de videodanças
- IV. Refletir a linguagem audiovisual a partir das ocupações e ações artísticas do corpo dançante no espaço urbano;
- V. Analisar o contexto arquitetônico, histórico e social do espaço a ser pesquisado em Cataguases, com as possibilidades de inovação poética em videodança.

1.2 Questões de investigação

A videodança enquanto produto da arte contemporânea apresenta-se como linguagem híbrida em que vídeo e dança se dialogam. O ato de filmar a dança, considerando-a a partir da tela do vídeo implica em adaptações de um meio para o outro e possibilita ao artista produzir conteúdo em inúmeras situações e lugares, inclusive no espaço urbano.

¹ O projeto de investigação *Videocorporicidade*¹ teve seu início em outubro de 2016, no âmbito desse doutoramento, tornando-se principal objeto de estudo para a escrita desta tese. Todas as ações foram desenvolvidas pelo pesquisador autor deste trabalho e por bailarinos e amigos que aceitaram participar de forma colaborativa, sem fins lucrativos, buscando investigar os objetivos supracitados.

Pensando nas estratégias de criação de videodanças em espaços urbanos, o presente projeto desenvolve as seguintes questões de investigação:

- I. Quais processos, artefatos tecnológicos, poéticas, metodologias, estratégias e dispositivos são utilizados pelos artistas para a realização de videodanças que se relacionam com a arquitetura de espaços urbanos?
- II. Quais os estímulos estéticos do elemento urbano na videodança?

1.3 Metodologia de investigação

A metodologia utilizada nessa investigação teve seu fundamento na pesquisa baseada na prática (*practice-based research*). É uma investigação original realizada com o intuito de obter novos conhecimentos, por meio da prática e por meio dos resultados dessa prática (Candy, 2006; Candy & Edmonds, 2010). A originalidade e contribuição para o conhecimento podem ser demonstradas através de resultados criativos, como música, imagens ou novas mídias, que é o recorte específico dessa pesquisa.

Scrivener (2002) argumenta que a investigação baseada na prática gera apreensões culturalmente novas que não são apenas novas para o criador ou observadores individuais de um artefacto.

Candy e Edmonds (2018) diferencia duas variantes relativas à prática, sendo que a pesquisa pode ser conduzida pela prática (*practice-led research*) ou baseada na prática. Essa distinção é feita pelos autores a partir de duas afirmativas:

- 1) Se um artefacto criativo for a base da contribuição para o conhecimento, a pesquisa será baseada na prática;
- 2) Se a pesquisa levar, principalmente, a novos entendimentos sobre a prática, a pesquisa será conduzida pela prática.

Candy (2006) frisa ainda que o produto final da investigação baseada na prática no âmbito de um doutoramento se diferencia do simples praticante, por ser fruto de um processo estruturado e definido academicamente. Nesse contexto, espera-se que os resultados da investigação, assim como sua metodologia estejam disponíveis para qualquer pessoa que deseja conhecê-lo, ou seja, os resultados devem ser compartilhados. Apesar de os artistas não nomearem as etapas e resultados como práticas de investigação, os artefactos artísticos são resultados de um processo complexo de apropriações e modificações.

O projeto busca entender o processo criativo em videodança a partir de experimentações no espaço urbano. Centra-se nas relações entre o corpo dançante no espaço urbano e a câmera, para investigar possibilidades de criação de “videodança”. Pensando pela estética audiovisual a videodança se destaca de outras linguagens e manifestações artísticas, principalmente aquelas que mantêm íntima ligação com o audiovisual, como o cinema e o vídeo. Esta híbrida relação entre dança e vídeo se difere do registro de aula, ensaio ou apresentação. Ambas as linguagens, vídeo e dança, são importantes no processo para gerar o produto final. Partindo do princípio de uma estética que esteja impregnada do movimento – uma possibilidade da dança – a pesquisa procura relacionar e situar dança e vídeo em patamares iguais em um processo artístico que tem por finalidade a criação de videodanças.

A escolha pela cidade mineira surgiu da necessidade de uma conexão entre as artes produzidas na mesma desde as primeiras manifestações no início do século XX até hoje, prezando pela valorização artístico-cultural da cidade, além do resgate histórico e (re)conhecimento de seu lugar no contexto artístico e social do país. Ressaltando também que, não só os estudos do corpo influenciaram os estudos urbanos, de acordo com Sennett (2014), porém ambos, corpo e cidade, se ajustam e configuram-se mutuamente, os corpos ficam inscritos na cidade e as cidades além de inscritas pelos corpos, também configuram esses corpos.

A cidade hoje possui vários grupos e iniciativas (públicas e privadas) em que são desenvolvidas atividades em dança, teatro, música, cinema entre outras manifestações. Já

no século XX, Cataguases viveu a era do Ouro do Modernismo. A cidade possui projetos arquitetônicos de Oscar Niemeyer, esculturas de Jan Zach, pinturas de Djanira e Nanzita, foi cenário e cidade-sede da Revista Verde, movimento literário modernista desenvolvido na década de 1920, além dos filmes de Humberto Mauro.

Cataguases é icônica pela Revista Verde dos poetas e escritores mineiros, o cinema de Humberto Mauro e as linhas retas e curvas de Jan Zach, Niemeyer, além de artistas de peso da Arquitetura, Literatura e Cinema. A cidade respira arte desde o início do século XX e suas produções artísticas não pararam no tempo. Se no início do século passado o cinema e a arquitetura foram as protagonistas, no século XXI as mais variadas manifestações artísticas se tornaram presentes.

Sendo a cidade uma referência artística e cultural no cenário brasileiro, a arte se fez e ainda hoje se faz presente. Várias iniciativas e parcerias entre setores privados e públicos possibilitam as atividades em cinema, dança, teatro, capoeira e música. Como um processo de resgate histórico e cultural a pesquisa se realizou em 2017 e 2018, contando com a arquitetura modernista presente na cidade.

Dentro do contexto intermediático, a dança é uma das linguagens pesquisadas, porém o processo é intermediático e colaborativo. Existem, a nosso ver, três tipos de performers: bailarino, câmera e a cidade. Dessa forma, a pesquisa configura-se em um processo criativo em videodança dentro de um contexto intermediático. A dança, a câmera, o vídeo, os espaços e a arquitetura de Cataguases são co-performers na pesquisa. A metodologia baseada na prática artística presente nessa investigação buscou entender as relações entre dança, vídeo e cidade em um processo criativo em videodança, no espaço urbano da cidade de Cataguases, Brasil e foi dividida em três etapas: 1) exploração espacial do espaço urbano escolhido através da dança e do vídeo; 2) execução de exercícios e experimentações em videodança; e 3) concepção e montagem das videodanças.

O processo criativo, de forma geral, teve como principal característica a experimentação dos recortes urbanos através da dança e do vídeo, dentro de uma perspectiva cultural e artística,

sendo os bailarinos retroalimentados a cada momento com informações arquitetônicas (origem, criação, estilo, função social daquele espaço urbano, história) e contextualizações (exercícios que estimulassem os bailarinos a dialogar/relacionar a dança e o vídeo com aquele espaço, criação de células coreográficas inspiradas em características arquitetônicas e visuais presentes na cidade).

Dentro de uma perspectiva colaborativa, considerando a arte como um processo realizado por um grupo de pessoas, excluiu-se a idéia de utilizar roteiros, por dois motivos: em primeiro lugar, o roteiro poderia limitar os bailarinos pesquisadores durante as experimentações, impedindo-os, talvez, de propor ou dialogar a videodança com o espaço urbano; e em segundo lugar, considerou-se que uma concepção mais experimental do processo poderia contribuir de forma positiva e contextualizada as etapas que se seguiram, possibilitando aos envolvidos propor exercícios e outras formas de experimentar a interface entre dança-vídeo-cidade.

Além desses dois motivos principais, observamos que a literatura específica, principalmente em língua portuguesa, carece de estudos e investigações que propõem categorizações, divisões ou métodos a serem utilizados em processos criativos dessa linguagem. Por esses motivos, optou-se por utilizar exercícios (alguns mais fechados e outros mais abertos e/ou subjetivos) para a realização do processo, sempre em relação com a história, o espaço urbano e a arquitetura da cidade de Cataguases.

Dentre os objetivos, a presente investigação não buscou traçar um método ou uma fórmula de criação de videodanças, mas analisar os mecanismos e estratégias de criação de videodanças a partir de uma perspectiva cultural e arquitetônica, em relação com a dança e com o vídeo.

2. Contextualização e estado da arte

2.1 Aproximações entre dança e tecnologia

Vivemos em um mundo cada vez mais convergente para a tecnologia, e a troca de experiências e informações em nível mundial são realidades do século XXI. Com o desenvolvimento tecnológico, o advento da *world wide web/www*, dentre outras evoluções que acompanhamos, leva o ser humano na contemporaneidade a ter de se relacionar com um ambiente globalizado em termos de acesso à informação e à divulgação de notícias. O uso diário de computadores para funções corriqueiras se tornou, para várias pessoas, ação habitual nesse momento histórico.

Conforme destaca Cirillo e Torres (2015) os avanços na produção tecnológica como resultado do desenvolvimento do meio digital tem modificado a sociedade contemporânea, transformando de forma extensa as ações, produções e atividades pertencentes ao mundo contemporâneo. Estamos vivendo uma era das imagens e da informação, momento até então de grande destaque na história humana.

As artes também têm aprendido a se relacionar com a tecnologia. Essas linguagens, desde os primórdios da humanidade, são meios de expressão do ser humano, o qual, por sua vez, relaciona e transforma em trabalho artístico questões e temáticas que vivencia tais como seu papel na sociedade e a evolução dos meios técnicos disponíveis. Marshall McLuhan (1960) importante pesquisador canadense já nos dizia em meados da década de 1960: os meios de comunicação e os instrumentos fabricados pelas novas tecnologias, como a câmera, rádio, TV e vídeo, são extensões do ser humano.

Thompson (1998) afirma que os seres humanos ocupam-se da produção e do intercâmbio de informações, e conseqüentemente, de seu conteúdo simbólico em todas as sociedades. Desde as mais antigas formas de comunicação gestual, como as danças primitivas, e de uso da linguagem até os mais recentes desenvolvimentos na computação, a produção de artefactos artísticos ou não, o armazenamento e a circulação de informação têm sido aspectos centrais da vida social.

Sobre o aspecto simbólico localizamos a arte. Segundo Azevedo Júnior (2007) a arte é conhecimento, além de ser uma das primeiras manifestações do homem para marcar presença em determinado local, expressando seus sentimentos, idéias e emoções sobre determinado assunto, assim, a arte intenta em mostrar como as coisas podem ser de acordo com determinada visão e não uma visão de como são as coisas, ou seja, se apresenta como uma representação simbólica do mundo.

Manovich (2001) faz um paralelo de oposição entre representação e comunicação, que representa a oposição entre as tecnologias representacionais (filmes, áudio, vídeo tape, formatos digitais de armazenamento) e tecnologias comunicacionais em tempo real, isto é, tudo que começa com o prefixo *tele-* (telégrafo, telefone, televisão).

As tecnologias de representação permitem a criação do objeto estético tradicional, objeto este que se encontra no espaço ou tempo e refere-se a algumas referências fora dele. Em primeiro plano a importância da telecomunicação “boca a boca” e as formas teleculturais no geral, não produzem qualquer objeto, as novas mídias que nos forçam a reconsiderar a equação tradicional entre cultura e objetos.

Os processos de produção, armazenamento e circulação têm passado, no entanto, por significativas transformações, desde o desenvolvimento de uma variedade de instituições de comunicação a partir do século XV até os nossos dias. Esses processos foram alcançados por uma série de desenvolvimentos institucionais que são característicos da era contemporânea, como destaca Sborquia e Gallardo (2002).

Os autores continuam o raciocínio, reiterando que em virtude desses desenvolvimentos, as formas simbólicas foram produzidas e reproduzidas em grande escala e sempre em expansão, tornando-se assim mercadorias que podem ser compradas e vendidas no mercado, ficando acessíveis ao ser humano, no decorrer do tempo e no espaço. De forma irreversível e bastante profunda, o desenvolvimento da mídia transformou a natureza da produção e do intercâmbio simbólicos no mundo moderno.

A recepção de um produto da media implica, porém, certo grau de atenção e de atividade interpretativa da parte do receptor. O indivíduo que recebe um produto da media deve, até certo ponto, prestar atenção e, ao fazer isto, ele se ocupa inteiramente numa atividade de entendimento do conteúdo simbólico transmitido pelo produto. Assiste-se à televisão, por exemplo, com vários graus de atenção, desde uma absorção total até os curtos e intermitentes acompanhamentos visuais que permitem seguir superficialmente o sentido geral de um programa (Sborquia & Gallardo, 2002).

Conforme destaca Spanghero (2003, p. 28), essa relação entre tecnologia, media e dança, nos remetem a questões de ordem sensorial:

Como a questão da tecnologia nas artes cênicas não começa com o computador, um dos trajetos interessantes a percorrer nesse mapa, dentro de uma visão não-causal e sim coevolutiva, seria seguir os rastros dos efeitos da ilusão, que hoje são produzidos em parceria com o computador. Remontando ao passado, vemos que o traço do ilusionismo veio ganhando descendência com a evolução da tecnologia. Na Idade Média, por exemplo, a cena da dança foi tomada pelas máquinas e pelo sonho de voar embutido no pensamento da época. A dança desse período, indicada em representações plásticas como aquarelas, litogravuras, xilogravuras e textos, era apresentada por bailarinas que cruzavam o palco no espaço aéreo, idealizando a proeza da ausência de esforço. A ilusão da leveza era proporcionada pelos feitos mecânicos das máquinas de voar, que traziam consigo a realização do desejo de elevação ao mesmo tempo que criavam a metáfora de fuga da fuligem do lixo industrial.

Percebemos na linha evolutiva da dança, uma aproximação, cada vez maior, da mesma com a visualidade. A dança sempre esteve em contato com a tecnologia do seu tempo e isso possibilitou um desdobramento do entendimento da dança e de sua visualidade, que agora, além de acontecer a partir do corpo, acontece com o auxílio de softwares, câmeras, realidade virtual entre outras possibilidades.

Conforme Oliveira (1997) citado por Tavares (2015), as inovações tecnológicas de cada época colaboram por meio de procedimentos e ferramentas para instrumentalizar as reestruturações que as expandem progressivamente. As modificações das concepções do

espaço reformulam, conseqüentemente, a gramática da visão porque especificamente são os seus parâmetros que mudam (Oliveira, 1997).

Simultaneamente ao processo de aproximação entre arte e tecnologia, observa-se também desde o início do século XX, um novo elo entre a arte e os diversos ramos das ciências. Vale ressaltar que essa relação não é recente e muito menos fruto do século XX, pois no Renascimento, os artistas utilizavam uma série de preceitos científicos (da geometria, da anatomia, da ótica, etc.) para desenvolver suas propostas estéticas (Arantes, 2005).

Essa interferência evoca novas produções artísticas com características distintas e com isso encontramos inúmeros espetáculos artísticos que trazem em cena elementos digitais, como vídeos, computadores, telerrobótica, animações, criações de instalações interativas ou interconectadas ao ciberespaço, estabelecendo relações e novos diálogos entre o ambiente cênico e os corpos virtuais com os cenários e corpos presenciais, entre o público e a obra de arte, explorando territórios estéticos permeados pela arte e a tecnologia (Angeli, 2017).

O uso de softwares de notação de movimento teve seu início a partir da década de 1960 (Spanghero, 2003), abrindo espaço para trocas de experiências entre áreas até então distintas. Vemos um potencial encontro entre as ciências exatas, através da informática, e as artes cênicas. As intervenções tecnológicas nas artes, em relação ao uso de softwares, aparelhos eletrônicos e utilização de computadores, principalmente na dança, remetem a meados do século passado. Em 1964, Jeanne Beamen e Paul Le Vasser realizam o primeiro experimento utilizando computadores como assistente coreográfico.

O software *Life Forms*, desenvolvido pela Simon Fraser University, em 1989, foi apresentado ao coreógrafo Merce Cunningham para experimentação e desde então vem sendo utilizado pela sua companhia nas obras coreográficas e concepções artísticas (Santana, 2002). No uso do vídeo, temos colaboração de pesquisadores e coreógrafos como Steve Paxton, que era ex-bailarino da Merce Cunningham Dance Company. Paxton sentiu a necessidade de pesquisar dança de uma forma diferente da feita até então.

O corpo formatado e disciplinado pelas técnicas do balé clássico e dança moderna já não servia enquanto objeto de estudo. Interessado nas formas improvisacionais de se mover, viu

no vídeo a potencialidade de registrar e propagar suas ideias em dança, intensificando o movimento de pesquisa somática, iniciando o que se chamou contato-improvisação. A mídia *vídeo*, em um primeiro momento timidamente, entra então em contato com a dança, abrindo espaço também para uma nova área de interesse, a videodança. Bailarinos e pesquisadores viram nos estudos que articulam dança, corpo, imagem e vídeo no século XX uma grande possibilidade para a criação e registro artístico, dialogando o corpo que dança com os meios técnicos disponíveis.

Essas modificações estruturais nas artes a partir de meios tecnológicos, cada vez mais influencia os meios nos quais se relacionam, gerando um produto que não se pode classificar como um ou como outro meio, porém como um novo artefacto. A criação se torna híbrida, a partir de pesquisas entre a dança e os meios tecnológicos. Assim é necessário a utilização das ferramentas corretas, para estimular esse objeto com potencial híbrido:

(...) a dança-tecnologia não quer apenas usar novas tecnologias como ferramentas de memória ou de criação, mas quer dialogar com elas, falar delas e com elas, investigar as suas possibilidades mesmo de interação, explorar o espaço e o tempo da virtualidade digital, suas conexões e redes e as provocações, desafios, dificuldades, desejos e prazeres estéticos que desperta no ser humano. (Mendes, 2011, p.83).

Sabemos que a arte por si só, possui processos comunicacionais, mas, segundo Santaella (2005), as artes estão frequentemente incorporando os dispositivos tecnológicos dos meios de comunicação como processos de sua própria criação artística. Por se tratar de assunto de grande interesse por parte dos pesquisadores e artistas, torna-se pertinente analisar o ponto de vista dos criadores em dança, sobre o papel das mídias e aparatos tecnológicos na dança.

Logo, percebemos a relevância de se investigar as mídias audiovisuais nas suas relações com a dança enquanto produto cultural e nas suas conexões com a comunicação. Ou seja, pensar na dança que é modificada pela incorporação de novas tecnologias, resultando na emergência de novos fazeres e pensamentos sobre esta arte, conforme aponta Silva e Grotto (2010).

Dentro do contexto das Novas Mídias, Manovich (2001) esclarece que as mesmas hoje possuem alguns princípios. *Representação numérica*, em termos de programação, acesso e

armazenamento; e *modularidade*, como numa espécie de fractal, possui a mesma estrutura em diferentes escalas, uma nova mídia tem a mesma estrutura de pensamento. A nova mídia é capaz de possuir *automação* de várias operações envolvidas na criação da mídia, na sua manipulação e acesso. Sua *variabilidade* permite que ela exista em uma infinidade de versões, pois não se apresenta como uma coisa fixa, imutável. Ela é capaz de ser *transcodificada*, pois a informatização transformou as mídias em dados de computador. Assim sendo, as novas mídias possuem esses princípios e características, além de uma infinidade de questionamentos que podem surgir através dos cruzamentos de linguagens.

A dança se configura como uma nova mídia, pois suas estruturas se modificaram e foram sendo levadas a questionamentos cada vez mais filosóficos e o século XX veio proporcionar uma verdadeira experiência intermediática e interdisciplinar, nas suas pesquisas e produções artísticas, assim como as áreas afins. A principal característica do vídeo na pesquisa será de sempre pesquisar o movimento da câmera, possibilitando um diálogo em movimento de ambas as partes – já que dança tem o movimento como sua principal característica. A videodança hoje se apresenta com uma das formas híbridas de arte onde duas linguagens artísticas que a princípio se parecem distintas, são levadas à sua potência máxima, criando um terceiro produto, uma terceira linguagem.

Segundo Henry Jenkins (2009, p. 15), “a convergência de mídia é mais do que simplesmente uma mudança tecnológica. A convergência altera a relação entre as tecnologias, indústrias, mercados, gêneros e audiências existentes”. Ademais, como destaca Shirky (2011, p. 25), possibilita interações mais diretas e rápidas que caracterizam a ***cultura da participação***, contexto em que “participar é agir como se sua presença importasse, como se, quando você vê ou ouve algo, sua resposta fizesse parte do evento.”

Ao estudarmos o estado da arte, não podemos nos esquecer que o objeto de estudo nesta pesquisa doutoral é a relação entre a dança, o vídeo e o espaço urbano. O interesse é a realização de um processo criativo em videodança, a partir de experimentações no ambiente urbano. No Brasil o trabalho de campo foi realizado em 2017 e em 2018, na cidade de Cataguases, estado de Minas Gerais, e relacionamos a dança, o vídeo e a arquitetura moderna da cidade.

Os estudos recentes entre dança, corpo e cidade sugerem novas configurações para problematizar as relações do corpo no ambiente, além de solicitar, por outro lado, métodos de experimentação e análise dessas relações sobre a real característica procedimental dessas interações. Com isso, se evita tanto o risco da simplificação quanto a ausência de crítica nos processos sociais e artísticos dentro de metodologias estagnadas (Britto, 2013). Segundo Ferrara (2000, p.23) é preciso “criar uma estratégia capaz de levar o pesquisador a se defrontar com essa imagem que é, ao mesmo tempo, produzida e reproduzida pelo olhar de cada habitante”. É o que buscaremos realizar nessa pesquisa.

Nessa relação entre corpo e cidade destaco o conceito de **corpo-espaço**, de Miranda (2008), que significa a fluidez das fronteiras corporais e do espaço. A autora entende o corpo, o movimento e o espaço “permanentemente imersos em mutuas relações de transformação” (2008, p. 24), o corpo é compreendido como parte da cidade. Sugere também que o corpo do nosso tempo não é mais um corpo próprio:

atualmente, as infinitas conexões, desorganizações e transgressões entre corpo interno-externo e mesmo entre corpo orgânico-artificial vieram desestabilizar ainda mais o conceito de corpo, que velozmente parece deixar de ser um corpo próprio para se tornar um corpo-espaço em eterno vir a ser (Miranda, 2008, p. 26).

Além disso, corpo já não deve ser considerado como uma parte contrária à mentem, pois somos sujeitos inteiros e o aprendizado passa pela sensibilidade da experiência do corpo. Dessa forma, as cidades se configuram como espaços de subjetivação, de liberdade, de arte e de criação, feito por pessoas para pessoas.

Outro conceito que vem de encontro com a essência dessa investigação é a **corpografia urbana**, criado pela Arquiteta e Urbanista Paola Jacques e pela Bailarina Fabiana Britto, professoras da Universidade Federal da Bahia (Britto, Jacques, 2012). Elas relacionam dança e espaço urbano, compreendem a cidade “como um campo de processos em que o corpo esta coimplicado” (Britto, 2013, p. 37), ou seja, o corpo não está inserido na cidade, está sempre em interação com a cidade.

As autoras criticam a espetacularização entorno das cidades, e a diminuição de sua utilização, pois “afeta de modo estrutural as dinâmicas sociais cotidianas” (Jacques, 2013, p.13), e diminui a experiência corporal na cidade. Assim, o uso dos espaços urbanos influencia de forma positiva na educação do sensível, pois somos corpo, dessa forma possibilitando que o cidadão conheça seu corpo, resistindo a espetacularização da cidade, dos corpos. Trata-se de um corpo político.

A corpografia urbana sugere que o corpo e a cidade se configurem de forma contínua e coimplicada: a cidade se inscreve nos corpos que interagem com ela, tornando-se também aquele corpo. Nos tornamos a cidade que experienciamos.

Então, a corpografia urbana é essa relação entre o corpo e o espaço urbano, é “uma cartografia corporal, ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente” (Jacques, Britto, 2008). Para complementação da proposta levantada pelas autoras o termo cartografia trata-se de um método experimental, cuja essência não está na validação ou a reprovação de uma situação, mas sim a possibilidade de “enxergar o não visível”.

Nessa pesquisa, a dança estreita na criação e no momento de fruição estética, relação com aspectos de outras linguagens artísticas, do vídeo, das tecnologias imersivas e dos meios de comunicação de uma forma geral – em todos os momentos do seu desenvolvimento procedimental.

Essa proposta está em consonância com outras contemporâneas, pois no atual momento histórico em que vivemos, a tecnologia está sendo utilizada de várias formas com a dança. Um exemplo na dança se dá através da telemática, que pode ser compreendida como uma performance realizada por bailarinos em locais diferentes, possibilitada por transmissões de satélites ou da internet.

Neste diálogo entre dança e tecnologia, o bailarino pode utilizar softwares utilizados na indústria de videogames e na cinematográfica. De uma forma mais abrangente, segundo

Santana (2013), as novas possibilidades de criação em dança na internet também recebem outras nomenclaturas: Ciberdança, Networked Performance, Dança Distribuída, dentre outras. Um nome de destaque na telemática é Konic Thtr, grupo catalão que tem por objetivo realizar criações contemporâneas em confluência entre as artes e as novas tecnologias.

Seguindo a utilização do vídeo e de softwares nos processos criativos, no Brasil temos o grupo Cena 11 como um dos principais nomes que une dança e tecnologia. Seus trabalhos mesclam a utilização de vídeos, câmeras e programas de computador para a concepção de seus espetáculos. Podemos encontrar, atualmente, outras referências em nomes como Willian Forsythe e Meg Stuart, entre outros.

Willian Forsythe, coreógrafo americano e diretor da Forsythe Company, que compôs dança para formatos digitais, inovou a utilização de tecnologia na cenografia dos espetáculos, além de criar registros de movimento para programas de computador. No ano de 1999, lançou o CD-ROM *Improvisation Technologies – A Tool for the Analytical Dance Eye*, produzido pelo ZKM (Center for Art and Media Karlsruhe), na Alemanha.

Segundo Spanghero (2009) é um exemplo que colabora com o compreensão de um modo operacional que pode se utilizado em futuras improvisações e que geram novos trabalhos. O CD-ROM possui explicações em vídeo sobre alguns dos métodos de improvisação que coreógrafo usa em suas composições, com animações, suportes gráficos e outros meios de visualização.

No ano seguinte, Forsythe criou a coreografia *“One Flat Thing, reproduced”*, conforme figura 1.1. O espetáculo foi desenvolvido de forma que o espectador pudesse observar o elenco filmado por uma câmera posicionada acima do palco, o registro foi disponibilizado via internet, através de um programa interativo em que o usuário teria a possibilidade de acompanhar os movimentos e acionar linhas coloridas, uma espécie de partitura da dança. Em 2006, a coreografia foi traduzida para um filme de dança, dirigido por Thierry de Mey, um dos mais importantes diretores dessa categoria e com música de Thom Willems.

Figura 1.1: *One Flat Thing, reproduced*, a partir de uma visão superior.



Fonte: https://peoplearedancing.files.wordpress.com/2014/05/top_oftr1.jpg

Mais recentemente, o coreógrafo desenvolveu o projeto *Motion Bank*, um projeto de coleta de dados, com duração de quatro anos (de 2010 a 2013) com sede em Frankfurt, Alemanha, que captura os movimentos dos dançarinos com câmeras de vídeo e Microsoft Kinect. Os dados são então analisados e visualizados através de animação e foi desenvolvido em colaboração com artistas de nacionalidades diferentes, como o inglês Jonathan Burrows, a norte-americana Deborah Hay. O objetivo final do projeto foi a criação de uma biblioteca online de movimentos para consulta (o projeto encontra-se na página da web <http://motionbank.org/>).

Meg Stuart é uma coreógrafa e dançarina americana que vive e trabalha em Berlim e Bruxelas e criadora e diretora da companhia *Damaged Goods*. Stuart desenvolve uma nova linguagem para cada criação, sempre de forma colaborativa com artistas de diferentes áreas artísticas, como coreógrafos, músicos, artistas visuais, diretores e designers.

A concepção de seus trabalhos é altamente inspirada pelas artes visuais, trabalhando em parceiras com artistas visuais como Gary Hill, e Lawrence Malstaf e músicos como Vincent Malstaf e Hahn Rowe. Entre 2000 e 2001, Meg Stuart e sua companhia criaram o projeto *Highway 101* em colaboração com Stefan Pucher e o vídeoartista Jorge Leon. A peça

percorreu diferentes edifícios e espaços: uma galeria em Roterdan, a refinaria Kaaistudios em Bruxelas, a Emballagenhallen em Viena, o Centre Pompidou em Paris e a Schiffbau em Zurique.

Realizado em diferentes locais, o projeto conta com uma equipa de artistas de várias áreas e evoluiu para um conjunto de propostas que combinam movimento, som e vídeo. *Highway 101* considera-se um projeto cumulativo onde a memória, a relação com o público e a exploração de espaços não convencionais são os temas centrais da investigação.

Figura 1.2: solo “*Sand Table*”, um dos trabalhos desenvolvidos no projeto *Highway 101*.



Fonte: <http://leblogducorps.over-blog.com/article-magalie-desbazeille-74373911.html>

De acordo com o site da companhia, as cinco edições da *Highway 101* brincam com ficção e realidade; eles criam uma memória fictícia e se dedicam ao futuro da memória. Eles envolvem os assuntos de controle, manipulação, tecnologia, influências do corpo, intimidade e desejo. Além dos projetos coreográficos, uma série de periódicos foi publicada. A instalação “*Sand Table*” e os solos “*I’m all yours*”, “*Soft Wear*” e “*Private Room*” - todos criados no âmbito da *Highway 101* - agora pertencem ao repertório da Meg Stuart e da Cia Damaged Goods.

A videodança e os filmes de dança ocupa lugar de destaque nas pesquisas entre dança e tecnologia. Nomes como Phillippe Decouflé e o grupo inglês DV8 Physical Theatre figuram na galeria dos artistas que utilizam do vídeo e da dança.

O coreógrafo, bailarino e produtor francês Philippe Decouflé, possui mais de 20 anos de carreira, com destaque internacional, fundou sua companhia de dança, a DCA (Decouflé Compagnie des Arts), em 1983. Desde então vem desenvolvendo inúmeros trabalhos para o palco e para o vídeo, com destaque para o vídeo “*Codex*” (1987) desenvolvido a partir do *Codex Serafinianus*, uma enciclopédia científica de Luigi Serafini altamente singular com desenhos de um mundo imaginário, escritos em uma linguagem intraduzível.

Figura 1.3: frame de “*Codex*”, de 1987.



Fonte: <https://fresques.ina.fr/en-scenes/media/imagette/512x384/Scenes00904>

Figura 1.4: frame da videodança “*Le P’til bal perdu*” (1994).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=7-IC-Br1DTU>

A videodança é uma adaptação do espetáculo de mesmo nome que teve sua estréia em 1986. Outra videodança de destaque do coreógrafo é *“Le P’til bal perdu”* (1994), que mostra uma coreografia ilustrativa executada por dois bailarinos sobre uma mesa em um campo. Além das movimentações estarem relacionadas com a música, os bailarinos utilizam variados objetos cênicos, como uma pá, garrafas de leite e um telefone.

DV8 Physical Theatre é um grupo inglês, dirigido por Lloyd Newson, que trabalha basicamente em dois seguimentos: a criação de espetáculos de dança para o palco e a adaptação desses espetáculos para o filme. Conforme Spanghero (2003), seus trabalhos são carregados de uma discussão sobre a masculinidade, a sexualidade e o homoerotismo. As “coreografias de Lloyd Newson transpiram vigor, sedução e contato físico intenso” (p. 39).

Figura 1.5: frame de *“Enter Achilles”* (1996).



Fonte: <https://www.themoviedb.org/movie/262716-enter-achilles>

Dentre os trabalhos de destaque do grupo citamos *“Enter Achilles”* (1996). Na obra sete sujeitos se reúnem em um bar, onde jogam dardos, assistem esportes na TV e assediam um cara que parece ser homossexual. Além dessas relações, o filme mostra como os homens, apesar de parecerem superficiais com seu consumo implacável de álcool e com sua interminável observação de esportes na televisão e festas, são mais do que parecem ser.

No Brasil, a produção de videodança tem crescido nas pesquisas artísticas e acadêmicas, sendo o Festival Dança em Foco um dos principais eventos artísticos dentro da temática. Desde 2006, além de ser um evento focado nas formas de expressão características das relações entre vídeo (imagem) e dança, o Festival se estabeleceu como uma plataforma para difusão, formação e produção desta linguagem.

2.2 Hibridismo em cena – a videodança

2.2.1 Os primeiros passos – Fuller e seus tecidos

Um marco importante na interface entre dança e tecnologia pode ser destacado através da bailarina americana Loie Fuller. Em Paris, no ano de 1892, a bailarina apresenta pela primeira vez sua “*Danse Serpentine*” (figura 2.1), impressionando o público ao utilizar a iluminação como um das primeiras mídias usadas nas artes cênicas, como ferramenta tecnológica.

Figura 2.1: Fuller e sua dança serpentina



A bailarina foi pioneira tanto na dança moderna quanto na iluminação teatral, deixou os EUA achando que sua arte não seria levada a sério naquele lugar. Já em Paris no tradicional *Folies Bergère*, um café-concert que, à época, tinha a fama de reunir prostitutas, cantoras excêntricas e artistas que produziam espetáculos vistos como exóticos, destaca-se com suas danças luminosas. Desenvolveu uma técnica que misturava dança, tecidos e iluminação de palco, modificando, assim, o próprio conceito de espetáculo dentro das artes cênicas.

Loie começou a investigar diferentes comprimentos e cores de seda, pedaços de bambu com o objetivo de ampliar a envergadura e comprimento do figurino, iluminação colorida, evoluindo a partir daí sua “*Danse Serpentine*”, além do uso de espelhos e projeções. Ela manipulava panos de seda enquanto a iluminação teatral da época os iluminavam, criando uma ilusão óptica de cores e panos dançante. Apresentou em 1892, a “*Fire Dance*”, em que dançava sobre uma plataforma de vidro, iluminada por baixo.

Vanguardista nata, Fuller também foi atriz, produtora e inventora, vindo a colaborar com os artistas de diversas áreas, registrando ainda patentes de iluminação de palco, incluindo compostos químicos para a criação de gel de cor e uso de sais químicos para a iluminação fosforescente e de vestuário ².

Fuller também clamava em suas obras e performances uma visualidade da dança, abrindo mão das habilidades corporais inerentes à prática da dança, como o virtuosismo do movimento, movimentações amplas e demonstrações de habilidades motoras como flexibilidade, agilidade e equilíbrio. Pelo contrário, praticamente não se via o próprio corpo da bailarina, enfatizando assim, os efeitos visuais proporcionados pelos tecidos e luzes em movimento e conforme destaca Corbin, Courtrine e Vigarello (2008, p. 510) “a dançarina aparece, mas, sobretudo desaparece nas volutas borbulhantes de seus véus, que lançados no espaço, voltam a se enrolar em torno de seu corpo, como que aspirados por um vácuo, um vórtex. O corpo encantava não se deixando encontrar”.

Pimentel (2008) aponta Fuller inserida no que a autora chama de corpo-imagem, que vai de encontro com a idéia de que seu trabalho seria um cinema de corpo, conforme

² Em 2016, foi lançado o filme *La Danseuse*, da diretora francesa Stéphanie Di Giusto. O filme retrata a vida de Loïe Fuller, interpretada pela atriz Soko, percorrendo o seu trajeto desde sua despedida de Nova York indo para Paris, onde se aproxima de Toulouse Lautrec, Rodin, dos irmãos Lumière, e torna-se uma espécie de mentora da jovem bailarina Isadora Duncan, interpretada por Lily-Rose Depp, revelando uma relação complicada que se transforma em rivalidade com o passar do tempo. O filme foi idealizado a partir da biografia *Loie Fuller: Danseuse de la Belle époque* de Giovanni Lista.

Spanghero (2003) e Perez (2006) considera Loïe Fuller uma artista luminocinética. É difícil desvincular o trabalho de Fuller com o poder da imagem, clamando por uma visualidade da dança e possibilitando assim, uma dança que se desvinculasse com os moldes até então estabelecidos e legitimados no fim do século XIX.

A partir de colaborações entre artistas de várias áreas destacamos aqui uma primeira aproximação entre a dança e o vídeo. Os irmãos Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière, inventores do cinematógrafo, eram fascinados pelo movimento das imagens, como observamos na obra *“Sortie de l’usine Lumière à Lyon”* (a saída dos operários da fábrica Lumière em Lyon) de 1895, mostrando trabalhadores saírem de uma fábrica, como o próprio título sugere.

Como aponta Paolo Cherchi Usai, “a história do cinema não começou com um big bang” (Usai, 1996, s/p), sendo que seu surgimento se deu em 1895, e é interessante destacar que no contexto das experimentações iniciais na criação do cinematógrafo, tentativas de registros de danças já aconteciam, como o caso do curta *“Danse Serpentine”*, com duração de um minuto, segundo Amorim, Oliveira e Moreira (2017). Foi gravado em 1894 e exibido após um ano, teve cada um de seus frames pintados à mão, no processo chamado de tintagem, técnica muito utilizada por cineastas experimentais e da animação artística, como o escocês Norman McLaren e o francês Georges Méliès. Desse trabalho em parceria com os irmãos Lumière, surgem as especulações acerca do pioneirismo na linguagem da videodança, embora o vídeo tenha se desenvolvido apenas em torno de meio século depois.

Edison produziu, em 1894, *“Carmencita”*, um dos vários registros de dança realizado no período experimental do cinema e da dança que mais tarde viria a ser chamada de moderna. *“Carmencita”*, provavelmente, é o primeiro registro de uma bailarina feito por Edison e possivelmente a primeira vez que uma mulher apareceu em um registro cinematográfico nos Estados Unidos, como aponta Bastos (2018).

Esses primeiros filmes de dança eram reproduções curtas, geralmente com coreografias simples, executadas num espaço restrito e registradas por um ponto de vista fixo, determinado pela posição da câmera. Cabe ressaltar que “nos primeiros filmes de dança, a

coreografia era geralmente realizada num palco de teatro e o ponto de vista da câmera estava fixado no centro da platéia”, conforme destaca Vieira (2016, p. 94).

Nesse momento de experimentalismo na dança e no cinema, além desse primeiro encontro entre dança e vídeo, destacamos outras relações entre a dança moderna e os pais do cinema, que também consideraremos como primórdio da videodança. Nos 10 primeiros anos de existência do cinema encontramos registos e fragmentos de filmes criados entre 1894 e 1912, conforme destaca Santana (2006).

Esses filmes mostram que o interesse não era apenas documentar um trabalho artístico em particular, porém buscava-se realizar experimentos que englobassem ambas linguagens, sem pormenorizar uma ou outra. Thomas Edison, Georges Méliès e os irmãos Lumière realizaram várias parcerias entre Ted Shawn, Ruth St. Denis, a própria Loie Fuller e Isadora Duncan, entre outros colaboradores.

A autora destaca o trabalho “*Animated Picture Studio*”, de Loie Fuller, com participação de Duncan e dirigido por Edison. A história narra a produção de um filme e sua exibição, sendo projetado em um pequeno quadro, emoldurado e apoiado sobre uma mesa. No decorrer da história, a tela é jogada no chão pela bailarina e ainda assim a imagem continuava a ser projetada no quadro, caído no chão. Santana (2006) considera esse acontecimento como precursor do que hoje em dia chamamos de videodança.

Fuller é reconhecida como a artista que introduziu um significado para a dança no filme, que segundo Branningan (2011, p.20) percebemos “a percepção de mudança do corpo em movimento e a sua função em relação à produção de sentido”. A autora considera que a artista foi a responsável pelo nascimento da dança moderna e o contexto de experimentações entre novos aparatos técnicos, como o cinema e a iluminação teatral, teria ligação com as primeiras experimentações tecnológicas na dança.

2.2.2 – Maya Deren e a *choreocinema*

A partir de 1900, inúmeras realizações aconteceram no diálogo entre a dança e o cinema. É nesse período que destaca-se a adaptação de obras cênicas para o audiovisual e criação de coreografias especialmente para a tela. No decorrer da década de 1920, com o advento do filme sonoro, a sincronização entre movimento das imagens e a música se torna uma realidade.

Referência importante da dança no cinema, Fred Astaire (figura 2.2), dançarino do cinema norte-americano, exigia que a câmera permanecesse imóvel e nunca focalizasse apenas seus membros separadamente enquanto estivesse dançando, a estética coreográfica dependia dessa forma, de que o espectador visualizasse seu corpo por completo e não somente suas partes. Priorizava dessa forma a coreografia e misturava nela elementos do jazz, sapateado, cabaré e ballet clássico. Além disso buscava uma ligação entre suas coreografias e a narrativa do filme (Vieira, 2016).

Figura 2.2: Ginger Rogers e Fred Astaire no filme *Swing Time*, de 1936



Quando uma tecnologia é inserida em um processo já existente, esse passa a instrumentalizar de acordo com as possibilidades agora oferecidas. Segundo Machado (1993), “as novas tecnologias introduzem diferentes problemas de representação, abalam antigas certezas no plano epistemológico e exigem a reformulação de conceitos estéticos” (Machado, 1993, p. 24), o que não significa que uma nova tecnologia representa o progresso, portanto, abre margens para novas problematizações naquele meio.

Snyder (1965) em seu artigo “3 kind of dance film: a welcome clarification”, publicado na revista *Dance Magazine*, apresenta três categorias nas quais a dança está, de alguma forma, em diálogo com a tecnologia das imagens em movimento. Para ela existiam três tipos de encontros entre a dança e a imagem fílmica: o documentário de dança (*documentary*), a notação de dança (*dance notation*) e o cinedança (*cinedance*).

A primeira categoria, o documentário fílmico de dança, trata-se da dança filmada com apenas uma câmera e um ponto de vista. Resume-se a uma simples gravação ou registo coreográfico, ou seja, uma coreografia que foi elaborada para ser apresentada em um determinado local e seu registo a partir daí. A coreografia assim, é apenas registada, sem nenhuma consideração estética em relação a transposição intermediática da dança para o filme, é apenas uma filmagem da dança. Essa categoria muito se aproxima das experimentações iniciais entre os pioneiros do cinema e da dança moderna.

A segunda categoria, refere-se aos registros de dança onde a narrativa da coreografia é preservada, portanto, é também adaptada para a linguagem fílmica. Destacamos nessa categoria os musicais hollywoodianos da década de 1920, com a ascensão do cinema sonoro e os filmes de Fred Astaire, para ilustramos alguns exemplos.

A terceira e última categoria proposta por Snyder é a cinedança, a mais complexa das três. A partir de imagens de corpos, fragmentados ou não, adicionadas aos efeitos de edição, pode criar ambiências e possibilitar narrativas a partir do entendimento da media dança em diálogo com a media filme.

Snyder (1965) acredita que elas convidam o público a sentir a dança de uma forma mais cinestésica, já que o filme oferece ao espectador formas alternativas da sensação cinestésica, seja das dimensões, do espaço, ou da profundidade, entre outras características.

A autora discorre sobre esse tipo de filme que, por mais que utilize materiais de dança, possibilita sua realização com o que ela chama de “materiais de não-dança” e cita como exemplo o filme “*Ballet Mecanique*” (1924), de Fernand Leger. Snyder analisa o *cinedance* como um processo que quebra qualquer limite coreográfico na dança realizada no palco, embora o ritmo e padrões de movimentação sejam características inerentes à dança, independente de onde ela acontece. Essa é a categoria que mais se aproxima do entendimento atual da videodança, onde uma dança é criada especificamente em relação com o vídeo, potencializando assim a visualidade presente entre as duas linguagens.

Dentro desse contexto destacamos o trabalho da ucraniana Maya Deren. Na década de 1930, Deren investiu no Jornalismo, Literatura e Ciências Políticas, após conhecer seu futuro marido, Alexander Hammid, iniciando também seus estudos em fotografia e cinema. Ainda jovem Deren começou a trabalhar com aqueles considerados como parte do cinema de vanguarda dos Estados Unidos, como Marcel Duchamp e Man Ray. Os trabalhos de Deren receberam reconhecimento por unir a dança e o cinema e são hoje conhecidos como *dancefilm* ou *cinedance*, e ainda como *choreocinema*, como veremos adiante.

Snyder destaca que os melhores exemplos de *cinedance* são os filmes de Deren, “*Meshes of the Afternoon*” (1943), na figura 2.3 e “*A Study of Choreography for Camera*” (1945), devido suas características estéticas e diferenciação entre as outras duas categorias. Snyder referencia John Martin, autor responsável pelo termo *choreocinema*, criado inicialmente para categorizar o trabalho de Maya Deren, afirmando que neste tipo de comunhão, tanto os coreógrafos e cineastas trabalham juntos para “algo que não poderia existir sem a fusão dessas duas artes” (Snyder, 1965, p. 34).

Figura 2.3: cena inicial de “*Meshes of the Afternoon*”, de Maya Deren, 1943.



John Martin sintetizou o trabalho de Deren, na década de 1940, através da união entre corpo em movimento e a cinematografia, com a expressão *choreocinema*. Austvoll (2004), em seu mestrado em Artes, pela Universidade de Surrey na Inglaterra, analisa a formação do termo que traduz o trabalho de Maya Deren. O autor apresenta o termo *choreocinema* como uma palavra que mescla dança e terminologia fílmica, formada pelo prefixo “choreo” e o sufixo “cinema”, retirados das palavras coreografia e cinematografia, indicando “um cinema em que a principal preocupação é com o movimento” (Austvoll, 2004, p. 03).

Em relação a choreocinema, temos os filmes “*Meshes of the Afternoon*” (1943) e “*A Study of Choreography for Camera*” (1945), duas das mais conhecidas obras da artista. “*Meshes of the Afternoon*” foi lançado em 1943 com a colaboração de Alexander Hammid, foi a primeira obra de Maya Deren, sendo um marco do cinema experimental e as relações entre dança e cinema. O filme foi premiado no Festival de Cannes, em 1947, na categoria Filmes Experimentais.

Com aproximadamente catorze minutos de duração, o filme começa com a imagem de uma flor sendo colocada na calçada e um corte seco interrompe a sequência, nos impedindo de

vizualizar a flor no chão. Em seguida, vemos a sombra de uma mão feminina aproximando-se da flor como se fosse pegá-la na calçada.

Nesse filme, segundo Spanghero (2003, p. 34), o movimento é utilizado provocando assim uma espécie de pesadelo surrealista, onde objetos e pessoas aparecem e desaparecem. A câmera subjetiva, “plano e contraplano, fusão, sombras, destaque para fragmentos de corpo, dupla exposição são alguns dos recursos que Deren utilizou” (Spanghero, 2003, p. 34) criando assim sua própria linguagem cinematográfica.

Conforme destaca Vieira (2016, p. 96):

Comentadores dessa obra afirmam que é a coreografia em cena, é um trabalho de investigação do movimento com o olhar da câmera. Com esse filme, Maya Deren utilizava uma forte tendência do cinema: a câmera móvel, possibilitando uma nova forma de fazer cinema.

Martin (1990) associa a transição da câmera estática no cinema para a câmera móvel, como o momento em que o cinema passaria de mero avanço tecnológico para uma linguagem artística, o que vai de encontro com a estética da *choreocinema* de Deren, que ao experimentar os movimentos de câmera estaria, dessa forma, transformando sua linguagem fílmica em manifestação artística, em dança. Segundo o autor, a “emancipação da câmera” proporcionou um estado de arte ao cinema, “as mudanças de planos [...] estavam inventadas, e com isso a montagem, fundamento da arte cinematográfica” (Martin, 1990, p. 30). Os trabalhos de Deren têm influenciado diversos diretores e roteiristas, como David Lynch, como no filme “*Estrada Perdida*” (1997), no qual se observam claras referências à obra de Deren.

Apesar da extensa filmografia, os filmes de dança de Maya Deren mais conhecidos são o já citado “*Meshes of the Afternoon*”; “*Ritual in Transfigured Time*” (1943), com a dançarina Rita Christiani, Anaïs Nin e Frank Westbrook (que também assina a colaboração coreográfica); e “*A Study in Choreography for Camera*” (1945), realizado em parceria com o bailarino Talley Beatty e descrito por Hella Heyman, a videasta do filme, como “inovador e herético”, uma

espécie de geografia do espaço acontece com base no movimento do bailarino, característica que também constrói a idéia de tempo, como aponta Spanghero (2003).

2.2.3 Surge a videodança

Conforme Angeli (2017), o produto artístico da comunhão estabelecida entre a dança e a tecnologia é caracterizado como um produto híbrido, misturando elementos e características destas duas linguagens e estabelecendo relações entre a tecnologia e os processos criativos em dança. Segundo o conceito de híbrido de Canclini (2003), ao definir como arte híbrida a Videodança, afirma-se que este passa a se configurar como campo resultante do cruzamento entre outras áreas da prática artística. Para entender, é necessário discutir de seus modos de contaminação pelas áreas artísticas de onde partiu, considerando-a como uma nova estrutura.

Com o passar dos séculos o termo híbrido ganhou vários significados, sendo associado à outras áreas. O termo híbrido relaciona-se primeiramente à genética e a física/química, um "animal ou vegetal que foi alvo do cruzamento entre espécies, raças, variedades ou gêneros distintos" (Santos, Neves, Cabral, 2016). Segundo Fiorin; Landim; Leote (2015), a palavra híbrido está associada ao grego "*hybris*" (injúria) e do latim "*hybrida*" (bastardo). A palavra grega "*hybris*" relaciona-se diretamente às brutalidades e violência presentes na história das conquistas do povo grego.

O termo que antes era associado ao negativismo, às monstruosidades, hoje trás outras possibilidades, modificando sua conceituação original e incluindo outros sentidos, como por exemplo, multidisciplinaridade e multicaracterísticas, entre outros. Parte desses significados vem sendo vinculados às criações dentro das artes, ressignificando suas produções, seja na dança, no teatro, nas artes plásticas e outras. As criações híbridas são caracterizadas por esta pluralidade de acontecimentos, que se relacionam e dialogam o tempo todo, estabelecendo conexões entre diferentes linguagens e favorecendo à pesquisa e criação de novos produtos artísticos, conforme aponta o autor (Angeli, 2017).

Em meados da década de 1970 ocorreram as primeiras experiências com videodança. Essa forma de videoarte se encontra longe de ser um mero registo de dança, caracteriza-se como forma de experimentação entre dança e vídeo e suas raízes tem íntima ligação com o cinema, considerando o trabalho de Deren como uma fase embrionária que hoje conhecemos e nomeamos como videodança.

Sobre o movimento como característica fundamental, Spanghero (2003, p. 38) destaca que:

Como na prática anterior, o que interessa primordialmente é que a câmera dance com o bailarino e que o bailarino se coloque no espaço e no tempo da câmera. No olhar da câmera. Quando a dança é captada pelo olho da imagem, ela ganha uma outra existência. Na realidade, este jogo adaptativo permite o florescimento de novas práticas para a dança e a modificação do corpo.

A autora destaca uma terminologia dividida em três tipos de prática presentes na videodança. A primeira prática se resume no registo em estúdio ou palco, sendo nada mais que a gravação da coreografia original, sem a alteração da mesma. A segunda prática diz respeito à adaptação coreográfica para a tela, uma transposição intermediática de um meio para outro, destacamos aqui os trabalhos de Anne Teresa de Keermaeker, DV8 Physical Theatre e Merce Cunningham. E a terceira prática refere-se as danças criadas especialmente para a tela do vídeo, sendo um “um processo carregado de transformações que constroem novos conceitos. São danças criadas para o corpo do vídeo e para o olho que se habituou a conviver com televisão, vídeo e cinema “ (p. 38).

Um dos primeiros trabalhos em videodança foi “*Westbeth*” (figura 2.4), lançada em 1975 e produzida pelo coreógrafo e bailarino Merce Cunningham e pelo *videomaker* Charles Atlas, selando a primeira de muitas parcerias entre ambos os artistas. A obra dividida em seis partes baseia-se na afirmativa de que a televisão modifica o nosso modo de olhar, alterando a nossa sensação de tempo.

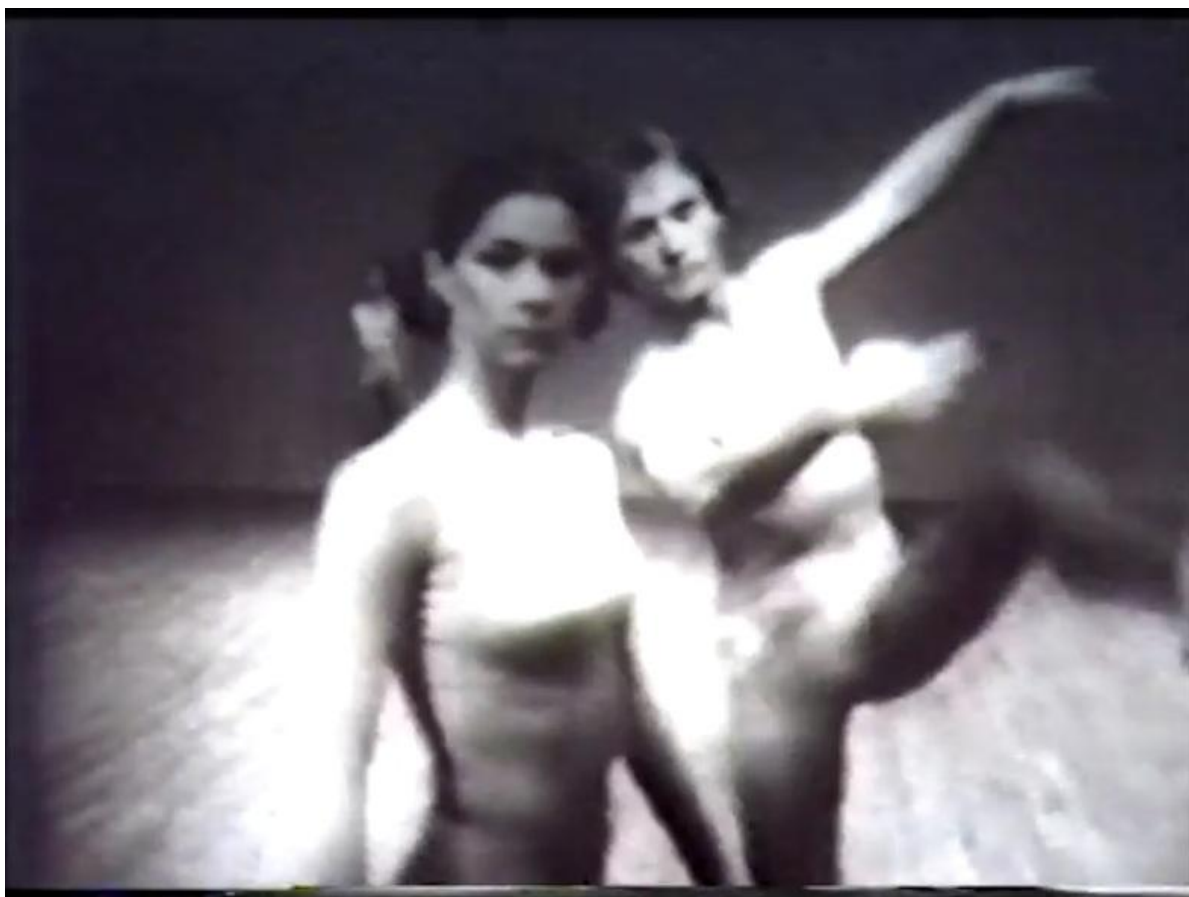
Conforme o site oficial do coreógrafo³, os bailarinos se apresentam na primeira seção dela

³ <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/westbeth/>

olhando diretamente para a câmera. Na segunda seção, a câmera obscurece a relação dos dançarinos com o espaço através do uso de close-ups. Na terceira seção, a atenção dos espectadores é continuamente recentrada sobre um novo dançarino que entrou no grupo. A seção IV investiga as possibilidades de foco profundo e sua relação com o movimento.

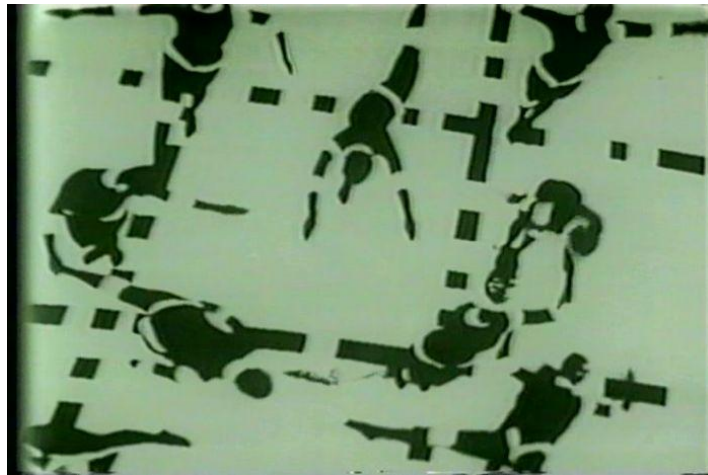
A seção V emprega um uso elaborado de várias câmeras e, na seção final, segmentos de movimento separados foram unidos no processo de edição. A intenção de Cunningham era fazer uma pergunta, ou várias, sobre vídeo e dança em cada seção. A peça foi apresentada pela primeira vez ao vivo no palco da Westbeth, seguida de uma exibição do filme.

Figura 2.4: frame da primeira seção de *“Westbeth”*.



Análivia Cordeiro inaugura no Brasil essa área como produto artístico, com a obra “M3x3”, em 1973, estruturando danças exclusivamente para o vídeo, sem passar por palco nenhum. O trabalho da brasileira insere-se nas relações entre dança, mídias eletrônicas e videoarte.

Figura 2.5: frame de “M3x3”



A obra da artista, segundo Machado (2011), é pautada por duas investigações: “a relação do corpo com seu entorno e o gesto como forma expressiva primordial do homem, [...] o que resume na idéia de *embodiment*”. *Embodiment* é o entendimento do corpo em seu aspecto fisiológico, e como “interface entre o sujeito, a cultura e a natureza”. Assim, sua pesquisa está orientada para os possíveis significados do binômio orgânico/artificial, no que concerne à expressão do corpo.

Desde então, eventos e festivais proliferaram pelo mundo, apesar de serem considerados escassos e pouco difundidos, ficando limitados muitas vezes ao próprio meio artístico. Indo na contramão do videoarte, que conquistou seu lugar em museus, provavelmente por seus criadores serem artistas plásticos e visuais, os produtores de videodança acabaram encontrando circulação em caminhos não tradicionais à dança, como festivais de vídeo e de cinema, conforme aponta Wildhagen e Andraus (2015). Os autores frisam que a videodança, por estar em sua fase inicial, encontra-se em meio a escassez de produção crítica acerca do

seu objeto, ficando a reflexão, muitas vezes, aos próprios bailarinos, coreógrafos e videastas que se aventuram por águas híbridas.

É justamente nesse período da história da arte que os artistas do corpo iniciaram seus projetos *multimedia*, associando-se muitas vezes as performances e *hapennings*, produtos que também possuem característica híbrida, inclusive o próprio Merce Cunningham possui íntima relação com as artes multimedias que se desenvolveriam a partir da década de 1960, como o clássico *happening* “*Theater Piece #1*”, encabeçado por John Cage, Cunningham, Robert Rauschenberg entre outros artistas da Black Mountain College, em 1952.

Conforme observa Goldberg (2006), *happening* e videoarte estiveram próximos de bailarinos na década de 1960, que passaram a incorporar objetos cotidianos em seus trabalhos e apontar para novas atitudes ante o corpo e o espaço.

2.3 Arte contemporânea e novas formas de produção: performance, Fluxus e a videodança

2.3.1 A performance como fronteira

Existe uma relação estreita entre corpo, performance e cidade quando falamos dos cruzamentos de fronteiras existentes nas artes. Como destaca Santos (2008) devido às suas características “emprestadas” de outras linguagens artísticas, a performance se apresenta como uma arte multidisciplinar, arte fronteirística, podendo ser nomeada como uma arte híbrida.

A performance enquanto produto da arte contemporânea começa a ganhar destaque na década de 1960, fortemente influenciada pela arte conceitual e movimentos de vanguarda como o dadaísmo entre outros existentes no início do século XX. Neste momento, o corpo ganha posição de destaque nos processos criativos como elemento e media principal a ser utilizada na concepção de trabalhos dessa natureza.

O dicionário Houaiss define a performance como “resultado obtido em cada uma de suas exibições em público por um cavalo de corrida, por um atleta, etc.” Devido o uso recorrente da palavra, o dicionário Aurélio passou a registrá-la (como expressão estrangeira) a partir de 1975, com o sentido de: 1. Atuação, desempenho (especialmente em público). 2. Esport. O desempenho de um desportista (ou de um cavalo de corrida) em cada uma de suas exibições.

Nas artes plásticas, na dança, no teatro, na música, a performance surge como um gênero intersticial, jogando constantemente com o acaso, quebrando a barreira entre espectador, artista e obra-de-arte, com o corpo do artista como local privilegiado da experiência estética (Lopes, 2011).

O autor destaca que a palavra geralmente é mais associada com a ideia de processo do que com a de resultado. No Brasil, o termo possui dois significados: uma exibição formal de uma peça de teatro ou número de dança, diante de uma audiência, equivalente ao termo "apresentação", ou seja, o processo de tornar presente algo, seja uma coreografia, texto, música. Outro significado da palavra refere-se à atuação de um artista (performer) numa apresentação específica.

O próprio conceito de performance favoreceu a quebra de barreiras, não se limitando às fronteiras entre as linguagens artísticas apenas, inspirando-se em outras formas de performance, como a prática desportiva e cultos religiosos, aproximando as artes de outras áreas do conhecimento, como a Sociologia e a Antropologia.

Conforme Pinto (2015) “a performance é transmissão de memória por intermédio de uma composição visual, que instiga – mais do que a ser reconstruída – a ser imaginada e interpretada; é a transmissão de memória que, simultaneamente, percorre os espaços individual e coletivo” (p. 513). Reside na performance uma efemeridade latente, pulsante, influenciada pelo público, que nesse contexto, assume uma postura ativa e participante da obra em si.

Goldberg fala da “saída da zona de conforto” que a performance trouxe para o homem contemporâneo:

A performance era o meio mais seguro de desconectar um público acomodado. Dava a seus praticantes a liberdade de ser, ao mesmo tempo “criadores” no desenvolvimento de uma nova forma de artista teatral, e “objetos de arte”, porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores ou como performers. (Goldberg, 2006, p.04).

Sendo artista o provocador e responsável pela enunciação de determinada ação que disponibiliza a recepção que não se encerra no espectador, mas em ambas, pois tanto o artista quanto o público recebem as reflexões e divagações, e as organizam em si a partir do enunciado os elementos daquela experiência. Assim, favorece um caminho para o estudo do corpo e sua função social. Um ponto de destaque é a possibilidade de experimentações e utilização de diversos elementos, que caracterize o encontro de novos materiais, não legitimando ou rotulando as linguagens em si como produtos estagnados, sedimentados, conforme aponta Silva (2013). Outra questão central que a performance trouxe em suas características é o deslocamento das ações, sejam elas na dança, no teatro, na música ou em qualquer linguagem que seja utilizada na concepção de obras performáticas, de locais legitimadores da arte, como museus, salas de apresentações ou palcos italianos para outros locais, como a cidade.

Desde 1950, várias vertentes artísticas vêm lutando pelo seu espaço na cidade produzindo, dessa forma, uma arte conectada com a cidade. Alguns grupos modernistas e pós-modernistas (situacionismo, happening, performance e Judson Church foram alguns desses grupos) discutiram e discutem ainda hoje sobre a democratização da arte, utilizando a partir daí espaços alternativos ao palco italiano, entendendo que ir para a cidade, também se manifestava como uma forma de fazer política, como destaca Silva (2005).

A interface entre performance e política foi muito bem desenvolvida pelo integrantes do Viennese Aktionsgruppe, grupo formado em Viena entre 1965 e 1970 pelos artistas austríacos Herman Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler e Günter Brus, que levaram o gênero da performance a níveis extremos. A princípio, seus trabalhos eram considerados

inaceitáveis (figura 2.6), do ponto de vista moral e artístico, aos poucos, suas ações foram ganhando destaque, em uma postura transgressora, tratando de forma agressiva, e muitas vezes violenta, o corpo, as artes e a moral, negando veementemente a estética condicionada, reflexo do romantismo e academicismo em torno das artes (Tavares & Tavares, 2018).

Figura 2.6 : ação “*Kuns und Revolution*”, realizada na Universidade de Viena, em 1968, teve entre suas articulações atos escatológicos e eróticos, finalizando com a prisão de alguns deles



Em termos individuais, Muehl e Nitsch trouxeram para suas ações o poder de confrontação da interação performativa ao vivo com seu público, enquanto Brus e Schwarzkogler enfatizaram a singularidade corporal de seu próprio corpo, utilizando de ferramentas de documentação para levar seus trabalhos ao público, a partir de representações do corpo em forma imagética, seja pela fotografia ou vídeo (Seserko-Ostrogonac, 2010).

Sobre essa relação entre performance e cidade destacamos o trabalho de Gunter Brus, desenvolvido no contexto do Viennese Aktionsgruppe, a ação número seis, “*Wiener Spaziergang*” (Caminhada Vienense), em 1965, conforme figura 2.7. Foi uma das mais conhecidas ações de Brus e sua primeira performance completamente pública. Consistia no artista percorrer o centro de Viena vestido como o que ele chamava de "pintura viva", com o

corpo pintado inteiramente de branco, com uma "costura" preta grosseira dividindo-o e seu terno em duas metades ao comprido.

Segundo Seserko-Ostrogonac (2010) Brus pretendia passar por lugares de importância histórica, como a Heldenplatz, o Burgtor, a Escola de Equitação Espanhola e o Dorotheum, e finalmente a praça St Stephan. A polícia parou este trabalho em uma esquina por conta de “aborrecimento” e distúrbio em um espaço público. O artista foi levado a uma delegacia de polícia, onde foi interrogado e emitido um aviso. Mais tarde, ele foi levado para casa de táxi.

Figura 2.7: a ação de Gunter Brus sendo impedida pela polícia vienense , foto de Fabio Fantini. Collezioni Cattelani.



Fonte: <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2018/10/intervista-tiberio-cattelani-collezione-mostra-soliera/attachment/gunter-brus-wiener-spaziergang-1965-89-photo-fabio-fantini-collezioni-cattelani/>

A sua aparição pública antecedeu uma exposição do seu trabalho *“Pintura - Auto-Pintura - Auto-Mutilação”*, na Galeria Junge Generation. Brus afirmou que o convite da galeria para sediar a exposição do seu trabalho implicava a decisão de “arriscar uma tentativa indiferente”. trazer o grupo para fora. O diretor da galeria, Otto Stainiger, insistiu que o artista fizesse uma apresentação também, que seria seguida com uma discussão pública. Várias pessoas de autoridade e importância participariam da discussão, que deveria reconhecer “esses casos limítrofes de pintura contemporânea (Green, 1999; Schwarz, 1988).

É particularmente importante para a história da performance, porque as fotografias que a documentam - tiradas pelos amigos e colaboradores do artista - criaram um mito tão forte em torno do que realmente aconteceu no dia, e são considerados alguns dos primeiros registros da performance art. para se tornar obras de arte em seu próprio direito. Revelar o trabalho para transeuntes desavisados e não para espectadores que compareceram intencionalmente a uma galeria ou a um espaço de apresentação de um evento pré-anunciado também continuou a ética do movimento de libertar a arte da galeria ou museu tradicional, bem como forçar os membros comuns do público austríaco fica cara a cara com uma arte altamente controversa que eles poderiam ter feito um esforço para evitar. O trabalho preparou o caminho para futuros artistas se apresentarem para um público desavisado nas ruas.

Vito Acconci figura entre os artistas que levaram para o espaço urbano seus trabalhos e suas inquietações, em um momento em que a arte, de um modo geral, se encontrava em uma posição política, procurando se legitimar sob outras formas além daquelas tradicionalmente impostas, como salas de teatro, museus e galerias. Vito Acconci nasceu em 1940, em Nova Iorque. Estudou literatura no Holy Cross College, em Nova Iorque, entre 1958 e 1962 e frequentou posteriormente, a Universidade de Iowa (1960-1964).

No fim dos anos de 1960, Acconci começa a explorar a sua relação com o espaço urbano numa série de performances que estão documentadas. *“Following Piece”* (1969) mostra Vito Acconci (figura 2.8) seguindo pessoas escolhidas ao acaso nas ruas de Manhattan, até que a sua entrada em algum local privado coloca um fim à perseguição. O objetivo era incluir

peças que não concordavam diretamente em participar do ato, dialogando dessa forma o espaço público e privado.

A performance foi realizada durante um mês numa obra que fala de um mal-estar da sociedade norte-americana, de um presente sem direcção, como o próprio artista, conforme destaca Salema (2017). Dessa performance ficaram as fotografias tiradas por amigos que o acompanhavam nessas caminhadas pela cidade de Nova Iorque. A participação das pessoas nessa performance variavam de minutos a horas, dependendo da acção que cada transeunte executava.

Figura 2.8: um dos registos das longas caminhadas pela cidade de Nova Iorque, durante a performance *“Following Piece”*.



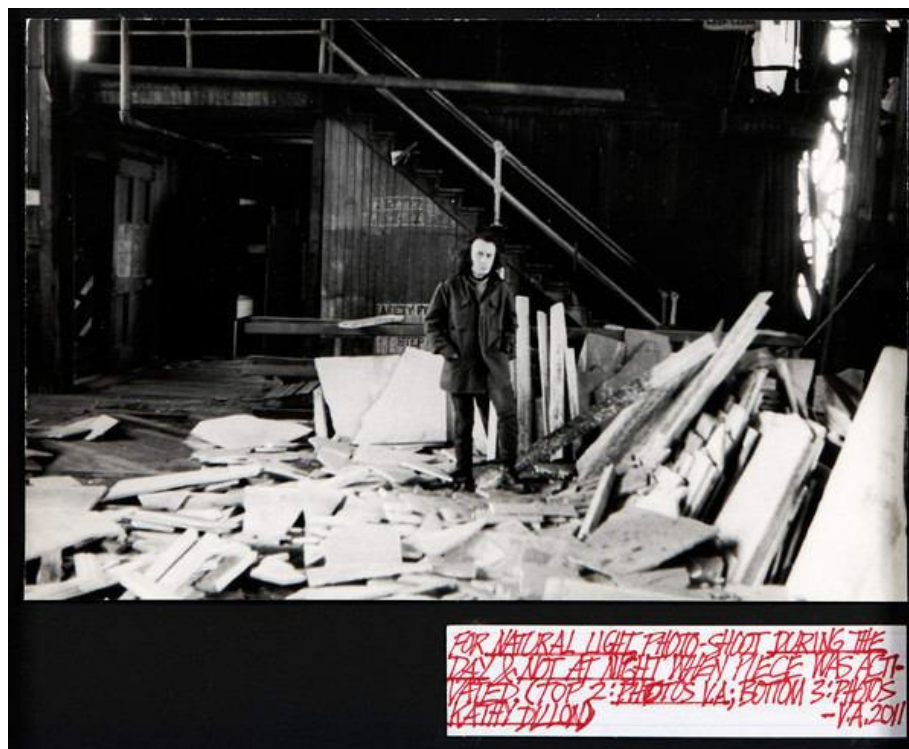
Fonte: <https://smarthistory.org/vito-acconci-following-piece/>

Seguindo a concepção da performance como componente da cultura contemporânea, em 1971 realiza a performance *“Untitled Project for Pier 17”*, (figura 2.9) em que o artista

revelaria detalhes embaraçosos sobre si mesmo para qualquer um que o visitasse em um píer abandonado. Durante um mês, Vito Acconci ia todas as noites entre 1h e 2h à beira do Pier 17, no porto de Nova York, dando a estranhos a oportunidade de contar seus segredos.

As intervenções urbanas procuram, dessa forma, modificar o ambiente e têm função pública e política. Diluem as fronteiras entre as linguagens da arte, entre artista e espectador e, entre espaço cênico e espaço da plateia. A arte desterritorializa os que a experimentam, modifica valores da sociedade e potencializa uma nova forma de enxergar um “mesmo” espaço.

Figura 2.9: registo fotográfico de “*Untitled Project for Pier 17*” (1971)



Além disso, a cidade é lugar de múltiplos estímulos e, por isto, de grande potência para a criação artística, abrindo possibilidades de diferentes sensações e movimentos e produzindo diferentes formas de pensar com a dança (Ribeiro, 2014).

Propunham uma fusão entre as artes; rompiam com a arte tradicional e não desvinculavam a arte da vida. Isso gerava uma mudança aos que caminhavam na rua: de pedestres a espectadores emancipados, o que provocou novas formas de estar na cidade (Silva, 2005).

O contexto histórico e artístico que a performance estava inserida em suas primeiras ações influenciou fortemente o desenvolvimento de trabalhos individuais e coletivos que colocam o corpo do artista como principal media, assim como os cruzamentos e afetações entre artista, materiais e espectador, fato que se aproxima com a dança produzida, principalmente a partir da década de 1960. Destacamos também o trabalho do grupo Fluxus.

2.3.2 Fluxus e a antiarte

“Livrem o mundo da doença burguesa, da cultura 'intelectual', profissional e comercializada. Livrem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata... Promovam uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos, diletantes e profissionais... Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente unida de ação.”

Acima temos um trecho do manifesto do grupo Fluxus, escrito por George Maciunas, em 1963, reunindo colagens e significados retirados de dicionários, que sintetiza o conceito de arte proposto pelos membros do grupo. E é exatamente sobre esse cruzamento de materiais e linguagens que destacamos o trabalho do coletivo. De caráter internacional e interdisciplinar, o grupo mobilizou artistas em várias regiões do mundo. O grupo mobilizou artistas na França com Ben Vautier e R. Filiou; na Alemanha com Wolf Vostell, Joseph Beuys, Nam June Paik; nos Estados Unidos com Higgins, Robert Watts, George Brecht, Yoko Ono; nos países nórdicos com E. Andersen, Per Kirkeby; e no Japão com Shigeo Kubota e Takato Saito.

Foi um movimento de artistas europeus, americanos e asiáticos, que esteve em atividade do início da década de 1960 até meados da década seguinte. Entre suas práticas temos os *hapennings*, propostos por Allan Kaprow, as performances interativas, como a “*Cut pieces*” (1965), de Yoko Ono, o vídeo, através dos trabalhos de Nam June Paik e a poesia.

Segundo os autores o objetivo do Fluxus era levar a arte a um público extenso através de atividades que desconstroem os paradigmas da tradicional prática artesanal do artista, o que nos remete ao Dadaísmo e sua reação contra as formas tradicionais de produção artística e contra o próprio sistema ainda ligado ao academicismo e à produção de sentido comercial. Pretendia, também, negar as barreiras entre as distintas linguagens artísticas, procurando potencializar a criatividade latente do ser humano.

Através dos manifestos de Maciunas, de 1966, surgiu a análise de Dick Higgins sobre a nova linguagem artística que a nomeou de “inter-media” na sua Something Else Press. Nesse contexto, diversos domínios interagem, criando como consequência uma realidade híbrida, conceito que se difundiu e universalizou, a partir da prática artística do grupo (Higgins, 1966).

Como destaca Zanini (2004), as várias heranças do grupo são notórias: em relação ao futurismo, o cruzamento das dimensões que separavam a vida da arte e a orientação para a prática artística; em relação ao movimento dadaísta, o embate com os hábitos dominante da burguesia, a partir de sua anárquica filosofia, sendo Duchamp a base conceitual; e em relação ao construtivismo russo, a concepção da criação coletiva. O autor completa que (p.11) “somavam-se as incidências posteriores e de forma notável a do ensinamento do indeterminismo e do acaso de John Cage em Black Mountain College e na New School of Social Research de Nova Iorque, assim como a influência da austeridade zen, central ao compositor”.

A preocupação dos integrantes girava em torno do rompimento das barreiras entre a arte e a não arte, consideravam que o processo artístico deveria ser levado às coisas do mundo, como a cidade, a natureza ou própria tecnologia. Além da música experimental, as principais

fontes do movimento podem ser notadas dentro de uma postura anárquica de contestação percebida nos *ready-mades* de Duchamp, assim como a crítica a institucionalização das artes (Smith, 1998).

O coletivo iniciou suas atividades nas aulas de música experimental que John Cage ministrava na New School for Social Research, apesar de ter sido formalmente organizado por George Maciunas na Alemanha, em 1961, em um festival de música e através de uma revista. Na época, Cage procurava por composições não-narrativas e aleatórias, incorporando ruídos e interferências do meio. Cage veio a se tornar um artista de grande influência na música do século XX, através das criações desenvolvidas no contexto do Fluxus, tornando-se também um importante parceiro artístico de Merce Cunningham.

A parceria entre Cage e Cunningham estabelecida a partir do Fluxus teve reverberações no trabalho do coreógrafo, conforme aponta Tavares (2015, p. 26):

(...) a Merce Cunningham Dance Company, passa a ser referência na dança, criando um novo significado entre corpo e máquina, aliando a estética e a tecnologia em suas obras. Além dos palcos, realizou também vários videodanças, um híbrido de coreografias feitas especialmente para o vídeo, com a estética voltada para uma obra em que se percebe o diálogo entre planos de filmagem, coreografias e danças, no sentido mais amplo da palavra. A Merce Cunningham Dance Company (MCDC) foi criada em 1953, na Black Mountain College e incluiu bailarinos como Carolyn Brown, Viola Farber, Paul Taylor e Remy Charlip e os músicos John Cage e David Tudor. Em 1964, o grupo fazia sua primeira temporada internacional na Europa, vindo a ser uma modificação em sua trajetória, pois abriria as portas para sua repercussão internacional.

Segundo Jean-Yves Bosseur (2006), nas colaborações entre Cage e Cunningham assistiremos a uma forma de associação plural e artística, refletindo a mudança que ocorreu no período entre guerras no contexto de uma arte dialogada entre si, que comprometeria a crença na correspondência das linguagens artísticas e diminuiria a fase preliminar e combinatória dessas linguagens na criação de uma arte total. Observa-se a partir desse período é uma

“cooperação efetiva das diversas formas de expressão”, em que suas premissas viriam a ser representadas por movimentos de vanguarda como o dadaísmo e futurismo.

As performances e os happenings, realizados pelos artistas filiados ao Fluxus, remete-nos a uma tendência da arte norte-americana do fim dos anos 1950, por exemplo, às esculturas *junk* de David Smith e Richard Peter Stankiewicz, construídas com a combinação de refugos e materiais descartáveis; aos trabalhos do artista plástico Robert Rauschenberg ligados ao teatro e à dança (a partir das experimentações realizadas na Black Mountain College); e aos eventos de Allan Kaprow, aluno de Cage em cursos de filosofia zen-budista com as ideias de Marcel Duchamp (Smith, 1998).

Conforme o autor as realizações do grupo justapõem sons, objetos, luzes e movimento, clamando pelos sentidos da audição, visão, tato e olfato; o espectador é convidado a participar dos trabalhos experimentais, muitas vezes, sem foco definido, descontínuos, não-verbais e sem seqüência previamente estabelecida.

As performances possuem diferentes inflexões, podendo assumir uma postura mais teatral ou um tom minimalista ou uma tempera provocadora. Por exemplo, o trabalho do alemão Joseph Beuys estabeleceu conexões com um universo espiritual, mágico e mitológico. Nelas chamam atenção o uso freqüente de animais - por exemplo, as lebres em “*The Chief - Fluxus Chant*”, 1963, Copenhague - dá ênfase nas ações que conferem sentidos aos objetos, em um apelo às experiências anteriores à linguagem articulada e ao reino dos instintos que os animais representam, como aponta Friedman (1998).

2.3.3 Dança que ocupa e transita pela cidade

Por que e como os artistas utilizam a cidade como espaço cênico? Segundo Mendes (2012, p. 7 e 8) os artistas vão para a rua para desestabilizar as categorias de percepção do espectador em relação a arte e aos espaços físicos da cidade, causando conflitos que colocam em jogo a produção simbólica do espaço público.

A seguir elencamos alguns artistas e grupos que desenvolveram seus trabalhos na interface dança-cidade. Iniciamos a relação com a coreógrafa americana Trisha Brown.

Trisha nasceu em 1936 e é considerada uma das fundadoras da dança pós-moderna. Seus trabalhos foram apresentados em lugares alternativos como telhados, tetos paredes e colunas. O destaque em suas obras é a uso das ações diárias, a utilização de espaços públicos alternativos que transpõem os limites do palco, incluindo a forte característica de atenuar os limites entre a vida e a arte pela apropriação do cotidiano. A coreógrafa liberta-se dos limites da caixa cênica com intuito de ampliar as possibilidades de movimento com o corpo, além de estabelecer outra forma de relação com o público. (Allemand e Rocha, 2014).

No trabalho *“Man walking down the side of a building”* (Figura 2.10), apresentado ao redor do prédio nº 80, na Wooster Street, Nova York, em 18 de abril de 1970, com a atuação de Joseph Schlichter, Trisha Brown brinca com a gravidade e a relação dos corpos com o espaço urbano.

O bailarino se encontrava perfeitamente perpendicular ao chão, içado por uma série de cordas e parecia que estava fora para um passeio, exceto que ele estava indo direto para baixo. A simplicidade do gesto ajudou a mudar a definição do que a dança e a performance art poderiam ser. "Tudo o que eu estava fazendo era contra a lei", segundo Brown, conforme destaca Loos (2010).

Nas palavras da própria Trisha Brown, retiradas do site oficial de sua companhia, o trabalho *“Man walking down the side of building”* refere-se à:

Uma atividade natural sob o estresse de um ambiente não natural. Gravidade renegada. Grande escala. Ordem clara. Você começa no topo, anda direto, para no fundo. Todas aquelas perguntas que surgem no processo de selecionar o movimento abstrato de acordo com a tradição da dança moderna - o que, quando, onde e como - são todas resolvidas em colaboração entre o coreógrafo e o local. Se você eliminar todas as possibilidades excêntricas que a imaginação coreográfica pode evocar e apenas fazer uma pessoa caminhar pelo corredor, verá o movimento como a atividade. O paradoxo de uma ação trabalhando contra a outra é muito interessante para mim, e é

ilustrado pelo Homem andando ao lado de um prédio, onde você tem a gravidade trabalhando de uma maneira no corpo e minha intenção de ter uma pessoa andando naturalmente trabalhando na outra caminho (Trisha Brown Dance Company, s/p)

Em *“Roof Piece”*, de 1971 (figura 2.11), Brown toma como cenário para a performance alguns telhados de Manhattan, tendo como pano de fundo os edifícios da cidade e o efeito escultórico das caixas d’água que compõem a paisagem urbana da região. Nesse espetáculo/performance, o alcance do olhar é colocado em suspensão, abrindo espaço ao espectador para completar o desenvolvimento da performance em seu imaginário. Ao se aproximar os corpos do espaço urbano, a coreógrafa provoca uma participação ativa do observador em suas performances (Dobbert, 2012).

Figura 2.10 - Joseph Schlichter em *“Man walking down the side of a building”*.



Fonte:

https://www.kcet.org/sites/kl/files/atoms/article_atoms/www.kcet.org/arts/artbound/images/Trisha%2520Brown_8.jpg

Figura 2.11 - apresentação de “Roof Piece”.



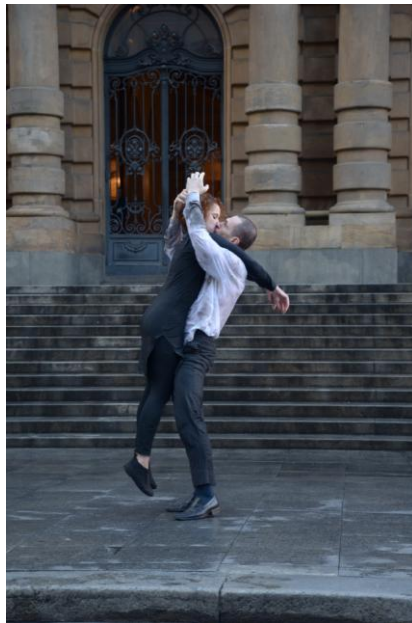
Fonte: https://s3.amazonaws.com/fhl-website/content/uploads/2013/07/24202356/trisha_brown_dance_company_phototrishabrown_21.jpg

Outro destaque em obras de dança realizadas no espaço urbano é a versão para a rua do trabalho “*Eu em Ti*” da Companhia Carne Agonizante, conforme figura 2.12. A Companhia realiza trabalhos em dança há mais de 15 anos na cidade de São Paulo e é dirigida por Sandro Borelli. No trabalho específico, uma bailarina e um bailarino passam toda a montagem dançando sem descolar os lábios um do outro, em um beijo que permanece por toda a apresentação.

Inicialmente a montagem foi pensada para e apresentada em um palco italiano (teve sua estréia em 2011), porém, o grupo se abriu à possibilidade de mostrar uma versão do

trabalho na rua, a partir de 2014. A montagem para o palco foi dirigido e coreografado por Sandro Borelli e tem como fonte de inspiração o poema escrito por Adalgisa Nery, de mesmo nome, com quem Ismael Nery, artista brasileiro, viveu por 12 anos.

Figura 2.12 - apresentação de “*Eu em ti*”, pela Companhia Carne Agonizante



Fonte: http://www.ciacarneagonizante.com.br/agenda/id-437182/eu_em_ti

O foco do trabalho é a abstração do corpo erótico e santificado, despojado de vida no tempo e no espaço, em busca da preservação dos elementos essenciais à existência, concebendo o ser humano de forma espiritual, segundo informações no site da companhia. A apresentação urbana de “*Eu em ti*” cruza uma linha tênue entre realidade e teatralidade, possibilitando as transeuntes inúmeras perguntas e questionamentos acerca do beijo, conforme destaca Soares (2016).

O ...AVOA! é um núcleo de dança contemporânea que desenvolve trabalhos para espaços alternativos, como o espaço urbano, desde 2006 e foi fundado na cidade de São Paulo, por Luciana Bortoletto e Gil Gross. Conforme o grupo aponta, eles são "interessados na rua como território de criação e ação artística, poética, estética e política" (...Avoa!,2014). Suas

montagens instigam questionamentos acerca da vida urbana e tece críticas aos movimentos automatizados do cidadão na cidade, além do interesse pelas possibilidades poéticas que podem e desenvolver a partir dos múltiplos estímulos que a cidade consegue provocar.

O grupo vai para o espaço público com o objetivo de perceber as relações humanas que são estabelecidas direta ou indiretamente no trânsito de pessoas presente nas cidades. As sonoridades, os fluxos, as ruas e suas relações com os cidadãos são materiais de criação para o grupo e vivido pelos corpos dos bailarinos, como destaca Allemand e Rocha (2014).

A iniciativa do grupo *“ENTRE-ESPAÇOS: relações possíveis no encontro com a rua”* (figura 2.13) é um projeto de criação coreográfica com foco nos espaços públicos e propõe-se a explorar formas e processos relacionais, desenvolvido em 2014 . O projeto foi contemplado com o apoio do 16º Programa Municipal de Fomento à dança para a cidade de São Paulo e desenvolvido em continuidade ao projeto para manutenção de pesquisa artística *“Corpo Poético, Corpo Político”*, cujas pesquisas e ações giram em torno da formação do criador-intérprete/performer que atua nesse território e a respeito das inquietações estéticas, artísticas, políticas e poéticas que dão pistas sobre a escolha por atuar na rua, de acordo com informações do site oficial.

Figura 2.13 - Workshop com Fabrice Ramalingom, em outubro de 2014, durante o desenvolvimento da pesquisa Entre-espaços, do grupo ...AVOA!



Os “entre-espacos” ou “vãos” são os espaços entre uma pessoa e outra no ato do encontro, as brechas que possibilitam o momento coreográfico no espaço público, os espaços internos do corpo, em sua arquitetura óssea em relação com a arquitetura da cidade. O título: “*Entre-espacos...*” tem relação íntima com o tema dos ensaios fotográficos e performativos realizados em 2012 e 2013, as “*Micro-resistências na cidade*”, em que registros de raízes que brotam do concreto, vegetações que nascem em locais aparentemente adversos na cidade foram protagonistas de uma reflexão sobre pequenos atos de resistência, de interferência e adaptação silenciosas.

Mais recentemente o grupo desenvolveu a ação “*Solos de Rua*”, dirigida por Luciana Bortoletto (figura 2.14). Nessa ação, a montagem não se encontra nos palcos italianos, nem nos teatros e salas de espetáculos, a dança acontece nas ruas do centro de São Paulo. Teve seu início em outubro de 2017, integrando o projeto *Vir-a-ser*, contemplado pela XX Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança/ 2016 e está dividida em três atos.

Figura 2.14 - cartaz do primeiro ato do projeto Solos de Rua, em sua estréia em outubro de 2017



Os integrantes do núcleo se inspiraram no manifesto *As Embalagens*, do encenador polonês Tadeusz Kantor (1915-1990) para criar o *Solos de Rua*. Trata-se de um jogo coreográfico em que os bailarinos interagem com lonas plásticas e se afetam mutuamente no espaço urbano, em locais de grande fluxo de pessoas, misturando-se à paisagem local, seja ela humana, social, sonora, ou arquitetônica. Na concepção do trabalho, desenvolve-se a não permanência do silêncio, devido à urgência do mover, do dobrar-se, ocultar, atar, revelar, desviar, dizer e não apaziguar.

O grupo compreende que a relação de tempo de cada cena no espaço urbano se desenvolve de forma distinta do tempo de uma apresentação em um teatro e não possui a preocupação de que os transeuntes permaneçam observando-os durante toda a ação, principalmente nos processos criativos, como apontado por Allemand e Rocha (2014).

Outro exemplo um dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo catarinense *Cena 11*, dirigido por Alejandro Ahmed e referência brasileira em trabalhos que mesclam dança contemporânea e

tecnologia. Em 2014 estreou na rua a ação “*Colônia - Mobilidade Emergente de Autonomia Coletiva*” (figura 2.15) na cidade de Curitiba, Paraná.

Figura 2.15 - treinamento da performance, realizada na cidade do Rio de Janeiro



Fonte: http://coloniagrupocena11.blogspot.com/2015/11/colonia-mobilidade-emergente-de_15.html

Partindo da ideia de criação, formação e treinamento como ações correlatas, o grupo elaborou um objeto coreográfico como ferramenta afim de instaurar emergência, treinar de modo coletivo e promover percepções singulares ao invés de identidades (Soares, 2016).

O movimento convocou trinta voluntários para participar da coreografia coletiva que foi encenada nas ruas do centro de Curitiba. Os participantes foram convocados pelas redes sociais e receberam um treinamento de três dias, para a realização da performance com os integrantes da Cia Cena 11.

Conforme o site oficial do trabalho, trata-se de uma situação coreográfica formulada para gerenciar o encontro de um grande número de pessoas com o objetivo de compor, através de comportamentos simples, um objeto cênico de padrões complexos. As múltiplas interações dos performers envolvidos através dos padrões propostos inicialmente, objetivam instaurar uma singularidade coreográfica coletiva através de um período mínimo de treinamento/convivência. A idéia é trabalhar com o número mínimo de 25 performers,

que através do treinamento/convivência junto ao Grupo Cena 11, partem da co-dependência e da emergência para juntos instaurarem um percurso transitório de autonomia coletiva.

Citamos também o trabalho “U”, do coletivo La Casa, grupo uruguaio que desenvolve seu trabalho a 11 anos, com direção de Mariana Marchesano. Nas concepções de seus trabalhos existem propostas multidisciplinares entre a dança, fotografia, teatro música, arquitetura e ciências.

Os espaços utilizados pelo coletivo variam entre salas abandonadas, praças, terrenos baldios e salas de exposições. São chamadas de “obras-paisagens”, como forma de questionamento dos comportamentos e territórios, assim como as formas de ocupar, estar e viver, conforme destaca Allemand e Rocha (2014)

“U,” (figura 2.16) de 2009, foi inspirado no conceito de “*terrain vague*” desenvolvido pelo arquiteto espanhol Ignasi de Sola-Morales, e foi concebido a partir de um processo de investigação do movimento, do som e do espaço, seguindo a idéia de Francesco Careri sobre o andar como ação simbólica de transformação da paisagem.

Figura 2.16 - cena do trabalho U, do La Casa.



Fonte: <http://proyectolacasa.blogspot.com/p/producciones.html>

Allemand e Rocha (2014, p.96), destacam que:

Os locais escolhidos são espaços intersticiais, incertos, zonas de questionamento das cidades e paisagens contemporâneas, buscando uma releitura da trama urbana. E uma busca de modificar o olhar sobre certos espaços da cidade: lugares vazios, "não produtivos" são transformados em espaços do possível. Além disso, o espectador pode estabelecer diversos vínculos com a cena, escolhendo seu próprio lugar, construindo sua própria versão do espetáculo.

O trabalho interage em diferentes níveis com o público em busca de uma reinterpretação do enredo urbano. Trata-se de mudar a visão de certos espaços da cidade: lugares vazios, obsoletos, "não produtivos" são reativados e convertidos em espaços do possível. Cada espectador estabelece um modo único de se relacionar com a cena; ele escolhe sua própria rota perceptiva, constrói sua própria versão do programa, segundo informações do site oficial do coletivo.

Destacamos agora dois trabalhos que relacionam o meio audiovisual e a dança em espaços públicos. A intervenção *“Coreografia para prédios, pedestres e pombos”* foi um projeto realizado pela coreógrafa Dani Lima em parceria com a cineasta Paola Barreto no Largo do Machado (zona sul do Rio de Janeiro) em 2010.

Dani Lima foi fundadora da Intrépida Trupe e em 1997 criou sua companhia, Cia. Dani Lima, realizando diversas ações pelo Brasil e Europa, sejam espetáculos, oficinas residências artísticas e participações em festivais. O trabalho do grupo investiga questões de identidade, percepção e memória, em experiências multidisciplinares, pesquisando uma poética do corpo cotidiano, realizando assim inúmeros trabalhos em espaços públicos (Cia Dani Lima, 2014).

A intervenção *“Coreografia para prédios”, pedestres e pombos* nos remete ao movimento cotidiano da cidade com seus prédios, pombos e pedestres e seus fluxos e possibilidades

coreográficas. Essa intervenção busca, através da dança e do cinema, uma remontagem dos acontecimentos da praça Largo do Machado.

Figura 2.17 - intervenção “*Coreografia para prédios, pedestres e pombos*”.



Fonte: <http://paoleb.blogspot.com/2010/09/coreografia-para-predios-pedestres-e.html>

O projeto foi composto por uma série de “interações coreográficas camufladas” realizadas por 11 bailarinos e atores. Estas intervenções foram gravadas por webcams, e as imagens foram transmitidas em tempo real, via internet, para o oitavo andar do Instituto Oi Futuro, onde foram editadas e sonorizadas numa performance de “cinema ao vivo”.

O projeto buscou revitalizar o espaço público do Largo do Machado, lançando um olhar poético sobre o espaço urbano do bairro, buscando também mobilizar os frequentadores e moradores da praça a compartilharem suas experiências e seus registros visuais, “compondo uma grande cartografia afetiva do bairro”, segundo o site PB (2010)

Criada em tempo real, a coreografia dos bailarinos dialogam com o fluxo de pedestres na praça, tudo através de uma câmera instalada no alto de uma igreja e da comunicação via rádio, em um misto de movimentos camuflados e cotidianos executados por bailarinos, confundindo a separação entre quem dança e quem transita por aquele espaço. Dessa

forma, o espectador condiciona o espetáculo que assiste, seja na praça, no café, na torre da igreja ou pelo streaming via internet (Mendes, 2012).

Outro projeto que transita entre dança, vídeo e cidade é o “VIA”, dos professores João Queiroz e Daniella Aguiar. Trata-se de um projeto de videodança e música-computacional locativa, que utiliza os dispositivos móveis como suporte. Para assistir, o usuário necessita de smartphone ou tablets com acesso a internet. Ao se deslocar por pontos específicos da cidade do Rio de Janeiro o usuário terá acesso a episódios de videodança e música computacional, através dos aplicativos *QRcode* ou *HiperGeo*. Cada ponto da cidade em que foi realizada a coreografia possui um código que deve ser lido por um desses aplicativos. Um destaque de “VIA” é a interatividade entre obra e usuário, já que o espectador decide qual percurso realizar e quanto tempo se dedicar em cada um dos pontos. O projeto explora um novo espaço para a dança acontecer, através de mídias locativas sensíveis à geolocalização integrando duas dimensões, de um lado uma dimensão urbana e arquitetônica e de outro a dimensão do vídeo-dança e da música-computacional. “VIA” possibilita uma experiência nova em relação ao fruidor e a paisagem urbana. O projeto recebeu apoio da Prince Claus Fund.

2.4 Cataguases e o modernismo

O município de Cataguases originou-se da primitiva povoação de Meia Pataca, em terreno doado pelo sargento das ordenanças Henrique José de Azevedo. O fato deu-se a 26 de maio de 1826, havendo, no local, 38 lares de brancos e várias aldeias de índios coroados, coropós e puris. Inicialmente, Guido Marlière encontrava-se no local denominado Porto dos Diamantes, como inspetor dos serviços da Estrada de Minas aos Campos dos Goitacazes, na Província do Rio de Janeiro. A estrada atenderia a uma nova política de ocupação da Região da Zona da Mata. No Porto dos Diamantes, recebeu em doação um terreno, planície sedimentar na margem esquerda do Rio Pomba, para ali erigir uma capela e fundar uma povoação, que toma no nome de Meia Pataca (Moran, 1992).

Falar sobre a cidade de Cataguases do início do século XX é falar de arte. Apesar das muitas características encontradas em outras pequenas cidades brasileiras, foi lá que o cineasta

Humberto Mauro produziu os primeiros filmes de sua carreira; foi lá que um grupo de jovens estudantes publicou uma revista literária vanguardista contando com a contribuição de importantes modernistas; e também foi lá onde arquitetos cariocas do início da década de 1940 puderam construir algumas de suas obras.

De fato, toda influência dos artistas brasileiros do período modernista vêm de correntes de vanguarda da Europa, como aponta Bosi (2006). Le Corbusier aparece nas curvas da escada do Clube Social, prédio construído nesse período, assim como Bauhaus desponta em várias fachadas livres de residências espalhadas pela cidade.

Portanto, a questão não é ressaltar a influência e conseqüente produção artística modernista decorrente da primeira metade do século passado, mas destacar a importância de todos os movimentos artísticos de vanguarda que aconteceram em uma cidade do interior de Minas Gerais e como essas raízes da Literatura, Arquitetura não menos importante, o Cinema serviram de gatilho para a continuação de uma produção artística viva no decorrer dos anos, e hoje, a cidade possui vários profissionais, escolas, grupos e instituições que produzem, ensinam, divulgam, e principalmente, vivem de ARTE.

Cataguases é uma cidade do estado de Minas Gerais, localizada na Zona da Mata, porção geográfica do país que se manteve preservada a mata atlântica desde o começo do processo de colonização, iniciado no século XVI. De acordo com a estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, realizado em 2016, a cidade possui 74 609 habitantes.

Segundo Werneck (2009), a cidade do início do século passado se resume, metaforicamente, a um rio, uma ponte, uma praça e uma igreja. Algumas ruas e casas do centro da cidade formavam um quadrado quase perfeito. A estimativa era de seis mil habitantes. Assim era a Cataguases do início do século XX, pouco depois de sua transformação em município (1877), movida à café e pequenas indústrias.

Berço dos vários movimentos culturais que se instauraram a partir da década de 1920, a cidade de Cataguases, guarda em suas ruas e esquinas, marcas de um significativo patrimônio cultural legado pelo movimento modernista. Esse período se caracteriza como fator primordial no processo de ocupação, construção e valorização da cidade.

Entre esses movimentos culturais que iniciaram no século XX, o cinema se encontra como uma das primeiras manifestações da cidade que obtiveram sucesso e reconhecimento nacional. O início da história cinematográfica da cidade se dá com a construção do Teatro Recreio. E foi o café, importante no comércio cataguasense, assim como de grande parte do estado, que possibilitou o avanço econômico da cidade e a construção do Teatro Recreio, como nas palavras de Rezende e Silva (1908):

Cataguases era o grande empório regional do comércio de café. A vida social tornou-se brilhante [...] Foi quando Cataguases construiu os seus melhores prédios e o seu primeiro jardim, o do Largo do Comércio, e bem assim algumas fábricas, multiplicando em todos os sentidos as suas fontes de renda. Iniciou-se naquele ano a construção do Teatro Recreio, grande e famoso edifício, cuja inauguração se deu juntamente com a do Paço Municipal, em 1896. (Rezende & Silva, 1908, s. p.).

Para Costa (1977), o Teatro Recreio é referenciado como símbolo do progresso que levava para a pacata vida do interior um novo uso que já se encontrava nas grandes cidades: “o edifício foi construído por um grupo de homens progressistas, com o fim de dotá-la de uma casa de diversão à altura de suas tradições de desenvolvimento”. (p.331). Entre esses homens estava João Duarte Ferreira, português que chegou à Cataguases por volta de 1873.

Homem de negócios, João Duarte foi operário, comerciante e cafeicultor, além de ser um dos acionistas do Banco de Cataguases, do Banco do Construtor e um dos fundadores da Companhia de Fiação e Tecelagem Cataguases, da antiga Companhia Força e Luz Cataguazes-Leopoldina (hoje Energisa) e do Hospital de Cataguases. Segundo Costa (1977, p. 542), João Duarte Ferreira foi uma das maiores fortunas de Minas Gerais, representada por casas e fazendas da cidade e região.

Em 1912, fundou o Comercial Clube de Cataguases, que na época funcionava no primeiro piso do Teatro. Alguns anos depois, com o fornecimento de energia pela Companhia Força e Luz Cataguazes-Leopoldina, o edifício se torna adequado para funcionar como cinema e as projeções se tornam regulares. O Jornal Cataguazes, periódico semanal que circula até os

dias atuais, na época, chamou o fato de símbolo de prosperidade a criação do Cinema Recreio (n°324, março de 1912).

Mello (2014) traça um paralelo entre Cataguases e Rio de Janeiro, em relação ao cinema como entretenimento e lazer:

O cinema como lazer e entretenimento em Cataguases, no conjunto dos fatos, apresenta algumas congruências com o Rio de Janeiro. A primeira diz respeito a proximidade cronológica. Apesar da primeira exibição ocorrida no Brasil datar de 1896, somente um ano depois, Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Salles, fundaram uma sala fixa de cinema no Rio chamada *Salão de Novidades Paris* ou *Salão Paris*. Como o nome sugere era uma casa que oferecia uma variedade de atrações sendo as projeções apenas uma delas (BERNARDET, 1978). Já o primeiro cinema fixo foi o *Cinematographo Parisiense*. Inaugurado em 1907, o *Parisiense* ficava na recém-aberta Avenida Central (Rio Branco), uma das obras da reforma urbanística do período Pereira Passos (p.120).

2.4.1 O movimento Verde – modernismo literário

Paralelo ao cinema, a Literatura modernista também teve seu desenvolvimento na Cataguases do começo do século XX. De acordo com Guilhermino César, um dos fundadores da Revista Verde, havia um cotidiano literário entre os adolescentes e jovens estudantes do Ginásio de Cataguases, um dos primeiros colégios secundários da cidade, inaugurado na década de 1910. Além do ensino da língua portuguesa, os alunos aprendiam literatura francesa, e o mais importante, eram incentivados a ler e a escrever.

Segundo o escritor:

Fomos colhidos pela insurreição modernista. O ginásio fervia de literatura mal assimilada. Seus estudantes liam de tudo um pouco, principalmente os novos da semana de Arte Moderna e respectivos sequazes espalhados pelo Brasil. (César, 1979a, p. 3).

O Ginásio possuía o Grêmio Literário Machado de Assis, fundado em maio de 1914. Este grêmio realizava eventos dominicais em que eram lidos poemas de natureza romântica. A efervescência literária, presente no ginásio também pode ser representada pelo jornal *O Estudante*, que se constituía como uma ferramenta primordial na divulgação de trabalhos

literários desenvolvidos pelos alunos, professores e funcionários. Em um dos meios de divulgação do Ginásio, destacava-se que nas colunas de *O Estudante* eram publicados “os trabalhos mais interessantes dos alunos”, como uma espécie de prêmio (Mello, 2014).

Segundo Ribeiro Filho (2002) essa revista recebeu os primeiros ensaios do grupo Verde. Os nove rapazes mineiros residentes em Cataguases, que se tornariam a base do Movimento Verde e suas revistas, tinham uma vida literária muito prolífica, participavam do Grêmio Literário, além de suas contribuições em jornais da região.

Rosário Fusco, Camilo Soares, Francisco Ignácio Peixoto, Guilhermino César, Ascânio Lopes, Christóphoro Fonte Bôa, Enrique de Resende, Oswaldo Abritta e Martins Mendes, jovens entre 17 e 28 anos, foram os fundadores do grupo *Verde*, um movimento literário de vertente modernista, surgido em 1927. Teve início com alunos e professores do Ginásio e teve sua afirmação com o lançamento de uma “Revista de Arte e Cultura”, a Revista Verde, que contou com a colaboração de escritores conhecidos na época, Mário de Andrade, Carlos Drummond, Alcântara Machado e Oswald de Andrade, para citar alguns. A revista teve seu fim com a morte do poeta Ascânio Lopes, mas continuou com a expansão das obras de seus participantes (Mello, 2014).

Figura 2.18 - Capa da edição número 1 da Revista Verde.



Figura 2.19 - Humberto Mauro (de paletó cinza, debruçado na escada) recebe os jovens da Verde na ocasião das filmagens de “Sangue Mineiro”.



Fonte: <https://www.chica.org.br/cataguases/literatura>.

Além da rotina literária do Ginásio de Cataguases, que teve grande influência na formação do grupo Verde assim como seus ideais e estilos, podemos dizer que a visibilidade alcançada pelo movimento e sua revista tenha sido possibilitado através do apoio que receberam de escritores modernistas de Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, sendo que esse apoio, naquele contexto, teve mais relação com a ousadia dos jovens escritores do que com a qualidade de suas primeiras manifestações literárias, conforme Moran (1992).

A partir da segunda edição da revista, iniciaram as colaborações de escritores brasileiros e estrangeiros, com destaque para Mário e Oswald de Andrade. Sobre a colaboração dos escritores paulistas, vemos o seguinte trecho publicado na revista, em maio de 1929:

Porém o que o mundo não viu e podia ver é que também o escritor paulista andou muito estudando os criadores de “Verde”. Catou neles os boleios sintéticos e as vozes populares que essa rapaziada foi a primeira a registrar, e quando ocasião chegou, andou tudo empregando nos escritos dele. (Verde, mai. 1929, p. 23)

Na terceira edição foi publicado um manifesto, resumido nos seguintes tópicos:

- 1.º Trabalhamos independentemente de qualquer outro grupo literário.
- 2.º Temos perfeitamente focalizada a linha divisória que nos separados demais modernistas brasileiros e estrangeiros.
- 3.º Nossos processos literários são perfeitamente definidos.
- 4.º Somos objetivistas, embora diversíssimos uns dos outros.
- 5.º Não temos ligação de espécie nenhuma com o estilo e o modo literário de outras rodas.
- 6.º Queremos deixar bem frisada a nossa independência no sentido “escolástico”.
- 7.º Não damos a mínima importância à crítica dos que não nos compreendem.

Foi possível constatar também que eles tinham consciência da dependência cultural estrangeira que se vivia, então, no Brasil, e que lutavam contra ela, visando ao nacionalismo, através da busca de compreensão da realidade brasileira: das suas tradições sociais, das

condições socioeconômicas do povo e do atraso cultural, principalmente nas pequenas cidades do interior mineiro, um cenário entre o rural e o urbano. Nesse sentido, eles desenvolveram um sentimento de mineiridade, que está presente em algumas de suas falas e também em seus poemas que retratam situações típicas da Cataguases de então: a fazenda do avô, as festas do interior, os homens trabalhando na construção das estradas de rodagem ou na pedreira, os bairros da cidade... Alguns desses poemas apresentam crítica veemente da sociedade interiorana e de seus costumes; outros fazem uma revisão da história do Brasil, abordando temas como o descobrimento, a colonização, o encontro das raças e o encontro entre personagens históricas e míticas (Sant'ana, 2006).

As páginas da “Verde” transformaram-se em um fórum de debates e conquistou poetas encastelados em posições definitivas sobre o destino e objetivos do modernismo. Escritores de todo o país pensaram o modernismo, e retribuíram a acolhida dedicando poemas aos “ases”, como “homenagem aos homens que agem”, escrito a quatro mãos por Mário e Oswald de Andrade:

“Tarcila não pinta mais
com verde Paris
Pinta com Verde
Cataguases.

Os Andrades
Não escrevem mais
Com terra roxa!
Não!
Escrevem
Com tinta verde
Cataguases(...)

Trecho do poema “*Homenagem aos homens que agem*”, escrito por Mario e Oswald de Andrade em setembro de 1927.

Na sua compreensão do Modernismo brasileiro, que ajudaram a desenvolver, os Verdes consideravam a liberdade de expressão, que incluía a liberdade formal, o legado mais importante do movimento, sem o qual a literatura brasileira não teria amadurecido. A partir dessa liberdade formal, eles construíram textos bem arrojados para a época, mostrando que compreenderam profundamente a proposta modernista, não apenas reproduzindo-a, como também contribuindo com o movimento, ao elaborarem essa proposta a partir da própria

experiência. Por isso, a experiência dos Verdes não foi superficial, tendo sido considerada “vanguarda” verdadeira, em oposição às falsas “vanguardas”, na opinião de Wilson Martins (1967).

Peregrino Júnior, em artigo publicado na *Verde* (nº 5, jan. 1928, p. 16), afirma que a revista de Cataguases constituía uma quarta corrente no Modernismo brasileiro, apresentando mais alegria, entusiasmo e vivacidade que a revista *Festa*, e uma grande vantagem sobre esta última: o grupo da *Verde* estava menos ligado a preconceitos partidários. De fato, podemos dizer que os rapazes de Cataguases recuperaram para o movimento modernista brasileiro o entusiasmo dos primeiros anos, mas com uma consciência maior das contradições do período.

Cataguases e seus jovens poetas foram aplaudidos porque, na perspectiva dos modernistas dos grandes centros, traduziam o sucesso do modernismo nacional. Desde 1924, o modernismo brasileiro ganhava uma acepção nacionalista e o nacionalismo era uma palavra de ordem. A descoberta do interior mineiro sem tradição barroca era uma novidade: “*Verde*” era a novidade (Moran, 1992).

2.4.2 A arquitetura moderna na pequena cidade mineira

Façamos uma ponte entre a literatura e a arquitetura e dentro deste contexto, destacamos aqui a industrialização como processo importante no desenvolvimento da arquitetura moderna na cidade de Cataguases. Mello (2014, p. 239) destaca a necessidade de uma reformulação do ambiente urbano, devido ao desenvolvimento industrial que se estabeleceu no Brasil do início do século XX, conseqüentemente em Cataguases, assim como a ligação entre indústria e arquitetura:

(...) a “vida diária” transformada pelo desenvolvimento industrial não só reivindicou a reestruturação do ambiente urbano, redes de comunicação e de distribuição mais amplas, novos programas e arranjos espaciais e, derivando desta última demanda, o incremento dos materiais e da tecnologia utilizados nas construções. Questões já consensuais e amplamente exploradas, onde foram elencadas as relações de ordens diversas estabelecidas entre a produção da arquitetura e a industrial.

O autor completa, dizendo que a era moderna encontrou no universo das exposições uma forma de expor suas idéias e os seus pressupostos, uma representação do progresso. Devido sua abrangência, englobando a participação de inúmeros países, procurava-se a universalização de ideias-imagens, do sonho, do desejo e do fetichismo em diversos âmbitos.

Como destaca Pesavento (1997), as feiras e exposições transformaram-se em eventos de cunho pedagógico, “de efeito-demonstração das crenças e virtudes do progresso, da produtividade, da disciplina do trabalho, do tempo útil, das possibilidades da técnica” Pesavento (1997) apud Mello (2014).

Nesse contexto dois edifícios sintetizam esse encontro entre indústria e arquitetura: Fábrica de Turbinas da AEG (1908-09) de Peter Behrens e a Fábrica Fagus (1911-13) de Walter Gropius e Adolf Meyer, todos envolvidos no *Deutscher Werkbund*, organização cultural alemã ligada as novas possibilidades do design e da arquitetura, agora no contexto industrial que se estabeleceu no início do século XX. Os fundadores do *Deutscher Werkbund* procuraram solucionar o problema da decadência dos valores artísticos em uma nova sociedade industrial. Desse movimento, nasceu a famosa escola de design e arquitetura Bauhaus e a DIN, hoje Instituto Alemão de Normatização.

Figura 2.20 - Fábrica de Turbinas da AEG.



Fonte: https://2.bp.blogspot.com/-QdWZ6plDnsg/Vvuj6kaDgWI/AAAAAAAAAC40/Msi7MYuIYHcw-FPKxLyO_yjmEoTNxWOPg/s1600/01.jpg

Figura 2.21 - Fábrica Fagus.



Fonte:

https://images.adsttc.com/media/images/53de/8597/c07a/8044/5500/0039/newsletter/Fagus_Gropius_Hauptgebaeude_200705_wiki_front-2.jpg?1407092112

Coube a esses arquitetos, anunciar essa nova estética que possuía entre seus traços mais marcantes, a estilização geometrizada nomeada simplesmente de moderna, conforme destaca Mello (2014).

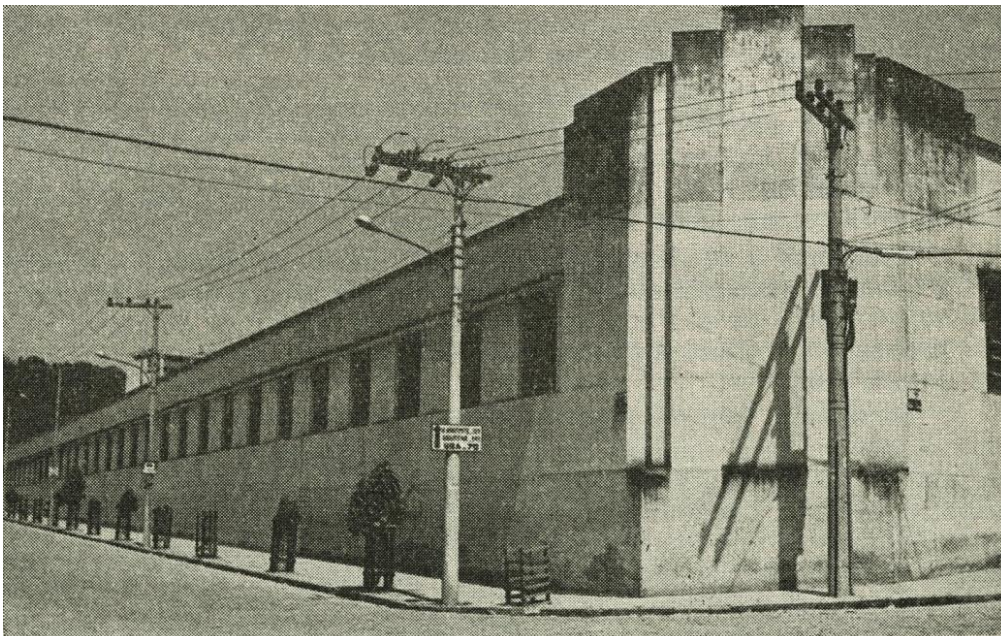
Essa nova representação de modernidade foi nomeada de *art-déco* somente em 1925, depois de causar certo destaque global na sequência da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em Paris, como destaca Ficher (2012), embora o estilo arquitetônico aparecesse com Otto Wagner, Josef Hoffmann, Auguste Perret e Victor Dubugras na Estação de Mairinque (1907), no estado de São Paulo.

Na *art-déco*, as linhas retas ou circulares estilizadas predominam, assim como o design abstrato e as formas geométricas. É possível afirmar que o estilo limpo da *art déco* caminha em direção ao moderno e às vanguardas do começo do século XX, beneficiando-se de suas contribuições, segundo Lemme (1986).

A revista *Architectura e Construções* em matéria intitulada *A Architectura e a Estetica dos Edifícios Industriaes*, coloca a art-déco como “a arquitetura aplicada, com justo critério, aos edifícios industriais [...] concorrendo para a estética das zonas industriais e, ao mesmo tempo, para elevar o espírito e a cultura do nosso operário”. (*Architectura e Construções*, 1931, p. 5)

Na cidade de Cataguases vemos inúmeros exemplos da art-déco, sendo inaugurado pela construção da sede da Companhia Industrial de Cataguases, na Vila Teresa, entre os anos de 1936 e 1940. O edifício tem em sua composição linhas verticais através de apliques escalonados e repetição de janelas e basculante em ferro e vidro no decorrer da fachada.

Figura 2.20 - A sede da CIC (Companhia Industrial de Cataguases), retirado de Costa (1977, p. 301)

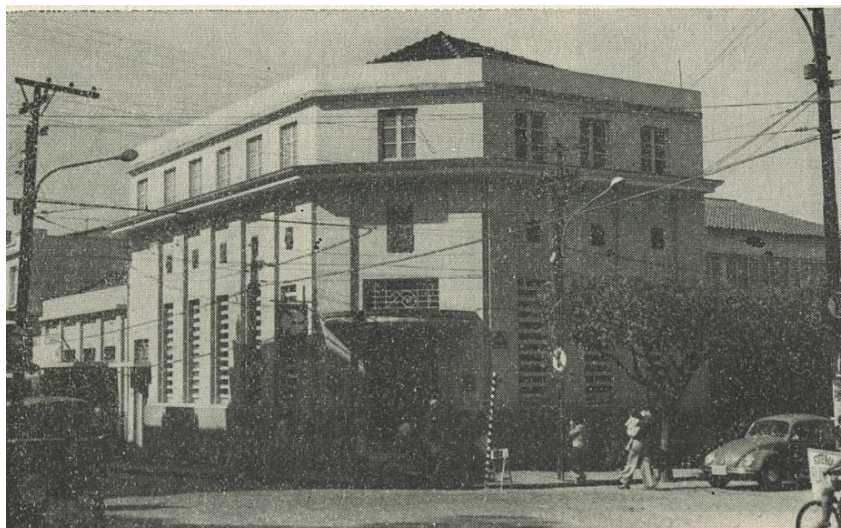


O art-déco foi o estilo adotado nas construções que renovaram a cidade na década de 1930, apesar de que a arquitetura modernista invadiu a cidade em 1940, o déco continuou como uma das representações da modernidade local em quase toda aquela década, conforme aponta destaca Mello (2014) e figuras 2.21 e 2.22.

Figura 2.21 - Novo prédio da loja Casa Felipe, Costa (1977, p. 232)



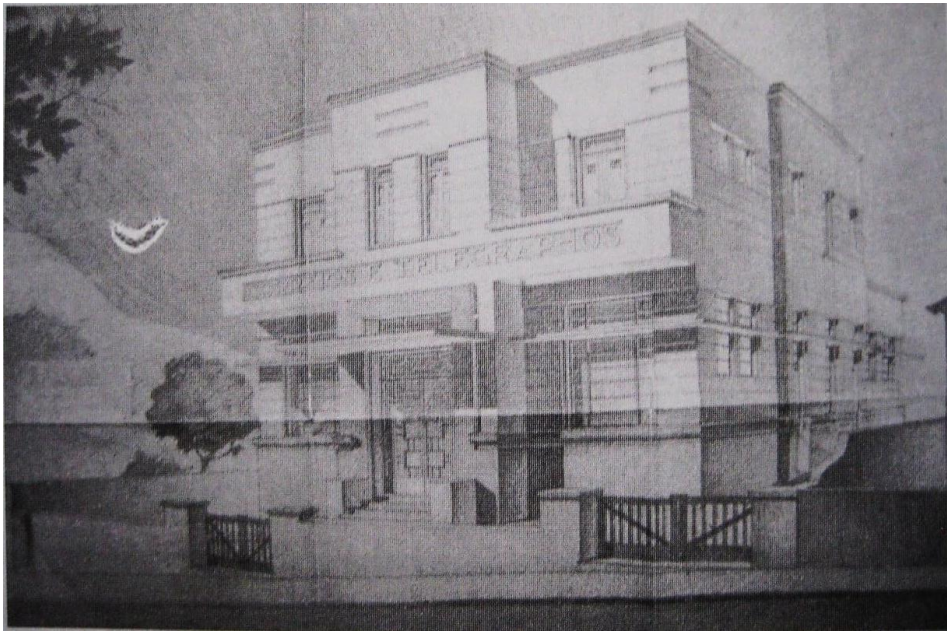
Figura 2.22 - agência do Banco Nacional, (Costa, 1977, p. 450)



Conforme Segawa (1999), até a agência de Correios e Telégrafos de Cataguases (figura 2.23) foi construída segundo o estilo art-déco, padronizado segundo o Projeto n°85 de 1934 [96], que também foi aplicado nas agências de Carangola (MG), de Itabuna (BA) e de Jaú (SP),

segundo o projeto nacional de normalização realizado pelo Departamento de Correios e Telégrafos.

Figura 2.23 - Projeto Padrão, nº85 de 1934, do Departamento de Correios e Telégrafos construído em Cataguases (Segawa, 2002, p. 71)



Embora o déco e a a arquitetura neocolonial, também sejam outras características marcantes do cenário urbano de Cataguases, atemo-nos agora ao movimento de cunho modernista que se estabeleceu a partir da década de 1940, e destacamos dois recortes urbanos, ocupados pela dança e pelo vídeo no processo criativo que embasa essa tese, a **Igreja e Praça Santa Rita** e o **Colégio de Cataguases**.

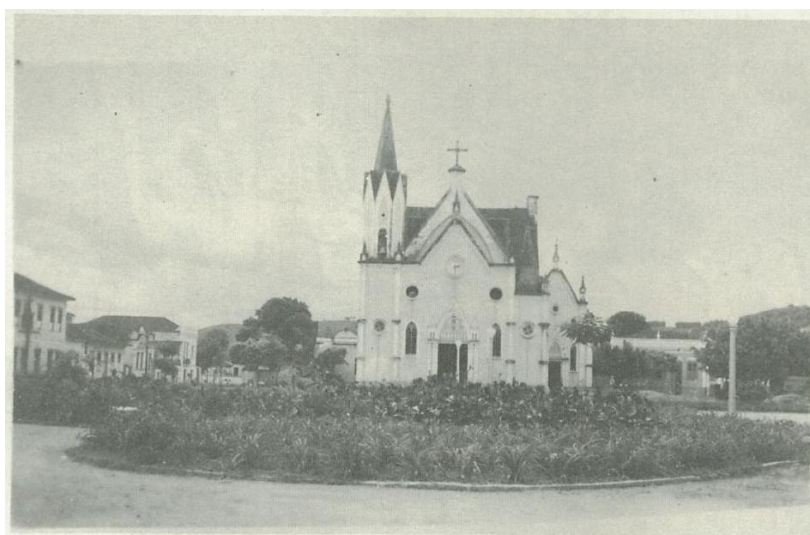
Conforme Mello (2014, p.252), a figura de Francisco Inácio Peixoto, industrial e figura política na aristocracia cataguasense, foi um dos catalisadores do movimento modernista na pequena cidade mineira:

Após a construção da sede da Companhia Industrial Cataguases em estilo déco, Francisco Peixoto deflagrou um novo processo de

renovação da arquitetura ao contratar Oscar Niemeyer para desenvolver o projeto de sua residência (1941), da nova sede do Ginásio de Cataguases (1943-1946) e de uma Casa de Saúde. Isso quando Niemeyer, contratado por Juscelino Kubitschek, ainda desenvolvia os projetos para o conjunto da Pampulha.

Miranda (1994) cita trechos de cartas trocadas entre Francisco Peixoto e Marques Rebelo, outra figura do círculo cultural cataguasense, de 1945, que denotam a ambição de ambos de transformar a cidade, inclusive em uma das cartas é mencionado um suposto projeto de reestruturação urbana elaborado por Aldary Toledo. Entre os planos de transformação do espaço urbano, incluíam-se a demolição de edifícios de grande valor simbólico, como a Igreja Matriz e o Cineteatro Recreio.

Figura 2.24 - a antiga matriz de Santa Rita da Meia Pataca. (Mello, 2014)



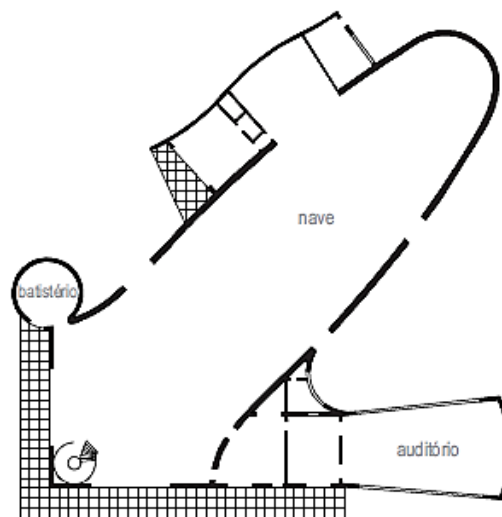
A nova igreja, construída no quadrilátero definido por Guido Marlière, por volta de 1828, ocupa o plano pioneiro de ocupação da cidade. Nele foi erguida a primeira sede da paróquia de Santa Rita da Meia Pataca, criada pela Lei Mineira nº 534, de 10 de outubro de 1851 (ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO).

Segundo Costa (1977), com o decorrer do tempo, a igreja original passou por várias transformações. A primeira foi uma reforma finalizada em 1898, seguindo o projeto do engenheiro e arquiteto francês Augusto Rousseau, criado em 1894. Anos mais tarde, a igreja passou por outra mudança que foi finalizada em 1909. A situação precária da igreja motivou

o padre Solindo José da Cunha, responsável pela paróquia, a mover uma ação para reconstrução de um novo templo. Tudo indica que as reformas não resolveram os problemas técnicos da estrutura.

No projeto do arquiteto Edgar Guimarães do Valle, substituindo a antiga igreja em estilo neogótico construída no mesmo local, a nave principal da igreja foi criada através do arqueamento de casca de concreto. A torre sineira, que também foi construída em concreto armado, manteve a posição vertical como nas igrejas tradicionais.

Figura 2.25 - Planta da nova igreja matriz de Cataguases (1943), (Alonso, 2012, p. 42).



Conforme Mello (2014), as novidades não vieram somente técnica e estrutura empregada na construção, mas também na sua implantação. Em sua composição, observa-se a junção de linhas sinuosas com um corpo monolítico marcado pela entrada principal voltada para a Praça Santa Rita. Na fachada, o painel em azulejos de autoria de Djanira, intitulado “*A Vida de Santa Rita*”, presente na figura 2.27, ressalta a modernidade da obra.

No novo edifício, além dos espaços típicos - nave, sacristia, torre sineira – foi adicionado um auditório e espaços de apoio que colocam o templo sacro no discurso funcionalista da arquitetura modernista. A nave da igreja foi implantada diagonalmente ao terreno,

subvertendo a regra da ortogonalidade e da simetria existentes entre as igrejas e as praças fronteiriças a sua fachada principal.

Figura 2.26 - Vista aérea da Igreja.



Fonte: https://i.vimeocdn.com/video/501754642_1280x720.jpg

Figura 2.27 - fachada da igreja com o painel da pintora Djanira. Mello (2014).



Segundo o autor, a igreja tornou-se importante edifício na estruturação de diversas cidades no Brasil, principalmente em Minas Gerais, foi um elemento consideravelmente significativo para a difusão da arquitetura modernista em Cataguases. O processo de construção durou cerca de vinte anos, de 1944 a 1968.

A igreja destaca-se pela inovação de suas formas curvas, a partir do uso do concreto armado, diferentemente do que se esperava para uma igreja da época em que foi projetada. Em 1996, foram acrescentadas no seu interior, pinturas representando a Via Sacra pelas mãos da artista plástica Nanzita Salgado (Alonso, 2012).

Outro ícone da arquitetura modernista da cidade e ambiente de experimentação do processo criativo que compõe essa tese é o Colégio de Cataguases, ou Colégio Cataguases.

Figura 2.28 - A nova sede do Ginásio Cataguases, Oscar Niemeyer, 1943-46 (Mello, 2014).



O prédio do Colégio de Cataguases foi idealizado por Francisco Inácio Peixoto, para receber 150 alunos internos e 150 externos. Conta com o projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer, jardins de Roberto Burle Marx, escultura de Jan Zach, mobiliário de Joaquim Tenreiro e

possuía originalmente o painel *Tiradentes*, de Cândido Portinari, no saguão do edifício, encomendado especificamente para a escola (Alonso, 2012).

Figura 2.29 - fachada do Colégio (Alonso, 2012).



Figura 2.30 - detalhe do Colégio com mural de Paulo Werneck (Alonso, 2012).



O edifício foi transferido ao governo do Estado de Minas Gerais na década de 1970, quando passou a abrigar a Escola Estadual Manoel Inácio Peixoto. Em 1975 o painel Tiradentes, de propriedade da família Peixoto, foi vendido ao governo do Estado de São Paulo. A obra, concluída em 1949, uma das mais importantes de Candido Portinari, está exposta no Salão de Atos Tiradentes e permaneceu no Salão Nobre do Palácio dos Bandeirantes até 1989, quando foi transferida para o Memorial da America Latina, em sua inauguração, fazendo parte, desde então dessa coleção.

Sem dúvida o Colégio estabeleceu-se como um prédio escolar moderno, apresenta uma arquitetura inovadora se comparada ao prédio da Escola Normal Nossa Senhora do Carmo, inaugurada em 1912, e em 1942 passou por uma reforma e ampliação, assim como os prédios e do Grupo Escolar Coronel Vieira e Astolfo Dutra, inaugurados em 1913, e do Grupo Escolar Guido Marlière, de 1930 (Costa, 1977).

Desenvolvem-se então, a partir da década de 1940 inúmeros outros projetos idealizados pela elite e classe média cataguasenses, através de encomendas aos mais renomados arquitetos que atuavam no Rio de Janeiro naquele momento. Nomes como Aldary Henriques Toledo, Francisco Bolonha, Luzimar Goés Telles , para citar alguns, assim como trabalhos desenvolvidos por artistas plásticos, designer de moveis e paisagistas, como Djanira, Cândido Portinari, Jan Zach, Emeric Marcier, Roberto Burle Marx e Joaquim Tenreiro, entre outros. Isso em um curto passeio pela Avenida Humberto Mauro, pelo Centro, ou pela Vila Tereza e outros pontos da cidade.

Em 1994, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), reconhecendo a importância da arquitetura moderna produzida na cidade, efetua o tombamento individual de 16 edificações e estabelece um perímetro de tombamento de conjunto urbano para a cidade (Alonso, 2012).

Dessa forma, destacamos o desenvolvimento do movimento modernista na cidade de Cataguases como força motriz para o movimento artístico que veio a se desenvolver na cidade desde o início do século passado. Apesar de ser uma cidade interiorana e pacata,

sempre a cidade esteve em íntima relação com os movimentos de vanguarda da arte que se estabeleceram no município, e sempre de forma colaborativa. Outro ponto de destaque no desenvolvimento da arte na cidade é o incentivo de empresas locais através de dispositivos legais (como leis de incentivo à cultura, do estado de Minas Gerais e do governo federal), além do desenvolvimento de ações de cunho social e independente, marca também registada da arte na cidade, seja ela manifestada pelas artes plásticas, artes cênicas ou visuais.

2.4.3 O hibridismo na arte

Uma característica presente na produção artística, que destacamos nesse trabalho em páginas anteriores, é o cruzamento de fronteiras, marca que reforça a potência criativa e muitas vezes política de uma obra de arte. Em um panorama histórico, considerando novas possibilidades de criação e destacando o caráter híbrido, podemos traçar uma relação inaugural da dança com outras media e outras tecnologias, a partir do trabalho desenvolvido por Loie Fuller no fim do século XIX. E a relação híbrida sobre a dança e o vídeo, teve seu “primeiro ensaio”, com os irmãos Lumiere e Thomas Edison, nas experimentações realizadas no mesmo período.

A dança, enquanto linguagem artística, manifestação cultural e prática corporal, tem se reinventado e se apresentado de múltiplas formas, mais efusivamente a partir do fim do século XIX, que referenciamos aqui o trabalho de Loie Fuller como um divisor de águas, fato que influenciaria diretamente na dança moderna, que veio a se desenvolver de forma intensa em anos posteriores.

Com Maya Deren, na década de 1940 e o surgimento da videodança na década de 1970, a relação da dança com a tela se estreita e se desenvolve a partir daí, clamando por uma visualidade diferenciada da dança, ou seja, a dança, por si só possui uma visibilidade, porém própria às suas características que a definem enquanto linguagem artística. O que percebemos a partir dessas relações híbridas, é um descolamento da visualidade da dança para uma visualidade presente nas artes visuais: a dança que acontece na tela agora assume

um lugar, um papel, paralelo às características do vídeo, do cinema, da fotografia e da imagem como um todo, ou seja, a dança agora também é recortada, direcionada e composta com outros elementos.

Nesse sentido, a dança se desloca de seus lugares legitimadores, para outros locais, para inúmeras possibilidades, um fato democrático, pois um grande número de pessoas, atualmente, pode assistir trabalhos de dança em várias plataformas e do modo que for mais conveniente. Isso não só em relação a videodança e aos filmes de dança, mas também como uma forma de registo, o que possibilita uma propagação e divulgação que consegue atingir um público específico e amplo, pois assume uma característica quase metamórfica.

Outro ponto que merece destaque é o deslocamento da arte, de locais legitimadores como galerias, salas de teatro e museus, para espaços considerados, a princípio, não convencionais, em que podemos referenciar as ações realizadas pelo Viennese Aktionsgruppe, as performances realizadas por Vito Acconci e as obras de Trisha Brown, para citar alguns exemplos. Dessa forma torna-se pertinente referenciar e apresentar os trabalhos desenvolvidos nas décadas de 1960 e 1970, por seu caráter experimental, fato que se relaciona, a certo modo, com o que essa investigação se propõe a apresentar e a analisar.

O artista do século XX e XXI estabeleceu relações com a cidade que vão além do simples caminhar, percorrer e realizar trajetos. As relações com a cidade estabelecidas pelos artistas redimensionam o caráter expositivo da obra, e mais uma vez, democratiza as artes, pois ao colocá-las no espaço urbano, desvincula a mesma de um ambiente próprio para a prática e apresentação, para um ambiente democrático onde todos circulam.

Além disso, essas possibilidades trazidas pela arte contemporânea, possibilita uma reconfiguração dos espaços urbanos, e dessa forma, desestabiliza e modifica a percepção do espectador em relação a definição de uma obra de arte, assim como também modifica a relação do cidadão com os espaços urbanos e conseqüentemente, espaços sociais e culturais da cidade.

Essa relação de reconfiguração do espaço urbano também é percebida pelos ideais presentes na arquitetura moderna. Essa vertente da arquitetura clama por um funcionalismo dos prédios e construções, para que o homem e a cidade possam utilizar, ocupar e reestruturar esses espaços, em função do seu objetivo, dessa forma, podemos dizer que a arquitetura moderna convida o homem a ocupar a cidade e os espaços de forma ativa, convida o homem a re-significar o espaço, trazendo assim a idéia do espaço urbano também como um espaço pessoal, um espaço individualizado que pode ser ocupado de inúmeras formas, sendo a arte, um meio de ocupação conceitual, procedimental e político.

De uma forma geral, destacamos nesse capítulo a relação híbrida da arte, principalmente entre dança, vídeo e cidade, que vem se estabelecendo desde o século passado. O cruzamento de fronteiras que foi referenciado em páginas anteriores e realizado por artistas de vários cantos do mundo revela o poder que a arte contemporânea possui e que o cruzamento dessas fronteiras conceituais não limitam ou diminuem um linguagem em relação à outra, portanto, nos mostra um universo de possibilidades, tendo a experimentação como uma característica de destaque nesse contexto.

Dessa forma, o próximo capítulo pretende explicitar um processo criativo em videodança, realizado de forma estruturada e experimental, como uma possibilidade de traçar caminhos e talvez meios de estabelecer um diálogo híbrido entre dança, vídeo e cidade, através da linguagem conhecida como videodança.

3. Processo criativo em videodança – diálogo entre dança, vídeo e cidade

A presente pesquisa foi desenvolvida pela metodologia de investigação baseada na prática (Candy & Edmonds, 2010; Candy, 2006; Scrivener, 2002) através de um processo criativo em videodança, com a participação de bailarinos e pesquisadores em dança da cidade de Cataguases (Brasil) e pela relação entre dança, vídeo e espaço urbano. A região de Cataguases possui destaques em várias linguagens artísticas, desde o samba até o cinema. A dança e o teatro também fazem parte das pesquisas artísticas desenvolvidas na cidade.

A arte permanece presente no dia a dia do cataguasense, mas nem sempre é notada ou não chega ao grande público, portanto, independente da forma em que são realizadas todas as manifestações artísticas em Cataguases, mesmo com focos variados, passando pela educação, pela performance ou estudos acadêmicos, torna-se presente o papel da arte enquanto manifestação cultural (Tavares, 2015).

Assim sendo, foram convidados para participarem do processo criativo em videodança, os integrantes do Projeto Girarte, núcleo de arte-educação, que possui entre seus objetivos a popularização das artes cênicas dentro do ambiente escolar e a pesquisa e produção de espetáculos intermediáticos a partir da dança.

Segundo Tavares e Reboredo (2015) o Projeto Girarte tem dado continuidade às atividades realizadas em 2013 pelo “Projeto Café Com pão Itinerante – 2013” e acrescentar novas mobilizações artísticas que possam de forma significativa aumentar a eficácia das atividades realizadas em parceria com o “Projeto Nossa Energia”. A equipe do “Projeto Girarte” desenvolve 04 atividades com escolas das redes públicas de ensino, estando presente em mais de 20 cidades no estado de Minas Gerais e Rio de Janeiro.

Os profissionais da dança que contribuíram no processo e na pesquisa foram Alba Vieira, David Peixoto, Deliana Domingues, Lidiane Matias, Marcus Diego e Tatiane Dias. Os envolvidos possuem experiência em dança contemporânea, contato-improvisação, teatro, além de alguns trabalhos desenvolvidos no cinema. A maioria dos envolvidos foi integrante

da extinta Cia Ormeo, companhia de dança que esteve em funcionamento entre 2003 e 2013, na cidade de Cataguases (Tavares, 2015).

Dentro do contexto inter/transmediático, a dança é a linguagem a ser pesquisada, porém o processo é intermediático e colaborativo, assim, existem três linguagens em diálogo nessa investigação artística: a dança, através dos bailarinos envolvidos, o vídeo, através das câmeras utilizadas no processo e a cidade de Cataguases, através de sua arquitetura modernista. A pesquisa configura-se em um processo criativo em videodança dentro de um contexto intermediático. A dança, o vídeo e a cidade de Cataguases serão co-performers na pesquisa, que além de entender os processos e metodologias presentes no processo criativo em videodança, também busca a realização de videodanças enquanto produto da investigação. Foram convidados bailarinos e profissionais da dança da cidade de Cataguases para atuarem como bailarinos pesquisadores na obra, de forma participativa e guiada dentro de um contexto em que se considera a interação de cada bailarino, assim como suas percepções sobre as atividades desenvolvidas dentro do processo. Estão sendo realizados encontros em espaços urbanos da cidade para a realização da pesquisa em que são desenvolvidas atividades de pesquisa coreográfica, improvisação e manipulação de aparelhos videográficos e fotográficos.

Os estudos recentes entre dança, corpo e cidade sugerem novas configurações nos meios de problematizar as relações do corpo no ambiente, além de solicitar, por outro lado, métodos de experimentação e análise dessas relações sobre a real característica procedimental dessas interações, evitando tanto o risco da simplificação quanto a ausência de crítica nos processos sociais e artísticos dentro de metodologias estagnadas (Britto, 2013).

A escolha pela cidade surgiu da necessidade de uma conexão entre as artes produzidas na cidade desde as primeiras manifestações em meados do século XIX até hoje, prezando pela valorização artístico-cultural da cidade, além do resgate histórico e (re)conhecimento de seu lugar no contexto artístico e social do país. A cidade hoje possui vários grupos e iniciativas (públicas e privadas) em que são desenvolvidas atividades em dança, teatro, música, cinema entre outras manifestações, já no século XX, Cataguases viveu a era do Ouro do Modernismo. A cidade possui projetos arquitetônicos de Oscar Niemeyer, esculturas de Jan

Zach, pinturas de Djanira e Nanzita, foi cenário e cidade-sede da Revista Verde, movimento literário modernista desenvolvido na década de 1920, além dos filmes de Humberto Mauro.

A pesquisa possui característica triádica e acontece basicamente nessas etapas de desenvolvimento:

- 1) Conhecimento do aparato técnico e primeira aproximação da dança e do vídeo na cidade
- 2) Movimento pela dança e pelo vídeo. Câmera se move, balança, anda, gira, levanta, enfim, movimentos de uma câmera dançante.
- 3) Experimentos em videodança. Exercícios propostos entre dança, vídeo e espaço/ambiente, com estímulos relativos às questões artístico-arquitetônicas do local e contextualizações sociais do ambiente (função do ambiente escolhido).

Como estamos falando de um processo criativo que se apresenta de forma híbrida, ressaltando que a relação acontece de forma triádica, portanto, a dança é a linguagem/manifestação/mídia que todos os envolvidos praticam e desenvolvem seus trabalhos artísticos. Nesse ponto, a dança possui uma posição hierárquica em relação às demais linguagens/manifestações/media envolvidas no processo, o vídeo e a cidade com sua arquitetura e toda influência modernista, mas apenas por se tratar de uma afinidade, um domínio e uma prática que hoje possibilita a discussão e produção.

Explicado esta questão levanto outra que julgamos pertinente: a dança contemporânea é o estilo de dança utilizada como linguagem durante o processo, isso nos possibilita, enquanto bailarinos e pesquisadores, uma gama de possibilidades, em relação às possibilidades de relacionar o corpo do bailarino contemporâneo e sua dança com a cidade, como consequência, suas personalidades que, de certo modo, aparecem durante os processos e pesquisas relacionadas a seguir.

Dentro das perspectivas intermediáticas que o projeto comporta, além das etapas acima citadas, busca-se nos encontros e consecutivos experimentos em videodança, alcançar os seguintes objetivos:

- relacionar o contexto arquitetônico, histórico e social do lugar a ser pesquisado e de uma forma geral, relacionar com Cataguases;
- pesquisar características corporais que o espaço a ser trabalhado proporciona (PREPARAÇÃO CORPORAL);
- desenvolver exercícios e pesquisas com dança e vídeo, estando o corpo em movimento e a câmera contaminada pela dança e também estando em movimento – DIÁLOGO ENTRE DANÇA E VÍDEO (IMPROVISARÇÃO);
- dialogar e procurar com os envolvidos, as possibilidades da câmera e do espaço utilizado, além de uma dança que aconteça nesse espaço (ANÁLISE DOS ENVOLVIDOS – PENSAMENTO DA DANÇA EM RELAÇÃO AO VÍDEO).

Foram realizados seis encontros entre os meses de agosto de 2017 a maio de 2018, os quais se encontram discriminados a seguir.

3.1. Encontro 1 – Avenida Meia Pataca (Avenida das Palmeiras)

Este encontro teve um caráter mais introdutório às pesquisas em dança e vídeo. Foram desenvolvidas as seguintes atividades neste encontro:

3.1.1 Contextualização técnica e procedimental da câmera.

Neste início da pesquisa, foram apresentados os mecanismos técnicos das câmeras utilizadas. Optou-se por utilizar uma câmera DSLR, com o sensor cropado, marca Canon e duas lentes intercambiáveis (uma lente 50mm com 1.8 de abertura e uma lente 55-250mm, com variação de abertura do diafragma entre 4 a 5.6) e uma câmera esportiva, marca GoPro, com lente grande angular, de aproximadamente 160°. Os bailarinos convidados foram informados sobre o funcionamento das câmeras assim como sua manipulação em foco, diafragma, zoom, ISO entre outros aspectos técnicos. Após a introdução, os bailarinos presentes realizaram algumas experimentações livres em vídeo e foto, assimilando o que foi passado.

3.1.2. Recorte fotográfico.

Os bailarinos receberam o comando de realizar um recorte fotográfico do espaço trabalhado e estudar possibilidades da dança acontecer naquele recorte (espacial) fotográfico. Os bailarinos realizaram algumas experimentações em dança a partir dos recortes feitos.

Para a escolha dos recortes fotográficos, os bailarinos exploraram parte da Avenida assim como experimentaram movimentações e possibilidades da dança de cada um ser mostrada no vídeo. Foi unânime a variação da profundidade de campo como elemento estético, possibilitando aos bailarinos experimentar variadas formas de dançar e ocupar esse local específico da cidade.

Um dos motivos da escolha de recortes espaciais que possibilitem uma perspectiva na imagem foi a possibilidade de criar uma composição onde um corpo (e conseqüentemente,

uma dança) surja e venha ganhando tamanho e proporção na imagem vídeográfica. Outra questão técnica era a manipulação do foco assim como as manipulações entre um objeto e bailarino que está longe, dialogando com o espaço e talvez outro bailarino que estivesse mais próximo da câmera.

Alguns dos recortes escolhidos:

Figura 3.1 - o bailarino David Peixoto escolheu um recorte espacial que possibilita ver a fila de palmeiras da avenida em perspectiva.

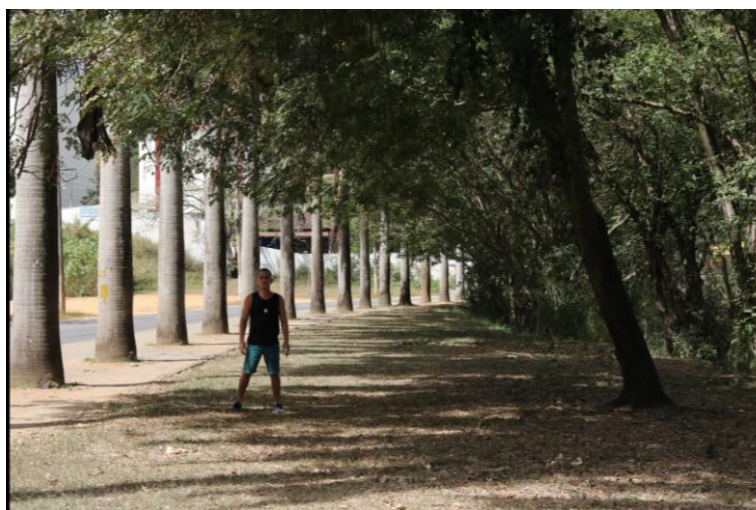


Figura 3.2 - a Avenida se encontra margeada pelo Rio Meia Pataca, portanto, a mata ciliar presente também foi pensada e explorada, de certa forma nesse exercício, brincando com o revelar e o esconder do bailarino na cena



Figura 3.3 - utilização de pouca profundidade de campo para condicionar a leitura do espectador se tornou uma ferramenta muito utilizada nesse encontro, principalmente pela possibilidade de revelar o bailarino, sua dança, além de possibilitar um diálogo sugerido pela câmera, em que o local onde está sendo realizado a pesquisa também é, ora revelado, ora desfocado. Nessa questão o aparato técnico possibilitou aos bailarinos uma “edição composicional da cena”, partindo do aparato, caminho que a princípio soa estranho a um bailarino.

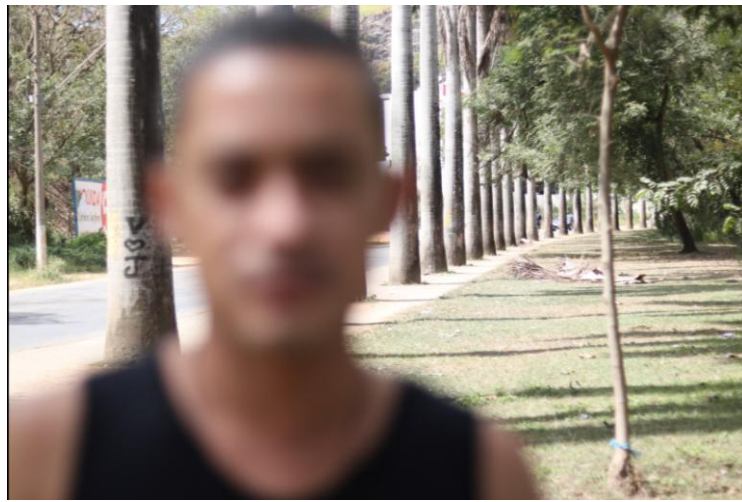


Figura 3.4 - para David, o espaço entre as palmeiras tornaram-se um ponto de interesse além da profundidade diagonalizada, presente no recorte/imagem escolhida.



Muitas questões conversadas e analisadas durante a execução deste exercício foram as possibilidades técnicas que a câmera poderia estar realizando dentro do recorte escolhido por cada bailarino. Por ser um encontro introdutório, optou-se por favorecer aos bailarinos presentes uma experimentação e exploração espacial, além de um entendimento dos aparatos técnicos utilizados (uma câmera DSLR e uma câmera esportiva) em relação à dança. Desta forma, as experimentações feitas pelos bailarinos nesse momento, centraram-se no entendimento do aparato para posterior conexão entre dança e vídeo.

3.1.3 Exercício de composição.

Nessa proposta cada bailarino teve que realizar duas experimentações em vídeo e dança. Todos os envolvidos escolheram dois recortes urbanos, assim como o número de bailarinos participantes da cena. Cada bailarino exercitou a função de direção videográfica e coreográfica da cena.

Figura 3.5 – uma das escolhas de David

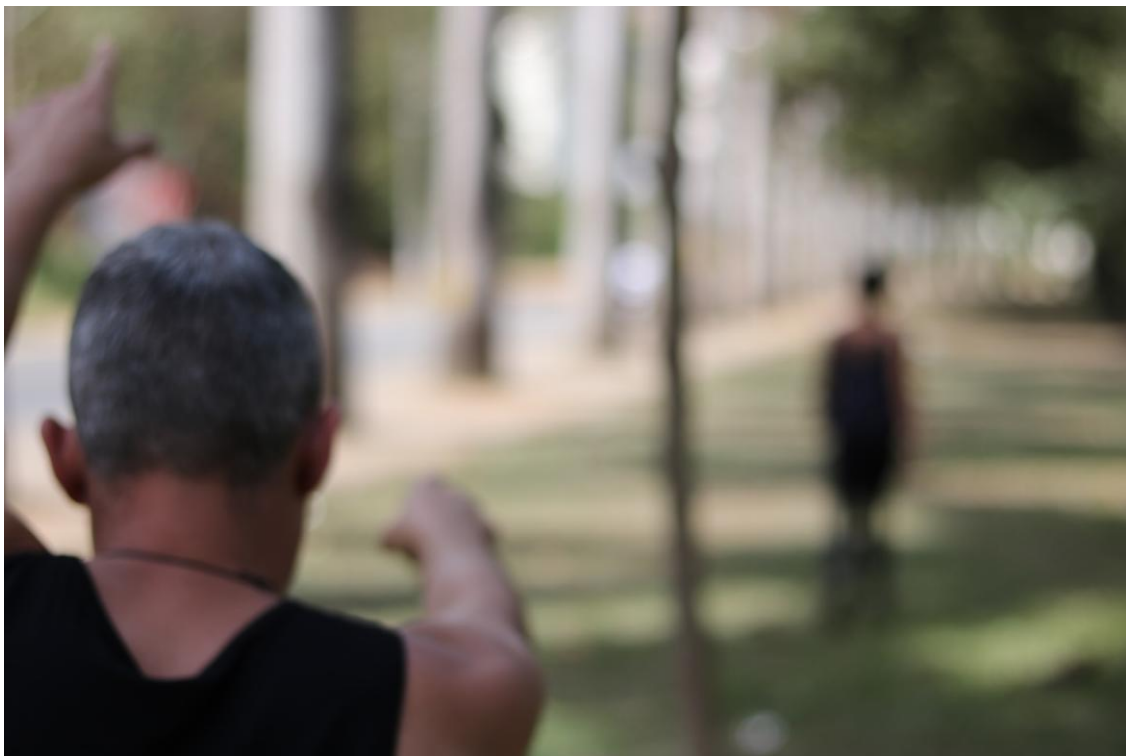


Figura 3.6 – um dos recortes escolhidos por Carlos



Figura 3.7 – um dos recortes escolhidos por Deliana



3.2. Encontro 2 – Colégio Cataguases

3.2.1 Contextualização artística e histórica do local.

Figura 3.8 - Colégio Cataguases, projeto assinado por Oscar Niemeyer



Foram apresentados as características da arquitetura moderna, assim como a explanação de conceitos, fundamentos e arquitetos modernistas e suas obras, assim como suas correntes (alemã em Bauhaus, francesa com Le Corbusier, americana com Philip Johnson) e suas influências na arquitetura de Niemeyer. Houve uma apreciação estética e entendimento dos aspectos artísticos do complexo do Colégio Cataguases, pois as obras e características modernistas se encontram espalhadas não apenas no prédio mas também nos seus arredores.

Como reconhecimento espacial e contexto cultural, foram utilizadas como temáticas e tópicos os seguintes relacionados abaixo:

- arquitetura moderna;
- funcionalidade
- Le Corbusier, Niemeyer e Bauhaus
- Linhas
- Espaços amplos
- Minimalista

3.2.2 Exploração espacial e pesquisa de movimento – estímulo: CAMINHO

Foram realizados exercícios de improvisação em determinado espaço do complexo. As propostas foram realizadas de forma variada (aberta, a princípio, como objetivo de reconhecer o espaço) portanto, de forma gradativa, recortes e escolhas foram feitas.

1º momento: exploração espacial de forma ampla, percorrendo e passando por todo o espaço disponível (em torno do 20m²). Esse espaço é uma das laterais do colégio que apesar de mal conservada e prejudicada com o tempo possui algumas características arquitetônicas que serviram de inspiração para a exploração em dança.

Sem contar que nas redondezas do colégio existem casas que são habitadas por civis. Famílias vivem ao redor do colégio. E trazendo essa característica cultural e ritualística do local em questão foi dado como estímulo de criação a palavra caminho – questionar, pensar e pesquisar a respeito dos caminhos que são feitos todos os dias, desde a década de 1950. Esses caminhos possuem objetivos diferentes – estudo, percurso, amizade, namoro... – e cada um dele é carregado de história e corporeidades. Partindo de uma busca corporal e espacial pela palavra “caminho”, o primeiro exercício contou como uma busca por uma dança influenciada pelas possibilidades do mover em relação à arquitetura moderna e os caminhos feitos pelo colégio.

O reconhecimento do espaço a ser utilizado vai além da simples influência ou estímulo de criação. O processo de contaminação que o reconhecimento espacial trás acontece dentro de uma via de mão dupla: tanto o corpo é contaminado com a espacialidade do lugar a ser trabalhado, assim como o espaço também é contaminado e conseqüentemente reconfigurado, no ponto de vista do bailarino/performer.

OBS.: como estímulo de criação – retroalimentação – foi dado mais uma característica do colégio – caminho. O colégio liga algumas regiões da cidade de Cataguases, se tornando não apenas uma escola pública que hoje suporta mais de 1000 alunos do Ensino Fundamental 2 e Ensino Médio, mas também um percurso utilizado por moradores de pelo menos três bairros adjacentes.

O reconhecimento do aspecto interrelacional entre corpo e cidade é colocado por Britto (2013, p.37):

Reconhecer o aspecto processual das relações corpo/cidade significa reconhecer a natureza de co-afetação própria a qualquer interação. Sendo um processo um conjunto de relações diferentes ocorrendo ao mesmo tempo, não permite identificar nem qualificar ou mensurar os termos precisos participantes dessas relações, como também não permite identificar o início e o final de sua ocorrência.

Figura 3.9 - os bailarinos envolvidos experimentaram as possibilidades de se mover e relacionar suas danças com o espaço a ser trabalhado. Neste exercício, em especial, foi sugerido ao grupo que fosse utilizado os fundos do Colégio, primeiramente pelas possibilidades que o local proporciona, e em segundo lugar, por não pessoas transitando, pois é comum pessoas da cidade e turistas visitarem o Colégio e suas estruturas, fato que poderia influenciar na pesquisa de alguma forma.



Figura 3.10 - a bailarina Deliana Domingues explora uma parede pichada e suas adjacências.



Essa relação corpo/ cidade ilustrada pela autora torna-se mais intimista para os bailarinos envolvidos no processo, pois, o Colégio Cataguases foi a escola do Ensino Médio de três bailarinos dos cinco presentes nesse encontro. Além da contaminação simbólica entre dança e arquitetura e suas relações com o vídeo e todos os processos sógnicos decorrentes da pesquisa artística e seus meios, temos uma relação pessoal com o local pesquisado que no presente, há pelo menos 10 anos, está sendo “freqüentado” por motivos outros daqueles tempos.

Existe uma espécie de contexto antropológico dentro dos processos criativos, individuais e coletivos, de alguma forma. Temos toda a carga histórica e artística do ambiente trabalhado e por outro lado alguns bailarinos têm a carga histórica e relação pessoal com o Colégio. A relação da memória dentro deste recorte aparece em uma via de mão dupla.

3.2.3 Exercício de composição – recorte fundos colégio

Neste exercício foram propostos 2 experimentações em vídeo onde os bailarinos poderiam ocupar todo o “espaço cênico/videográfico”, escolhido pelo proponente da pesquisa, além de buscar relacionar suas danças com a arquitetura moderna presente no prédio. O estímulo

utilizado como mais um elemento na pesquisa espacial/coreográfica/composicional continuou sendo a palavra “Caminho”, usada no exercício anterior.

Figura 3.11 - o recorte do Colégio escolhido para a realização da primeira experimentação deste exercício revela uma parte da estrutura que não aparece em fotos ou postais, porém revela a deterioração deste espaço, motivo que também poderia ser utilizado, de alguma forma, como retroalimentação durante a pesquisa.



Nas duas experimentações, percebeu-se que os bailarinos optaram por ocupar o espaço selecionado sem interação com os outros bailarinos presente na cena. Os encontros que aconteceram nesse exercício (chamo de encontro as possibilidades de dançar em parceria com o outro bailarino a partir de estímulos espaciais, estilos de movimento, propostas de movimentação sugerida por cada bailarino, além de possibilidades de duos, trios, quarteto ou quinteto, com ou sem contato físico) partiram de uma forma discreta do proponente, através de pequenas influências e alterações no espaço e conseqüentemente nos bailarinos.

Portanto, para evitar qualquer tipo de contaminação que fugisse aos comandos dados, o proponente optou por ter uma posição de espectador em relação a essa parte do exercício, evitando, de certa forma, influenciar em determinadas escolhas, sejam individuais ou

coletivas. De toda forma, os comentários e percepções continuaram a ser realizados porém de uma forma mais discreta.

Figura 3.12 - percebeu-se que cada bailarino iniciou a segunda experimentação com propostas de movimentação e utilização do espaço mais direta: David procurou planos e posições em que o sol estivesse em seu corpo e Deliana relacionou linhas e sua movimentação a partir dos feixes de luz que compunham o espaço.



Para a realização da segunda experimentação do exercício, o recorte espacial escolhido anteriormente sofreu modificações, sendo limitado a uma área bem menor que a utilizada na primeira experimentação (figura X). O motivo do segundo recorte foi para possibilitar uma exploração mais efetiva e objetiva do espaço que foi utilizado anteriormente, voltando mais uma vez, para o estímulo “Caminho”, além de uma consciência coletiva acerca da composição cênica.

3.2.4 Exercício - linhas e quebras de linhas

Este exercício foi proposto como uma experimentação corporal, espacial e composicional a partir das linhas características da arquitetura moderna, trazendo para o corpo todas as percepções individuais sobre as linhas presentes no Colégio Cataguases, assim como nas obras e projetos arquitetônicos espalhados pela cidade.

O comando principal consistia em corporalizar/corporificar (*embodied*) essas linhas, sejam retas ou curvas, e experimentar novas formas de “dançar” as linhas da arquitetura moderna. Como local de execução foi escolhido uma parte do prédio que consiste de janelas de vidro, *brise-soleil* e colunas em *pilotis*.

Figura 3.13 - no frame acima vemos o final do exercício sobre linhas e suas respectivas reconstruções das linhas presentes na arquitetura moderna.



Em relação à utilização do espaço assim como as conexões entre os bailarinos que poderiam surgir, notou-se uma maior disponibilidade e abertura para entender o que estava acontecendo na cena e conseqüentemente, como modificá-la/ configurá-la.

Neste exercício em determinado momento ficou estabelecido um trio entre os bailarinos Deliana, Marcus e Carlos, a partir de uma perspectiva circular e ondulatória de movimentação, sugerida a princípio por Deliana. E simultâneo a essa composição, os bailarinos David e Lidiane exploraram a parte posterior da imagem.

3.2.5 Exercício corpo e câmera em movimento

Este exercício foi proposto em todos os encontros. Cada um obteve características diferentes, porém as três principais características foram mantidas: 1) diálogo entre dança e câmera, ambas em movimento; 2) o bailarino escolhe um recorte do espaço, assim como escolhe o(s) bailarino(s) em cena-vídeo e 3) *videomaker* e bailarinos executam suas funções na pesquisa pensando em uma estética do movimento (movimento do corpo e da câmera –

característica principal da dança é o movimento). Cada bailarino escolhe outro bailarino para estar em cena/vídeo e escolhe um recorte do espaço.

Figura 3.14- O bailarino David Peixoto explora o recorte urbano, escolhido pelo bailarino Carlos Gonçalves



Figura 3.15 - A bailarina Lidiane Matias experimenta um espaço do C3legio, escolhido pelo bailarino Marcus Diego, que possui bancos, do per3odo modernista da arquitetura em Cataguases e que se encontra espalhado pela cidade em avenidas (Avenida Astolfo Dutra) e praças (Santa Rita e Rui Barbosa) e parte da fachada do pr3edio.



Figura 3.16 - A bailarina Deliana Domingues brinca com a perspectiva da imagem, se relacionando com a fachada livre do prédio do Colégio e com um banco que se encontra dentro do recorte espacial escolhido, feito por David Peixoto.



3.3 Encontro 3 – Colégio Cataguases

O terceiro encontro, também realizado no Colégio Cataguases, contou com duas células coreográficas (uma realizada sozinho e outra célula se consiste em um duo) como mais uma característica na pesquisa.

Célula coreográfica – processo intermediático de criação – transposição intermediática e referências intermediáticas (Rajewsky, 2005) – entre dança, arquitetura e escultura. A célula consiste em movimentos realizados, na posição sentada, como consequência das ações das mãos e dos braços. Mãos manipulam outras partes do corpo e pequenas variações de intensidade e qualidades corporais surgem.

Figura 3.17 - As bailarinas, da esq. para dir, Deliana Domingues, Lidiane Matias e Tatiane Dias, executam a célula coreográfica citada anteriormente, relacionando dança e escultura.



Algumas referências foram utilizadas como retroalimentação para os bailarinos nesse encontro e nas experimentações que se seguiram dentro deste espaço urbano, e principalmente na concepção desta célula coreográfica, em relação ao movimento modernista que se desenvolveu em Cataguases no começo do século XX.

De uma forma geral, dentro dessa corrente arquitetônica, as linhas e curvas tornam-se assim as principais características estéticas, além de prezarem pela funcionalidade das edificações.

O arquiteto francês Le Corbusier, ao conceituar os Cinco Pontos para a Nova Arquitetura, que será referenciado em capítulo posterior, destacou que as construções deveriam ser funcionais para os indivíduos que ali transitam, habitam ou desenvolvem qualquer tipo de ocupação urbana, dessa forma, a funcionalidade da arquitetura moderna foi transposta para a célula coreográfica através dos movimentos que possibilitassem a troca de posições assim como a sustentação de partes do corpo através dos braços e pernas.

Outra característica considerada dentro deste contexto foram as formações em pilotis, presentes na estrutura do Colégio Cataguases, assim como as curvas presentes nas esculturas de Roberto Burle-Marx e Jan Zach, que fazem parte do acervo e conjunto arquitetônico da escola, sendo que a escultura é outra característica recorrente na cidade de

Cataguases em inúmeros pontos, com obras do período modernista, assim como obras mais atuais, porém com uma estética modernista. Além dessas referências, foi feita uma relação entre duas esculturas com o mesmo nome, O Pensador, de Jan Zach, presente no jardim do Colégio e O Pensador, de Auguste Rodin, que se encontra em Paris. Através de ambas, buscou-se uma transposição intermédica de algumas características das obras para a confecção desta célula coreográfica, que podem ser observadas em movimentos e poses em que a cabeça é sustentada pelos braços e mãos.

3.3.1 Exercício de composição – dança e contexto local – escola pública.

Foi proposto um exercício onde os bailarinos teriam que executar a célula coreográfica repetidamente e realizando variações na sua ordem de execução. Como referência de pesquisa foi sugerida aos bailarinos que fosse mantida uma conversa verbal, enquanto fosse realizada a execução da célula coreográfica (figura 3.20), além de certa naturalidade na execução podem parar a qualquer momento realizar ações simples como amarrar os sapatos ou retirar os óculos escuros. O exercício foi gravado em uma câmera DSLR e em um câmera esportiva (GoPro) que se encontrava fixada no pulso de um dos bailarinos.

Figura 3.18 - No frame vemos os bailarinos, no exercício de composição. A célula coreográfica ensina no início deste encontro serviu de base para a movimentação, onde a mesma deveria ser repetida e “desmembrada” de acordo com as escolhas do bailarino pesquisador.



3.3.2 Exercício corpo e câmera em movimento

Este exercício foi proposto em todos os encontros. Cada um obteve características diferentes, porém as três principais características foram mantidas: 1) diálogo entre dança e câmera, ambas em movimento; 2) o bailarino escolhe um recorte do espaço, assim como escolhe o(s) bailarino(s) em cena-vídeo e 3) videomaker e bailarinos executam suas funções na pesquisa pensando em uma estética do movimento (movimento do corpo e da câmera – característica principal da dança é o movimento).

Nessa versão do exercício o bailarino/videomaker faz um recorte do espaço trabalhado e escolhe um bailarino. Ambos devem estar em diálogo e em movimento (não necessariamente o tempo inteiro) e o bailarino deve realizar a célula coreográfica aprendida no início do encontro.

Figura 3.19 - o bailarino David escolheu a bailarina Deliana para dançar em seu experimento, escolhendo revelar partes do corpo da bailarina através dos caminhos que suas mãos faziam, além de transitar entre mostrar a estrutura do Colégio, assim como suas características.



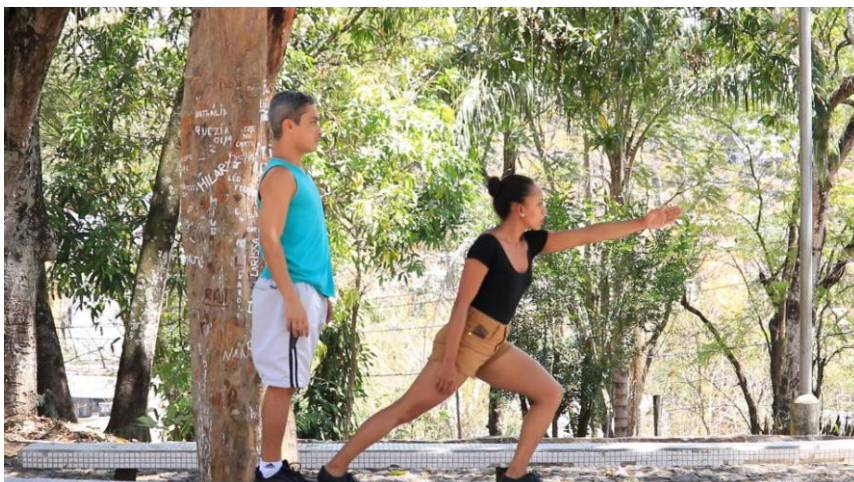
Figura 3.20 - a bailarina Deliana já optou por criar uma ilusão de ótica, a partir do recorte escolhido. O bailarino David além de “parecer” estar apoiado em uma das colunas do Colégio, aparece de forma diminuta no vídeo.



3.3.3 Célula coreográfica realizada em duo.

Seguindo o conceito de manipulação trabalhado na célula anterior, consiste em uma manipulação realizada entre duas pessoas onde uma é mais ativa na manipulação. Todos os bailarinos aprenderam ambos os lados da célula. Em seguida foi realizado o registo videográfico da célula – dois duos.

Figura 3.21 - David e Deliana executam o duo, para registo e futuras consultas.



3.4. Encontro 4 – Horto Florestal

Em um primeiro momento, foram revisitadas as células coreográficas utilizadas no processo de pesquisa, assim como modificações e adaptações que se tornaram pertinentes. Todos os envolvidos aprenderam todas as células utilizadas.

3.4.1 Exercício de composição

Neste encontro foram propostos dois exercícios de composição. Na primeira versão do exercício, foi sugerido que algum bailarino envolvido no processo desenvolvesse e dirigisse uma cena. Como indicação coreográfica foi solicitada que os bailarinos realizassem a célula coreográfica desenvolvida no encontro 3, inspirada nas esculturas e construções do período modernista presentes na cidade. A partir de certo momento, os bailarinos poderiam realizar modificações na célula desenvolvida assim como sua reconfiguração e até, sua adaptação, caso fosse necessário e de vontade do bailarino.

Tendo em mãos essas solicitações, o bailarino/diretor da cena, teve que escolher a disposição dos bailarinos no espaço, a escolha do quadro para filmagem e os movimentos de câmera, caso fosse da escolha do proponente da cena. Além dos comandos propostos para a cena, cada bailarino também se torna um performer ativo na experimentação, assim como em todas as outras, estando aberto ao desenvolvimento da cena, sua composição e sua finalização, podendo realizar mudanças ou propor algo para a cena.

A bailarina Tatiane Dias se disponibilizou para realizar este experimento e escolheu um recorte espacial do Horto Florestal (figura 3.24) em que se encontram três níveis de altura, divididos por escadas que passam no meio desses níveis. Cada nível é constituído de chão de terra batida e, por se tratar de um espaço altamente arborizado, encontravam-se na ocasião, folhas, gravetos e galhos das árvores adjacentes.

Para a composição da cena, Tatiane decidiu que os bailarinos estariam dispostos nas escadas e vãos presentes no meio desses níveis. Além de a movimentação acontecer de forma centralizada, do ponto de vista de quem vê a imagem, com poucos deslocamentos verticais e horizontais, a bailarina Tatiane decidiu utilizar um movimento vertical com a câmera,

Figura 3.22 - a cena proposta por Tatiane Dias, conta com os bailarinos dispostos nas escadas, centralizados na imagem videográfica.



possibilitando uma varredura, revelando o espaço acima e abaixo do espaço escolhido. Para a realização da cena, Tatiane preferiu operar a câmera e dirigir a cena de fora, já que os bailarinos que participaram dos exercícios de composição, poderiam escolher estar ou não em cena.

Nessa primeira versão do exercício tivemos mais uma experimentação, com a mesma composição, tanto espacial quanto coreográfica, portanto agora a filmagem foi realizada de cima, revelando uma outra composição espacial e conseqüentemente, coreográfica (figura 3.25).

Figura 3.23 - segunda experimentação dentro da proposta de composição, a partir da sugestão de algum bailarino para dirigir a cena



Como movimento de câmera também foi escolhido um movimento vertical, revelando tanto o chão coberto de folhas e galhos, assim como as copas das árvores. A necessidade de outra filmagem surgiu de questionamentos feitos pelos envolvidos, partindo principalmente da bailarina Tatiane Dias, sobre as possibilidades de gravar a mesma composição e o mesmo espaço a partir de pontos de vista diferentes.

A bailarina Deliana Domingues realizou esse experimento com uma câmera esportiva acoplada no corpo, sendo que da primeira vez a câmera se encontrava na altura do peito e na segunda vez a câmera estava acoplada no braço esquerdo, margeando os bíceps e tríceps da bailarina.

Na segunda versão do exercício a escolha do recorte espacial, composição cênica e possíveis movimentos de câmera, foram feitos pelo proponente da pesquisa (figura 3.26). Assim como na primeira versão desse exercício, os bailarinos também podiam realizar mudanças, adaptações e novas movimentações a partir da célula coreográfica escolhida.

Figura 3.24 - os bailarinos executam suas movimentações dentro da segunda versão do exercício de composição.



Além dos comandos acima, foi solicitado que os bailarinos, no decorrer do experimento, fossem achando um tempo comum para a execução da célula coreográfica e após algumas repetições da célula coreográfica, todos poderiam modificar, adaptar e se movimentar dentro do espaço escolhido.

No início deste exercício reparou-se uma lentidão na execução dos movimentos assim como da célula coreográfica, portanto, essa lentidão se justifica pela escuta e desenvolvimento da cena, até todos os bailarinos estarem com a escuta e atenção voltados para a cena. Quando o grupo encontrou o seu tempo comum e iniciou a execução da célula coreográfica, percebeu-se uma maior diferenciação na dinâmica da cena. No último minuto dessa experimentação (5'40" de duração), os bailarinos já se encontravam mais disponíveis e arriscando mais, modificando não apenas a célula coreográfica utilizada, mas também a composição da própria cena (figura 3.27).

Figura 3.25 - no fim do exercício os bailarinos já se encontravam mais disponíveis em relação à mudança espacial.



3.4.2 Exercício corpo e câmera em movimento

Nesse exercício, cada bailarino teve que dirigir uma cena, que seria executada por outros dois bailarinos, onde eles dançariam o duo que foi trabalhado no encontro anterior e no início desse encontro. Seguindo o mesmo funcionamento do exercício em outros encontros, cada bailarino escolheu os dois bailarinos que estariam em cena, assim como dois espaços onde seria realizado esse duo. No total foram oito experimentações, sendo duas experimentações por cada bailarino envolvido.

No geral, pode-se dizer que houve várias estratégias e criação de “estéticas de movimento” a partir da câmera. Em relação à utilização do espaço, cada bailarino utilizou/revelou o

espaço do Horto Florestal de uma forma diferente. O bailarino Carlos propôs nas duas experimentações apresentar fundos e “cenários” diferentes do Horto: no primeiro vídeo, ele optou por utilizar a estrada principal como fundo de cena e no segundo, o fundo da cena foi composto por uma parede de pedras empilhadas e encaixadas (figura 3.28).

Figura 3.26 - o bailarino Carlos elencou Tatiane e Deliana para performarem no espaço e no vídeo e em cada experimentação, um cenário de fundo diferente foi utilizado.



A profundidade do campo e a perspectiva também foram pensadas para esse exercício e suas experimentações. O bailarino David optou, na primeira experimentação, por revelar os bailarinos Tatiane e Carlos a partir de uma relação estabelecida entre plantas que se encontravam em primeiro plano (figura 3.29).

Figura 3.27 - a dança entre as plantas a partir da perspectiva de David Peixoto.



As plantas e sua disposição no espaço possibilitaram a David realizar interações de afastamento e aproximação através do uso do foco. Ora, a imagem se encontra focada nos bailarinos, que dança em segundo plano, ora, a imagem se encontra focada nas plantas.

Figura 3.28 - o uso do foco foi uma constante na experimentação proposta por David.



Outra característica que pode ser percebida nas experimentações de David Peixoto foi a visão subjetiva, que de certa forma ficou impressa na primeira experimentação. O esconder e o revelar dos bailarinos assim como do espaço em que eles dançam remete à observação de alguém, que escondido na mata, olha duas pessoas se mover.

A bailarina Deliana Domingues preferiu realizar as duas experimentações no mesmo espaço, porém realizando um fechamento do campo de visão, em relação à primeira experimentação.

Figura 3.29 - Deliana Domingues optou por realizar recortes no quadro, relevando os bailarinos em partes.



Na primeira experimentação, os bailarinos David e Carlos realizaram o duo, em um espaço com árvores ao fundo e ambos foram filmados pegando suas totalidades. Já na segunda experimentação, Deliana preferiu revelar partes dos corpos dos bailarinos, revelando ora suas pernas, ora seus braços e troncos (figura 3.31). A bailarina Tatiane Dias optou por criar uma ambiência a partir da movimentação da câmera e manipulação do foco. Dentro de uma perspectiva subjetiva, próxima em conceito às experimentações realizadas pelo bailarino David, com a câmera em *plongé*, a bailarina Tatiane decidiu utilizar a mecânica da câmera para realizar um diálogo mais efetivo entre dança e vídeo (figura 3.32).

Figura 3.30 - a manipulação do foco foi uma constante dentro da experimentação realizada por Tatiane.

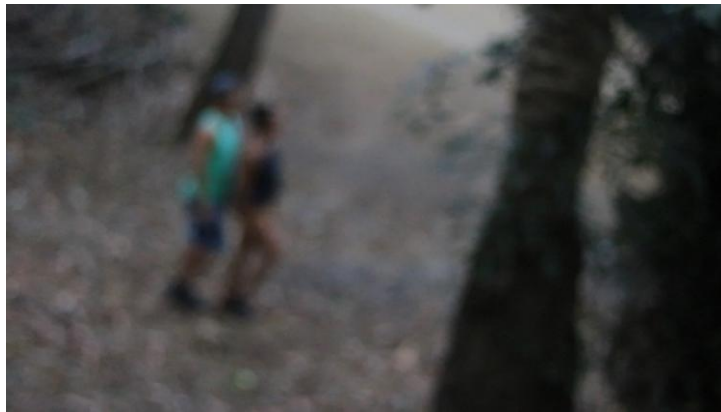
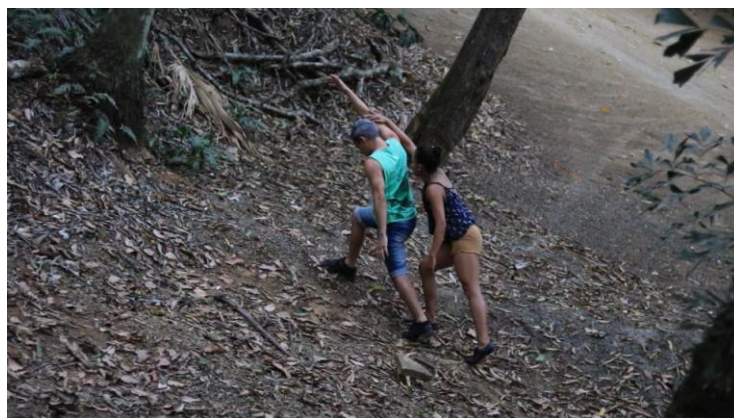


Figura 3.31 - Tatiane, através do vídeo, dialoga com as movimentações de David e Deliana.



Já no começo da experimentação, Tatiane brinca com os movimentos da câmera, possibilitando uma oscilação assim como uma manipulação do foco. O momento que compreende o fim da coreografia e o seu recomeço foi utilizado pela bailarina para realizar

movimentos circulares e aleatórios com a câmera e a imagem em desfoque. Toda vez que os bailarinos reiniciavam a coreografia, Tatiane optava por focalizar ambos os bailarinos, assim como pequenas movimentações com a câmera (figura 3.33). Percebe-se que a bailarina Tatiane optou por estratégias de manipulação da câmera a partir da movimentação dos bailarinos, assim como a conseqüente utilização do espaço.

Neste encontro, foram utilizados como alimento e estímulo de movimentação, apenas as células coreográficas trabalhadas até então, além das possibilidades de modificação e adaptação das mesmas, procurando assim uma pesquisa mais voltada, neste caso, para a composição espacial e utilização das câmeras. A princípio, essa escolha trouxe certa inércia em relação às movimentações corporais, mas por outro lado, acredita-se que o fato de ter trabalhado com células coreográficas trabalhadas anteriormente, trouxe uma melhor utilização e escolha dos objetivos em relação à cada exercício trabalhado nesse dia.

Outro destaque desse encontro foi a manipulação da câmera nos experimentos. Apesar da utilização das células pré-definidas, com poucas aberturas para improvisação, ter se mostrado, a princípio, com um tempo dilatado na execução, pode ter influenciado de forma positiva na manipulação da câmera. Nas experimentações individuais, principalmente no exercício em que câmera e corpo dialogam através do movimento, observou-se uma maior propriedade na manipulação e decisões técnicas e estéticas, relativas tanto à dança, quanto ao vídeo.

3.5. Encontro 5 – Praça Santa Rita

Como início do encontro, os bailarinos presentes, após um aquecimento e alongamento, começaram a revisitar as células coreográficas utilizadas até então.

3.5.1 Exercício de exploração espacial – revelação

Começa com o bailarino realizando uma análise do espaço disponível e como ele poderia estar criando sua dança, seja coreografada ou improvisada. O bailarino depois de experimentar variadas possibilidades e discutir com os envolvidos fará um recorte espacial e decidirá como a sua dança vai acontecer e qual ângulo a câmera deverá se posicionar. O

bailarino escolherá o recorte espacial que será revelado pela câmera, porém esse recorte acontecerá a partir da sua dança, por isso o bailarino deverá pensar sobre como será seus movimentos, intensidade, deslocamento entre outras características, lembrando sempre que a dança possibilitará esta revelação do recorte espacial.

Nesse exercício não foi utilizado nenhum aparato técnico para registro das experimentações. Os recortes espaciais foram usados, nesse caso, como uma espécie de “aquecimento composicional”, levando os envolvidos a pensarem a praça como uma grande possibilidade para ocupação e exploração, tanto a coreográfica como a videográfica, favorecendo, de certa forma, uma escolha mais objetiva de onde e como utilizar o espaço urbano da Praça Santa Rita nos exercícios seguintes.

3.5.2 Exercício de composição

A princípio, todos os envolvidos escolheram, de forma colaborativa, o espaço onde seria realizada cada experimentação. Cada bailarino escolheu um local, dentro do determinado, para começar sua dança trazendo sua atenção para a espacialidade e dialogando sobre a composição espacial e coreográfica. Foi permitida a realização de duos, trios quartetos entre outras configurações. O bailarino teve de buscar sempre a visão da câmera como referência a partir da pergunta: “como eu gostaria que fosse filmado esta cena?” Cada bailarino ao executar a sua dança pensou em qual lugar do espaço seria filmado assim como outras configurações do vídeo, como uso do foco/desfoco, movimentos de câmera regulares, lentos, bruscos, tremidos entre outras características técnicas do vídeo. Foram realizados três experimentos de três minutos cada em vídeo onde todos os bailarinos participaram da cena, assim como tiveram liberdade para manipular a câmera de acordo com suas escolhas, seja na composição, qualidade de movimento ou recorte espacial.

No primeiro experimento ficou estabelecido que o espaço recortado comportaria alguns bancos da praça e, ao fundo, parte da fachada do Colégio Nossa Senhora do Carmo, colégio católico tradicional na cidade e que está localizado ao lado da Praça Santa Rita. Como ficou estabelecido que as relações cênicas poderiam ou não acontecer, de acordo com a vontade e percepção dos envolvidos entre outras questões, dois bailarinos optaram por iniciar já estando em cena (figura 3.34). Se pensarmos no desenvolver da cena, através da

representação de um gráfico, podemos dizer que a dinâmica, a utilização do espaço e as conexões e diálogos entre os bailarinos e entre o espaço, ocorreram de forma progressiva e constante.

Figura 3.32 - primeira experimentação com o Colégio Carmo ao fundo.



Nota-se uma “postura de cidadão” que transita pela cidade nos corpos desses bailarinos que em alguns momentos, pode até confundir o espectador do vídeo sobre quem são os bailarinos/performers assim como quem são os transeuntes.

Essa “postura de cidadão” pode ser entendida como uma preparação/prontidão do cidadão assim como suas relações na cidade. Parar para atravessar a rua, assentar em um banco para amarrar os sapatos, acenar para um conhecido, são alguns comportamentos que muito nos remete ao fluxo da cidade como um todo, criando assim uma ambiência urbana. Não pretendo nesse caso, e muito menos nessa tese, dissertar sobre o que é ou não dança, na ocasião, a dança no espaço urbano, portanto torna-se pertinente reconhecer e relacionar o corpo do cidadão que transita, passa, corre e caminha pela cidade e como essa corporalidade é traduzida pela dança.

Como bem nos fala Britto e Jacques (2012), o ambiente urbano, não é apenas um espaço a ser ocupado pelo corpo, passível de ocupação, mas um lugar em que acontecem processos, através da interação dos cidadãos e que “produz configurações de corporalidades e qualificações de ambientes: as ambiências” (p.150).

As relações entre bailarino/espço e bailarino/bailarino foram se estabelecendo aos poucos. A partir de certo momento desta experimentação, percebe-se que a cena se estabeleceu em dois planos. No primeiro plano, dois bailarinos exploram um banco e seu espaço ao redor enquanto outros dois bailarinos exploram o espaço ao fundo, executando movimentações e deslocamentos laterais (figura 3.35).

Figura 3.33 - cena dividida em dois planos.



Neste primeiro experimento, os bailarinos procuraram explorar todo o campo visual da cena, criando uma ambiência urbana em que o fluxo de pessoas e a dança se encontraram. Por se tratar de um lugar comum para os bailarinos envolvidos (todos os envolvidos já participaram de trabalhos artísticos em que aconteceram na praça) notou-se uma maior predisposição para a utilização do espaço urbano, assim como as escolhas sobre quais estratégias e como usar, tanto o espaço, como os outros bailarinos envolvidos.

No segundo experimento ficou estabelecido o recorte espacial que compreende parte da fachada da capela e dois bancos, além do espaço adjacente que também estava em cena/em vídeo (figura 3.36). Já no início do experimento, os bailarinos começaram a desenvolver sua dança, além de procurar conexões com os outros bailarinos através da disposição em que todos se encontravam no espaço, assim como a partir de pequenos recortes das células coreográficas utilizadas anteriormente.

Figura 3.34 - recorte espacial escolhido para a realização do segundo experimento.



Observou-se nesse experimento várias conexões entre os bailarinos assim como a criação de duos e trios efêmeros, que começavam a se desenvolver e rapidamente se transformava em uma outra configuração cênica e assim por diante. Essa efemeridade que é notada nesse experimento remete às conexões e associações que permeiam toda a cidade de uma forma geral, segundo Britto e Jacques (2012) os relacionamentos (entre corpo/cidade, cidade/corpo, corpo e corpo/cidade entre outras formas de relacionamentos) se apresentam como processos e atuam pela ação da temporalidade, que sendo ininterrupta, possibilita alterações irreversíveis nos estados das coisas.

Figura 3.35 - fim do segundo experimento.



Ficou estabelecido que todo experimento realizado dentro deste exercício seria realizado em até três minutos, portanto, no fim desse experimento, se configurou um duo que se transformou em um trio, explorando a célula coreográfica relativa às esculturas modernistas (figura 3.37).

No terceiro experimento foi utilizado como espaço de exploração um campo de visão que compreende o chão da praça e na parte de cima da imagem, à esquerda, vemos um banco. A imagem nesse começo de experimento se encontrava focada apenas no chão, a poucos centímetros da câmera e toda a profundidade da cena, acontece em desfoque (figura 3.38).

Nesse primeiro momento, toda a exploração da praça, através dos bailarinos e conseqüentemente da sua dança, aconteceram no banco que vemos em desfoque na parte superior do quadro. Buscou-se explorar o banco em toda sua extensão realizando, saltos, pegadas e adaptações de trechos das células coreográficas.

Figura 3.36 - recorte escolhido para o terceiro experimento.



Três modificações na câmera aconteceram nesse experimento. Na primeira modificação, vemos um ângulo mais próximo, revelando uma parte do banco que aparece no frame acima, estabelecendo um duo entre David e Tatiane (figura 3.39). Nessa modificação vemos

uma outra parte da fachada do Colégio Carmo, além de revelar o parquinho da praça. O duo se desenvolve e migra para outra parte da praça, e conseqüentemente, a câmera também modifica sua posição. Durante todo o duo, ambos os bailarinos reconfiguram trechos dessas células trabalhadas e as mesmas se desenvolvem em outras possibilidades (figura 3.40). O local escolhido agora para a continuação deste duo revela parte do cenário urbano que foi utilizado nos dois primeiros experimentos deste exercício, portanto ao fundo e desfocado, mostrando agora um novo espaço que a praça oferece, além dos utilizados até então.

Figura 3.37 - David e Tatiane estabelecem um duo que se desenvolve até o fim dessa experimentação.



Figura 3.38 - duo revelando uma outra perspectiva da Praça Santa Rita.

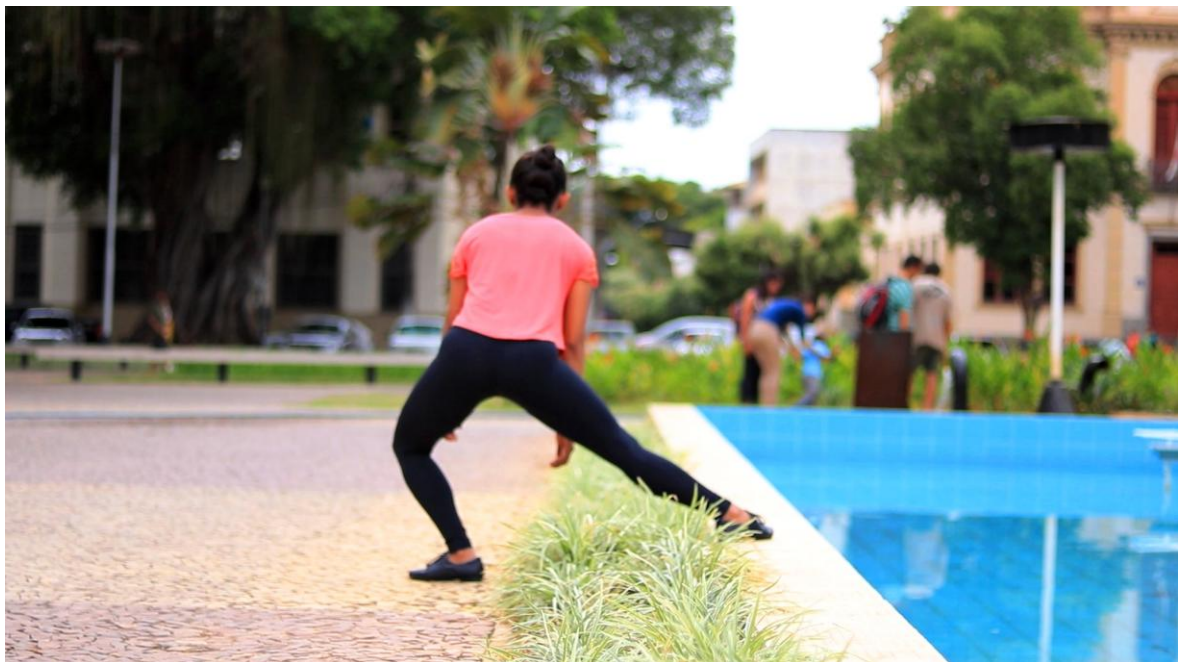


3.5.3 Exercício corpo e câmera em movimento

Além dos comandos dados para a execução desse exercício, foi proposto também que o bailarino em cena, possibilitasse uma revelação do espaço urbano a partir de sua movimentação. Agora quem escolhe o recorte espacial a ser explorado é o bailarino que estará em cena, portanto o bailarino responsável pela filmagem continua tendo liberdade em relação à movimentação da câmera e diálogo com a dança desenvolvida. Todos os bailarinos optaram por escolher o recorte espacial e suas movimentações enquanto os bailarinos, na ocasião de operar a câmera, tiveram liberdade sobre as questões técnicas e suas formas de utilização.

A bailarina Deliana optou por realizar um corredor em uma das margens da piscina que se encontra no centro da praça (figura 3.41). Deliana usou como alimento de experimentação partes das células trabalhadas no processo e outras células utilizadas em outros contextos, propostas pelo idealizador desta pesquisa.

Figura 3.39 - Deliana Domingues e seu recorte espacial.



Já a bailarina Tatiane Dias escolheu um ângulo fechado (parte de um banco), onde a mesma executou trechos das células utilizadas (figura 3.42), assim como adaptações e releituras, realizando também deslocamentos verticais e horizontais, sempre em cima do banco.

O bailarino David operou a câmera para a realização deste experimento e o mesmo optou por realizar movimentos secos da câmera (para baixo, para cima, para os lados), relacionando com as movimentações de Tatiane, estando o movimento da câmera condicionado às movimentações da bailarina em cena.

Figura 3.40 - Tatiane na sua experimentação.



3.6 Encontro 6 – Praça Santa Rita

O sexto encontro da pesquisa aconteceu em maio de 2018 e contou com a participação da pesquisadora Alba Vieira. Em uma proposta diferenciada dos encontros anteriores, buscou-se nesse encontro uma experimentação mais individualizada do recorte urbano assim como a utilização de várias estratégias de filmagem.

A princípio, optou-se por explorar corporalmente determinados espaços da praça e da igreja, um tipo de exercício **corpo e câmera em movimento**, que veio sendo desenvolvido no processo desde o primeiro encontro. Iniciando as experimentações, foi estabelecido dois tipos de exploração para cada envolvido, realizando um caminho que compreende a porta da capela até a porta principal da igreja, passando pela marquise presente na fachada e interagindo com as pilastras que sustentam a mesma

Para a experimentação, foi decidido que cada participante executaria uma exploração para cada tipo de lente, uma com a lente 50mm e outra com a lente 18-55mm. Dentro deste contexto ficou claro a possibilidade de recorte espacial e recorte corporal favorecida pela câmera e pelas lentes. Como cada lente possui uma abertura do quadro, isso favoreceu uma experimentação e uma exploração corporal e videográfica em uma espécie de *scanner*.

Figura 3.41 - parte da exploração da fachada da igreja, com a lente Canon 50mm.



Outra experimentação utilizada nesse encontro foi a de estabelecer relações de proximidade e distanciamento, a partir de explorações corporais em determinados lugares da praça. Com a câmera estática, a proposta foi a de explorar, cada participante em um local, as possibilidades daquele recorte urbano e alterar a composição cênica através da troca de lugares, ou aproximação ou distanciamento da câmera e/ou do outro bailarino, conforme figuras na sequência.

Figura 3.42 - a troca de lugares como modificação na composição.



Figura 3.43 – outra possibilidade de exploração e modificação na composição



Figura 3.44 – outra possibilidade de exploração e modificação na composição



A experimentação seguinte realizada nesse encontro se estabeleceu a partir de ocupações em portas que compõem o recorte urbano da praça e adjacências. A princípio foi utilizada a porta da capela, como parte da primeira experimentação do encontro e em seguida, explorou-se a porta de entrada do Instituto Nossa Senhora do Carmo, colégio de educação básica de vertente católica. As explorações na porta também se deram a partir de uma perspectiva de modificação da composição, assim como o diálogo e relação com o outro bailarino em cena.

Figura 3.45 – exploração da porta por Alba

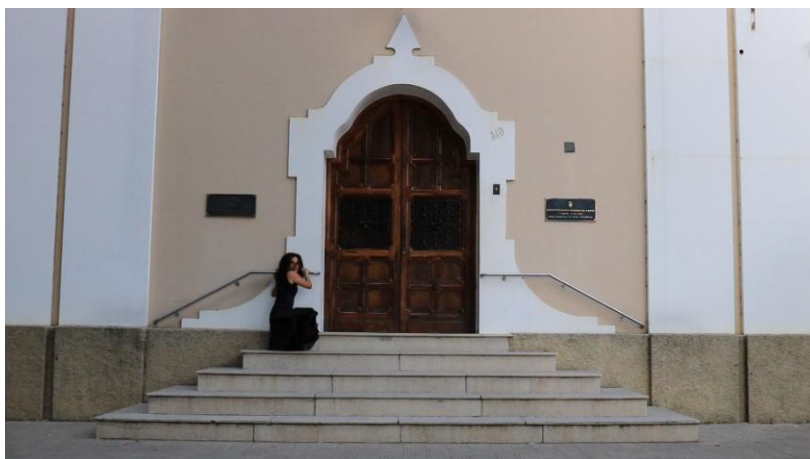


Figura 3.46 – exploração da porta por Carlos



Figura 3.47 – exploração da porta por Alba e Carlos



Como última experimentação realizada nesse encontro, que chamaremos de corpo-câmera, utilizou-se como possibilidade o direcionamento da exploração espacial através da câmera esportiva. A câmera Go Pro, utilizada como alternativa no processo criativo, contem wi-fi integrado que possibilita a manipulação de imagens de forma remota. A experimentação se estabeleceu da seguinte forma: cada bailarino elencava um lugar do próprio corpo para fixar a câmera e o outro bailarino, através de um aplicativo para celular, dirige e coordena a exploração. A principal percepção desse exercício sintetiza-se na possibilidade de revelar tanto o corpo quanto o espaço urbano através de outra perspectiva, talvez até intimista e pessoal, conforme as figuras abaixo.

Figura 3.48 – exploração com a câmera acoplada nas laterais da piscina, por Carlos



Figura 3.49 – exploração com a câmera acoplada nas laterais da piscina, por Alba



Figura 3.50 – exploração com a câmera acoplada nas laterais da piscina, por Alba



Destaca-se nesse sexto encontro do processo criativo as possibilidades da câmera esportiva na criação de videodanças, pois favorece uma relação imediata entre proponente e bailarino, em que remotamente, a exploração pode ser acompanhada e conseqüentemente, direcionada, além de sua portabilidade e fácil manuseio favorecer novos meios de movimentação, seja através da câmera ou do próprio corpo, assim como novas perspectivas de produção de imagens.

Em todos os encontros realizados buscou-se utilizar em grande parte o espaço urbano e seus recortes. Essa contaminação aconteceu em via de mão dupla: os bailarinos se retroalimentaram com as informações, características e sensações que o espaço possibilita assim como os corpos dos bailarinos com suas danças também contaminaram o ambiente.

A utilização de artefactos tecnológicos no processo favoreceu uma fruição estética diferenciada, além de possibilitar aos bailarinos um ambiente criativo em que o corpo se contamina pelas possibilidades tecnológicas e espaciais e cria novas possibilidades de se fazer dança. Dessa forma, torna-se importante a reflexão sobre a dança a partir do corpo neste ambiente tecnológico e intermediático e suas relações com outras mídias e com o espaço urbano.

3.7 Relação entre dança, vídeo e cidade

O processo criativo em videodança realizado na cidade de Cataguases foi realizado através de exercícios estruturados e abertos, que teve como objetivo entender como se processam videodanças em que os corpos dançantes dialogam com os espaços urbanos e a principal característica foi a experimentação, que aconteceu de forma guiada ou de forma improvisada.

A respeito das atividades realizadas destacamos algumas características. Sobre o exercício de composição, nota-se que as estratégias utilizadas pelos bailarinos envolvidos incluíam, a princípio, estabelecer relações espaciais e corporais sem a influência ou sem se relacionar com os outros bailarinos envolvidos, fato que foi rapidamente substituído por uma maior interação entre os participantes. Como estratégia do proponente, utilizou-se em alguns casos, principalmente no primeiro encontro, a diminuição do recorte urbano em que foi estabelecido esse exercício.

No decorrer do processo e dos encontros, os bailarinos estavam mais disponíveis e mais ousados em relação às experimentações possíveis dentro da proposta desse exercício. Uma das premissas desse projeto foi de relacionar tanto o movimento da dança quanto o movimento da câmera, portanto, a escolha por esse exercício se deu pelo motivo de criar uma parte prática introdutória (tanto em relação ao processo em si, quanto em relação ao encontro) e um ambiente de experimentação que acontecesse de forma gradativa e progressiva, ou seja, o bailarino envolvido entenderia o espaço a ser explorado, e a partir daí, começaria a relacionar e entender a dança através da tela do vídeo, fato que foi frisado em todos os encontros.

Outro ponto em relação a este exercício é a possibilidade de cada bailarino também propor um recorte urbano para a exploração, fato que destaca a característica colaborativa do processo. No quarto encontro, que aconteceu no Horto Florestal da cidade, esse exercício também aconteceu de forma aberta, em que algum bailarino sugeriria algum recorte urbano para a execução do exercício. A bailarina Tatiane Dias propôs uma exploração dentro de uma composição em que ela considerou a possibilidade de explorar o espaço pelos bailarinos e pela câmera (sendo ela a cameragirl dessa proposta) através de dois pontos de vista, em que

foi estabelecido o movimento vertical da câmera como característica da proposta, que de certa forma se relaciona com a posição em que se encontravam os bailarinos. Esse exemplo mostra a relação de autonomia que os envolvidos no processo vieram a desenvolver no decorrer da investigação.

Sobre a autonomia nas possibilidades de exploração, o exercício corpo e câmera em movimento foi o momento do processo em que os bailarinos se apropriaram do vídeo de uma forma mais efetiva e autoral, fato que é ilustrado por alguns exemplos. No segundo encontro, percebeu-se que esse exercício funcionou como uma espécie de desbloqueio corporal e vídeográfico para as contaminações em relação às características do recorte urbano. As primeiras experimentações aconteceram de forma tímida em relação aos bailarinos que assumiam a posição de cameraman: a câmera realizava os movimentos e tentava se relacionar com o bailarino de uma forma muitas vezes simplista, sem se prender em alguma característica da dança ou da câmera e a partir daí explorar mais efetivamente e a relação corporal com o recorte urbano aconteceu de forma mais ampla, assim como o vídeo, sem se prender em determinada característica.

No mesmo encontro, em experimentações posteriores, percebeu-se uma preocupação maior com enquadramento, iluminação, relação do movimento corporal com o movimento da câmera. Se ilustrássemos essa questão em um gráfico, notaríamos que existe uma linha ascendente em relação a exploração do vídeo e em relação a exploração da dança no recorte urbano, fato que é entendível e completamente aceitável, pois a linguagem que a maioria dos participantes estão habituados é a dança, mas, isso não revela uma conotação negativa ou pejorativa em relação ao processo em si, só revela uma afinidade e proximidade com determinada linguagem.

Uma questão que achamos pertinente citar em relação à prática artística dos envolvidos, que pode ter influenciado de forma direta na exploração espacial através da dança é o fato de que a maioria deles já realizaram inúmeros trabalhos, ocupações e performances em espaços urbanos e outros espaços além de salas de teatro e galerias.

A improvisação em dança é outra característica presente na vida artística dos envolvidos, característica que para eles, em muitos momentos, na carreira artística e nos encontros

desse processo, tornou-se complicada, pois em muitos momentos eles revelaram ser difícil estabelecer algum tipo de relação tanto com o espaço quanto com a câmera, questão que influenciou na criação de mais uma estratégia do processo, a criação de células coreográficas. Quando as células coreográficas foram inseridas no processo criativo, percebemos uma maior autonomia no manuseio e exploração do vídeo, assim também como uma maior possibilidade de criação e improvisação em dança.

A partir das células coreográficas, os bailarinos se sentiram mais a vontade para explorar possibilidades da dança e do vídeo. Por exemplo, no segundo encontro, na execução do exercício corpo e câmera em movimento, nota-se uma maior propriedade ao explorar o vídeo.

Na cena proposta por David, em que Deliana executou a célula coreográfica referente às características da arquitetura moderna, o mesmo conseguiu estabelecer relações de proximidade e composição espacial a partir da movimentação de Deliana, realizando em vários momentos um scanner pelos movimentos da bailarina.

O mesmo também foi percebido quando inverteram-se as funções e Deliana “dirigiu” a cena em que David dançava. Nesse caso, Deliana optou por estabelecer uma relação de distanciamento e de ilusão de ótica, em que David parece estar apoiado em uma das pilastras da escola, portanto o mesmo se encontra a metros de distância, em segundo plano.

Essa apropriação foi notada nos encontros posteriores, inclusive no quarto encontro, em que David opta por registrar o duo de Tatiane e Carlos, brincando com o foco e desfoco, revelando o duo a partir dos elementos presentes no recorte urbano escolhido.

Em relação às experimentações com o vídeo concluímos que os envolvidos foram gradativamente se apropriando das características técnicas da câmera, e buscaram através dessa apropriação, um estética que se relacionasse com a movimentação realizada e com o recorte urbano. A inserção de células coreográficas no processo se mostrou de forma positiva, contribuindo para a exploração. Na maioria dos exercícios em que foram utilizadas as células coreográficas, foi solicitado que cada bailarino executasse e explorasse a mesma

da forma que fosse mais conveniente, seja fragmentando as células, executando-as de trás para frente ou inserindo outros movimentos.

Uma característica desenvolvida nos encontros foi a de sempre relacionar as características espaciais (principalmente as da arquitetura moderna), históricas e culturais dos recortes urbanos, para assim influenciar e alimentar os envolvidos durante toda a execução do processo, uma retroalimentação por duas vias, conforme o conceito de corpo-cidade, a dança foi influenciada pelo recorte, assim como o recorte também se influenciou pela dança. Essas características de retroalimentação apareceram, além dos encontros na edição das videodanças, momento em que foi realizadas inúmeras contextualizações do espaço urbano e suas relações com o que foi explorado durante o processo. Na videodança "*Bárbara*", a religiosidade foi uma característica utilizada na estruturação do vídeo, em "*Tarde de inverno*" características do Colégio Cataguases, como local de encontro e o surgimento do Movimento Verde ajudaram a sistematizar o vídeo, em "*Intervalo*", buscou-se uma contextualização do local em que foi gravada com a conceituação da palavra intervalo e em "*Dez pra uma*", a praça como um local legitimador de encontros foi o mote central.

De um modo geral, as experimentações aconteceram de forma que todos os envolvidos vivenciassem todas as funções relativas à confecção de videodanças, sendo que a experimentação, a retroalimentação de características locais e a contextualização através de exercícios, foram as principais características do processo.

4. Dança, vídeo e cidade – as videodanças como resultado (temporário) do processo criativo

Após o processo criativo, realizado entre agosto de 2017 e maio de 2018, a edição e montagem das videodanças ocorreram entre setembro e novembro de 2018. Conforme explicitado anteriormente, o processo criativo teve como principal característica a experimentação da dança e do vídeo no espaço urbano da cidade de Cataguases, através de exercícios estruturados e abertos, realizados de forma colaborativa entre o proponente e os bailarinos envolvidos no processo.

Outra característica que destacamos foi a ausência de um roteiro de filmagens, porém, todos os encontros tiveram um roteiro de atividades a serem desenvolvidas, relacionando o contexto cultural, histórico e arquitetônico dos recortes urbanos, e com a participação ativa dos bailarinos, passando por vários âmbitos de uma obra audiovisual, nesse caso a videodança, atuando como bailarinos, *videomakers* e diretores, segundo as descrições no capítulo anterior.

A edição e montagem das videodanças aconteceram de forma individual, pelo autor desse trabalho e foi o único momento do processo em que os bailarinos envolvidos não participaram efetivamente. Como estratégias de edição foram selecionadas características culturais e artísticas dos recortes urbanos em que aconteceram as experimentações, assim como as ações e atividades que fossem de encontro com a ocupação original daquele espaço, por exemplo, a videodança *Intervalo*, em que foi desenvolvida a idéia de conversa entre um grupo de amigos durante um intervalo, foi gravada no pátio do Colégio de Cataguases, local que literalmente é utilizado com essa função, habitualmente. Outro exemplo é a videodança *Bárbara*, gravada na fachada da Igreja de Santa Rita de Cássia e o tema principal foi uma missa de domingo como o catalizador de um transe religioso, que mudaria a vida da personagem para sempre.

A edição foi realizada em um ultrabook Dell, com sistema operacional Windows 10 e processador Intel Core i5, e contou com o editor de vídeos *Adobe Premiere Pro CS6*, presente na Creative Suite (descontinuada na versão CS6) e nas mais atuais Creative Cloud (CC), lançado em 2012. O programa permite a edição de vídeos em altas resoluções,

integrando seu trabalho com outros programas, como *After Effects* e o *Photoshop*. Essa versão funciona na mesma dinâmica das *timelines* e edição em tempo real, características encontradas em concorrentes, como o *Final Cut*, da Apple. A escolha pelo programa se deu pela facilidade e desempenho aceitável em variados computadores, inclusive os portáteis.

As músicas utilizadas como trilha sonora nas videodanças possuem licença CREATIVE COMMONS, licenças públicas que permitem a distribuição gratuita de uma obra protegida por direitos autorais, e as sonoridades utilizadas foram retiradas de banco de dados gratuitos na internet. A seguir, a relação das videodanças desenvolvidas como resultado do processo criativo.

4.1. Bárbara – religiosidade em cena

A videodança “*Bárbara*” * (2 minutos e 53 segundos, Brasil, 2018) fala sobre a transformação através da fé na vida de Bárbara, representada pela pesquisadora Alba Vieira. A concepção da videodança como um todo compreende um continuum que acompanha a inserção do indivíduo na religião até o desenvolvimento da espiritualidade e fé. O videodança foi gravado em maio de 2018, no Santuário de Santa Rita de Cássia, localizado no centro da cidade de Cataguases. Para a edição do videodança foram elencadas algumas características pertencentes à prática religiosa, em que foram considerados três aspectos:

1) APROXIMAÇÃO COM A RELIGIÃO – descoberta, novidade, conhecimento e aproximação de um contexto espiritual. Essa aproximação com o contexto religioso é retratado no vídeo a partir de duas características principais: os *takes* em que aparece o percurso realizado pela bailarina no jardim da igreja (Figura 4.1), onde ela observa, toca, percorre e se move; e os *takes* que mostram a bailarina se relacionando com a porta da capela dessa igreja.

Figura 4.1: a personagem Bárbara adentra no jardim da igreja e o explora.



Optou-se por utilizar essas duas características na edição por simbolizar uma espécie de curiosidade em relação ao novo, relativo ao percurso no jardim, e a porta como símbolo de passagem, processo, fase. Além dessa característica, a escolha pela porta também se dá pelo

* Link da videodança “*Bárbara*”: <https://vimeo.com/291991127>. Senha de acesso: burlemarx

fato de que em alguns segundos, podemos observar ao fundo um fiel fazendo o sinal da cruz e uma imagem de Santa Rita de Cássia (figura 4.2), ambos desfocados.

Figura 4.2: ao fundo vemos um fiel que na ocasião da gravação da videodança estava orando na capela da Igreja de Santa Rita de Cássia.



2) INSIGHTS PESSOAIS OU PEQUENAS EPIFÂNIAS – a espiritualidade realizando possibilidades de entendimento a partir de epifânias, muitas vezes corporais – aqui representada pela movimentação de tronco, braços e pernas. A comunicação do Espírito Santo nas religiões cristãs, assim como possessão por entidades e espíritos, presentes em religiões politeístas e monoteístas, como o candomblé e a umbanda, este última sendo uma criação genuinamente brasileira e sincrética, se manifestam muitas vezes através de movimentos corporais como consequência dos rituais pertinentes à cada prática. Embasado nesse referencial, buscou-se na edição sequências de imagens que mesclam movimentos rápidos, lentos e quebrados, sugerindo pequenas epifânias ou manifestações de algum espírito ou entidade.

3) TRANSFORMAÇÃO, DESENVOLVIMENTO DA FÉ - utilização de elementos pertencentes à prática religiosa como principal característica no processo de roteirização, a partir das experimentações corporais elencadas pela bailarina, como mãos postas como símbolo de respeito e reverência, além do corpo curvado sugerindo algum tipo de manifestação ou possessão, comum a inúmeras religiões.

4.1.1. Escolhas estéticas e técnicas

O título

Primeiramente, o nome “Bárbara” foi escolhido a partir de um fato histórico presente no Brasil escravocrata. No Brasil, a escravidão iniciou-se com a produção de açúcar na primeira metade do século XVI. Os portugueses traziam homens e mulheres africanos de suas colônias na África para usá-los como mão de obra escrava nos engenhos de açúcar do Nordeste. O período escravocrata, que também teve a utilização de mão-de-obra escrava indígena, durou oficialmente até 1888, ano em que a Princesa Isabel assinou a Lei Áurea.

No cotidiano dos escravos, praticar as atividades que eram comuns quando os mesmos viviam na África, era algo praticamente impossível, o mesmo em relação à religião. Os bantos, oriundos da Angola, Congo entre outros países, trouxeram consigo suas práticas religiosas, como o candomblé de nação angola e o candomblé de nação ketu, assim como a devoção aos seus orixás.

Portanto, a prática dessas religiões era motivo de punição. Em várias ocasiões, quando os escravos rezavam ou cantavam para Iansã, orixá presente nessas culturas figurando como a senhora dos ventos e tempestades, para evitar qualquer tipo de repressão essa orixá era substituída por Santa Bárbara, cultuada na Igreja Católica como protetora contra raios e tempestades.

A escolha do nome “Bárbara” como título do videodança surgiu a partir da contextualização histórica da religião no Brasil, fato que mostra o sincretismo religioso como uma das principais características em relação a esse recorte sócio-cultural. A Umbanda criada no início do século passado, ilustra bem esse fato, onde santos católicos e orixás são reverenciados e utilizados em seus cultos e rituais.

Outro motivo pela escolha do nome foi a corporalidade e fisicalidade presente nas religiões de origem africana, em que a dança assume um papel importante no ritual, sendo assim o corpo uma ferramenta onde se manifesta a religiosidade. Esse processo, dentro desse contexto, apresenta-se como um corpo religioso. A fé e a espiritualidade se manifestam não apenas internamente.

Instabilidade na imagem – transe religioso

Alterações nos estados corporais e de consciência têm sido objeto de estudo em praticamente todas as sociedades humanas, principalmente no âmbito das práticas religiosas, apresentando-se de maneiras diferentes. Nesse contexto os termos “transe” e “êxtase” são vocábulos comuns para vários religiosos e fiéis. O dicionário da língua portuguesa Aurélio define o êxtase (do grego *ékstasis*, pelo latim *extase*) como arrebatamento íntimo; enlevo, arroubo, encanto ou admiração de coisas sobrenaturais; pasmo, assombro.

O transe, desta forma, se apresenta como uma prática ritual complexa, pois atrai seres sobrenaturais, sejam espíritos, divindades, santos ou orixás, porém é necessário que a pessoa tenha habilidades para possibilitar esse estado de consciência alterado. Segundo Rivas Neto (1994, p.109) “nem todos os seres humanos são veículos de espíritos”, além de uma extensa lista de competências que são necessárias para a manifestação de uma divindade no corpo de um ser humano.

Essas definições não esgotam o significado dos termos supracitados e colocam três tipos de significação que geralmente estão associados a ele, conforme Maués (2003): em primeiro lugar, um sentido ligado a estados que, embora sejam emocionais, podem ser experimentados por todos (arrebatamento); em segundo lugar, estados alterados de consciência provocados por doença psíquica; e em terceiro lugar, estados místicos ou não místicos, resultados de uma influência, considerada exterior, sobre o corpo e a mente do indivíduo, através da hipnose, intrusão de espírito entre outros.

Como destaca Schneider e Antunes (2010) uma das mais difundidas formas de transe ao longo da história, em diferentes culturas ao redor do mundo é o uso de substâncias psicoativas. Nos contextos religiosos, o uso dessas substâncias ajuda o fiel a ter uma experiência de transcendência, mediando à transição entre o mundo físico e o mundo espiritual. Nos rituais as substâncias são utilizadas como meio de acesso ao divino, havendo uma sabedoria oculta guardada nas ervas e plantas de poder capazes de proporcionar inspiração através de experiências visionárias. São plantas conhecidas e utilizadas desde a antiguidade, atuando como uma ponte para o sagrado, favorecendo a busca espiritual.

No Brasil, desde o início da colonização, inúmeras práticas utilizam essas substâncias. Uma das mais populares é a jurema, planta da família das leguminosas, bastante presente no litoral nordestino. A planta é muito utilizada em rituais religiosos indígenas entre outras manifestações sincréticas, como o Catimbó e a Umbanda.

O transe religioso desempenha um papel de grande importância nas culturas tribais antigas e como escreve Krippner (2007) apud Ramalho (2016, p.22), a capacidade de vivenciar estados ampliados de consciência é uma capacidade psicobiológica básica de todos os seres humanos, desenvolvida nas eras Paleolítica Média e Superior, sendo institucionalizada e instrumentalizada em procedimentos e técnicas através das tradições xamânicas.

Krippner (2007) destaca também uma característica importante sobre os xamãs, seu domínio sobre as experiências de transe, em que ele seja “possuído” por espíritos, detém o controle, apenas abdicando dele em situações específicas, retomando-o a qualquer momento, ou seja, o xamã direciona a experiência do transe, entrando e saindo da mesma quando quiser e comunicando-se abertamente com outros indivíduos durante o êxtase.

O transe xamânico é definido como uma viagem que o xamã faz no mundo dos espíritos; no transe de possessão é um espírito (geralmente um ancestral ou um orixá) que entra no corpo do fiel e o possui. O segundo tipo de transe está ligado a tradições da África e da bacia do Mediterrâneo, assim como na América povoada por escravos africanos, enquanto que a primeira, às áreas culturais indígenas americanas e asiáticas.

Rouget define a possessão como:

"(...) um comportamento socializado de um indivíduo que, dadas algumas circunstâncias especiais, consiste numa mudança que nele acontece, com o efeito de que a sua personalidade usual (que atua no seu comportamento cotidiano) se transfere para a divindade, que provoca diferentes formas de comportamentos; essa substituição deve ser acompanhada por uma alteração da atividade psíquica chamada, geralmente, de transe" (Rouget, 1986, p. 30).

As experiências de transe que antes faziam parte dos saberes tradicionais de povos antigos e culturas não europeias, além de serem utilizadas de maneira terapêutica ou como acesso a uma realidade transcendental, começaram a ser perseguidas, como prática de bruxaria ou passaram a ser entendidas como originadas pela influência de demônios, isso tudo devido à expansão da Igreja Católica, segundo Ellenberger (1970).

5rhythms, da coreógrafa e musicista americana Gabrielle Roth (1941-2012) figura nessa interface entre dança e religiosidade. O 5Rhythms, criado na década de 1970 é uma prática de meditação em movimento e dança criada por Gabrielle Roth durante uma vida de explorações radicais em dança, transe, cura, teatro e prática espiritual.

Os 5rhythms não são ritmos sonoros no sentido de padrões de bateria, mas sim ritmos experienciais que descrevem paisagens de movimento físico. Cada um dos cinco ritmos é um campo dinâmico de energia com o qual o dançarino se move, com e através de. Os ritmos são chamados de Flowing, Staccato, Chaos, Lyrical and Stillness (fluído, staccato, caos, lírico e quietude) e juntos em seqüência formam uma onda.

Simples, criativo e vasto em potencial, os 5Rhythms apresenta-se como um mapa potente da presença do corpo e da realização da alma. Esta prática de ondas físicas é a base dos "mapas para o êxtase" de Gabrielle, que também incluem o trabalho com as emoções (Heartbeat); história pessoal e a mente (ciclos); a dança do Ego e da Alma (Espelhos) e a realização mística (Deserto de Prata).

O que nos interessa nesse recorte é exatamente aquela primeira significação sugerida por Maués (2003). Bárbara em determinados momentos da videodança, se encontra em uma espécie de transe. Esse transe é evidenciado através de movimentos de câmera instáveis. A instabilidade da imagem vídeográfica realizada a partir do movimento corporal da pessoa que filma pode acontecer por dois âmbitos: um, de âmbito técnico, relativo às características do equipamento utilizado; e dois, de âmbito subjetivo, em que o *cameraman* assume propositalmente uma postura trêmula e favorece a partir daí, uma imagem instável.

Em relação a "*Bárbara*", consideramos ambos como causadores da instabilidade da imagem. Em relação ao primeiro âmbito, o equipamento utilizado foi uma câmera DSLR, de entrada,

com uma lente 50mm sem estabilizador de imagem. Em termos técnicos, uma lente 50mm geralmente possui entre f1.2 e f2.0 de abertura do diafragma, sendo que a lente utilizada no processo possui f1.8 de abertura. A abertura do diafragma pode variar entre maior abertura (provocando uma grande profundidade de campo) e uma menor abertura (provocando pouca profundidade de campo, ou seja, apenas uma zona do plano estará focada) que normalmente vai até f22. Lentes 50mm são consideradas lentes claras, devido à abertura do diafragma, apesar de não serem as únicas lentes disponíveis no mercado com essa abertura.

Nesse caso optou-se por essa lente, em grande parte do vídeo, por dois motivos. O primeiro diz a respeito da câmera utilizada, no caso uma Canon EOS Rebel T6S, com sensor cropado. As câmeras com lentes intercambiáveis podem ser divididas entre *full frame* e *crop* (por ser um equipamento de marca Canon, os sensores cropados recebem o nome de APS-C), que dizem respeito ao tipo de sensor que a câmera possui. O sensor *full frame* tem um tamanho de 36 x 24 mm e o sensor APS-C tem 22 x 15 mm. Essa variação de tamanho possibilita algumas diferenças na captação da imagem, que podem tornar um ou outro sensor mais interessante, dependendo da estética escolhida para determinado trabalho.

Assim sendo a imagem torna-se recortada: caso seja preciso incluir grande parte do plano em cena, um distanciamento em relação ao recorte a ser filmado é necessário. O vídeo indica e mostra a parte ou as partes do corpo da bailarina que o espectador deve observar, residindo aí um direcionamento do olhar. Na filmagem/experimentação da videodança foram utilizados o plano americano, o primeiro plano e o primeiríssimo plano, resultando desse direcionamento do olhar uma espécie de *scanner videográfico*. O plano foi praticamente todo ocupado pelo corpo da bailarina, sendo que em nenhum momento de uso dessa lente Canon 50mm f1.8, a bailarina foi registada em sua totalidade. Todos os planos revelavam a bailarina pela parte superior de seu corpo ou pela parte inferior, característica que será desenvolvida em tópico posterior nessa análise.

A videodança “*Pé de Bolso*” * (31 segundos, Brasil, 2009) de Anahi Santos, conforme figura x exhibe essa característica. Foi confeccionada na oficina *Videodança de bolso*, ministrada por

* Link da videodança “Pé de bolso”: <https://www.youtube.com/watch?v=w4wC9E8d-rE>

Nacho Durán e Maíra Spanghero, em 2009, no LabMis do Museu da Imagem e do Som, em São Paulo. A sequência de imagens da videodança *Pé de Bolso* de partes dos corpos das bailarinas em determinado ritmo associado ao uma trilha sonora remetem ao espectador uma sensação de movimento, apesar de não revelar os corpos em sua forma integral e muito menos em movimentação ampla. A dança é legitimada através desse diálogo, através da “dança de quadros recortados” presentes na videodança.

Figura 4.3 - os recortes em “*Pé de bolso*” revelam mãos, pés, olhos entre outros partes dos corpos, embora vários deles não possuam nenhum movimento, é transmitida uma idéia de dança



Destaca-se ai uma característica presente na visualidade da videodança, em “*Bárbara*” e em “*Pé de Bolso*”. Embora a principal característica da dança seja o movimento, no contexto da videodança o movimento ganha outras formas. O movimento surge da imagem e dos corpos presentes, sem contar nas possibilidades de manipulação da imagem na edição, permeando mais ainda de movimento a videodança. Dentro dessa perspectiva, o movimento é a principal característica da dança assim como é do vídeo, então a videodança é duplamente contaminada pelo movimento.

O direcionamento do olhar, uma particularidade da imagem videográfica e que de certa forma é um movimento da imagem, permite ao espectador perceber outras possibilidades do conceito da dança, potencializando a expressividade presente tanto no vídeo quanto na dança.

O movimento da imagem (a sequência de frames por segundo) sugere uma expressividade em qualquer segmento do corpo humano, por exemplo um torço, que já é extremamente expressivo, como no caso da videodança *Westbeth* de Merce Cunningham, conforme aponta Capelatto e Mesquita (2014), a videodança de Cunningham oferece ao espectador uma visão metonímica do nosso corpo, já que um recorte imagético do torso consegue ser tão comunicativo quanto o corpo humano em sua totalidade. Além da questão da expressividade, o recorte da imagem conduz o espectador a uma narrativa.

O segundo motivo para a utilização dessa lente na confecção de “Bárbara” foi o plano de fundo desfocado que essa lente possui em sua abertura máxima. A filmagem desse videodança foi realizada na parte externa da igreja, que possui uma marquise ondulada, sustentada por pilastras de aço em toda a fachada da igreja (figura 4.4).

Figura 4.4 - parte externa da igreja com sua marquise ondulada, sustentada por pilastras



Como escolha estética, optou-se por revelar parcialmente a Praça Santa Rita, através dos movimentos da bailarina. A praça é revelada no vídeo em alguns momentos, na maioria das

vezes em desfoque, possibilitando assim um distanciamento entre primeiro plano e segundo plano. Em apenas um momento do vídeo, o plano de fundo é focado. Propositalmente o foco da câmera se alterna entre as mãos postas da bailarina acima de sua cabeça e o prédio da Prefeitura de Cataguases ao fundo, construído em estilo neoclássico no século XIX (figura 4.5).

Além de questões técnicas terem sido determinantes na confecção do vídeo, destaca-se aqui o âmbito subjetivo como outra característica da instabilidade da imagem. As filmagens realizadas com a câmera na mão ou em movimento com algum tipo de estrutura como um steadycam ou estabilizador de imagem, possibilitam uma aproximação e uma humanização da imagem. Humanização esta que destacamos como uma característica subjetiva, a partir da perspectiva de quem assiste ao vídeo.

Figura 4.5 - Bárbara em desfoque e o prédio da prefeitura ao fundo em foco.



Ínumeros trabalhos audiovisuais utilizam em sua estética esse recurso. Em determinada cena do filme *“Cidade de Deus”*, de Fernando Meirelles, percebemos esse recurso: o personagem Buscapé corre atrás de uma galinha e a câmera percorre todo o caminho realizado pelo personagem, incluindo o espectador na cena, levando-o a experimentar a

ação da cena estando dentro da cena, o espectador acompanha e realiza, mesmo que apenas visualmente o caminho percorrido pelo personagem.

Outro filme que destacamos aqui é *“Irreversible”*, do argentino Gaspar Noé, dividido em cenas que foram gravadas em plano sequência. Em vários momentos do filme, o espectador acompanha o desenrolar da história transitando pela cena, como um personagem silencioso que observa tudo que está acontecendo, tornando-se um espectador-personagem com uma visão subjetiva, uma visão humana, que não interage nem afeta a história, porém permanece presente em todos os momentos.

Em *“Bárbara”* essa subjetividade é representada pela movimentação da câmera, e sua consequente aproximação, distanciamento e escaneamento, realizado pela câmera. O espectador é convidado a adentrar no contexto religioso, e mais especificamente, no transe que a bailarina entra no decorrer do vídeo.

Dentro desta perspectiva, a instabilidade na imagem na videodança *“Bárbara”* foi proporcionada, a princípio, por esses dois âmbitos, o técnico, relativo às questões técnicas do equipamento utilizado, que consequentemente, determinou algumas escolhas estéticas; e o subjetivo, em que a instabilidade foi proporcionada propositalmente, enfatizando a idéia de transe que a personagem passa.

Destacamos agora outra questão relativa à instabilidade da imagem: efeitos usados na edição do vídeo. Desde o início da presente pesquisa, a idéia de uma “câmera dançante”, que possibilitasse perceber a dança das imagens vem sendo trabalhada. Além da dança das imagens proporcionada pela movimentação da câmera, a dança das imagens também foi pensada na edição do vídeo.

Se considerarmos a videodança como uma linguagem híbrida que se diferencia daquele simples registo videográfico, conforme aponta Spanghero (2003), a dança se torna a principal característica da videodança, sendo ela percebida através da movimentação dos bailarinos/intérpretes e pela movimentação da imagem. Reside aí uma dupla significação da

dança: dança física (em seu primeiro significado onde a dança caracteriza-se como uma ação, a priori, física, ou seja, realizada por seres humanos) e dança das imagens.

Na montagem do videodança foram elencadas algumas características para enfatizar o transe da personagem. Como discorrido acima, o transe é uma característica comum em inúmeras práticas religiosas, sendo que em várias delas, o transe é reverberado através de movimentos corporais, um tipo de conexão entre entidade e corporeidade da pessoa que passa por esse processo.

Pensando na possibilidade do transe acontecer de forma aleatória (no sentido de que cada viagem transcendental e espiritual pode acontecer das mais variadas formas) e subjetiva, três características foram escolhidas na edição: aceleração, retrocesso e repetição. Sendo que essas características também foram pensadas como uma representação visual para o espectador de um possível transe espiritual.

Vemos a personagem Bárbara realizar sua movimentação de forma acelerada, na maioria das vezes e repetitiva: a personagem passa por um processo interno e pessoal onde inúmeras percepções e imagens surgem, representadas pela aceleração e repetição, apesar de não sabermos ao certo, quais insights e imagens possivelmente Bárbara está tendo.

O transe dessa forma torna-se corporal e favorece a partir desse deslocamento do espiritual para o físico um estado de transe do espectador. Quem assiste percebe um transe que a personagem da videodança está tendo, porém o transe sempre é pessoal e estará dependente de fatores internos e externos. O que revela ao espectador uma possível percepção desse transe é a dança das imagens, a coreografia criada a partir da escolha dos trechos, assim como sua ordem e características na edição. O transe torna-se duplo, a personagem Bárbara passa por esse transe e a dança presente na videodança (através da dança física e da dança das imagens) convida o espectador a ver, perceber, notar ou sentir o transe da personagem.

A instabilidade da imagem na videodança “*Bárbara*” é caracterizada, dessa forma, por três características principais: escolhas estéticas em cima do aparato técnico, movimento de câmera como “desestabilizador da imagem” e uso de efeitos temporais na edição. Assim sendo, a instabilidade da imagem proporcionou, a partir do processo criativo, compreendido desde as experimentações e finalização do vídeo, uma percepção do transe espiritual vivenciado pela personagem Bárbara.

Recorte tronco-pernas

Na videodança “*Bárbara*” percebe-se que em vários momentos, a bailarina é revelada pela câmera a partir de uma divisão corporal entre membros superiores e membros inferiores, ou quando o mesmo plano mostra a bailarina por completo, a câmera realiza um *scanner vídeográfico*, como descrito no tópico anterior.

Em relação à movimentação de membros superiores, em vários trechos a bailarina executa movimentos de abrir, fechar, levantar e abaixar os braços e tronco, além de tocar nas árvores do jardim e nas pilastras da marquise. Sobre a movimentação dos membros inferiores, a bailarina flexiona, levanta, abaixa, gira entre outros movimentos realizados por pernas e pés.

A escolha pela divisão entre tronco, braços e pernas, além das questões técnicas descritas no tópico anterior, também teve embasamento simbólico a partir de algumas características presentes na cultura cristã. Primeiramente foi realizada uma divisão conceitual entre plano espiritual e plano físico.

Dentro de toda a cultura cristã assim como entre outras religiões, cultos e práticas, existe uma divisão entre céu e inferno, ou algum paralelo antagônico como destino no *post-mortem*. Segundo as crenças, aquele que for caridoso, amável e servo, ganhará as graças do reino de Deus, assim também como aquele que não seguir os preceitos da bondade, pregados em vários contextos religiosos, irá para o inferno e pagará por seus pecados por toda a eternidade.

Sendo assim, há uma divisão de planos físico e espiritual e o nosso destino após a morte será condicionado pelo nosso comportamento na terra. Além disso, é no plano espiritual que as entidades, divindades e santos vivem. Se o transe compreende um processo interno e espiritual favorecido a partir de algumas situações específicas, como a disponibilidade da pessoa para a situação ou o uso de substâncias psicotrópicas como desencadeador do processo, a personagem Bárbara entra em contato com o plano espiritual.

Esse contato com o plano espiritual é evidenciado pela divisão entre movimentação de membros superiores e inferiores. A personagem simboliza uma ponte entre o plano físico e plano espiritual. Destacamos aqui duas características dessa ligação entre esses planos: mãos levantadas e estar de pé.

Suas mãos e braços se movimentam de variadas formas e por vezes, percebemos suas mãos levantadas. Na Igreja Católica, as mãos levantadas simbolizam súplica e entrega a Deus, além de ser uma atitude comum dos orantes. Durante quase toda a videodança a personagem Bárbara se encontra de pé, posição de quem ouve com atenção e respeito, além de indicar a prontidão e disposição para obedecer. Bárbara está pronta, disposta a obedecer, escuta com atenção e se entrega a Deus. Digamos então que seus membros superiores representam o plano espiritual em que Bárbara está em contato através desse transe. No fim do vídeo, observamos a personagem com as mãos unidas e sobre sua cabeça. Outra característica presente na cultura cristã são as mãos juntas, simbolizando busca de Deus, recolhimento interior, súplica, fé e entrega.

Dessa forma, a personagem atua como uma ponte de ligação entre o plano espiritual e o plano físico, favorecendo assim seu transe, revelando a dicotomia do ser humano que está literalmente “preso”, no plano físico, porém, entra em contato com o plano espiritual

Para a estruturação do vídeo foram elencados três aspectos considerados centrais nesse processo criativo (aproximação do contexto religioso, transe e pequenas epifânias e transformação de desenvolvimento da fé) e a partir das características técnicas do equipamento de filmagem, buscou-se uma “estética da instabilidade”, representando dessa forma, o transe religioso vivido pela personagem Barbara.

Outra estratégia de edição e montagem foi evidenciar a divisão entre parte superior e parte inferior da personagem, enfatizando-se assim (ou tentando, pelo menos), a materialidade do ser humano enquanto um conglomerado de células e sentimentos, ou seja, um ser físico “de carne e ossos” e sua relação com o plano espiritual.

Características que foram destacadas por algumas questões técnicas e estéticas: a própria divisão entre parte superior e inferior como dito anteriormente, instabilidade na imagem proporcionada pela manipulação da câmera e a alteração na velocidade das cenas, provocando de certa forma, um mal estar, devido a movimentação irregular das imagens e a utilização de uma trilha sonora quase hipnótica, que enfatizou a instabilidade visual.

Concluí-se que como estratégias de edição para a videodança Bárbara, foram elencadas três aspectos presentes na prática religiosa, em diálogo com as questões técnicas do equipamento que possibilitou enfatizar o transe vivido pela personagem, além das filmagens acontecerem na fachada da igreja de Santa Rita de Cássia, templo tradicional na cultura católica de Cataguases.

4.2. Tarde de inverno – repetição como estratégia de criação

A videodança “*Tarde de inverno*” * (Brasil, 4 minutos e 3 segundos, 2018) narra a relação de um grupo de amigos a partir de conversas e encontros em determinado lugar. O roteiro para a criação da videodança foi criado a partir da contextualização de duas características pertinentes ao espaço urbano escolhido para a realização dessa pesquisa: a criação do movimento Verde ter acontecido naquele terreno, embora anos antes da construção do Colégio Cataguases, como é mais popularmente conhecida a Escola Estadual Manuel Inácio Peixoto e o fato do Colégio Cataguases ser uma referência educacional para muitos cidadãos da cidade inclusive o autor da presente pesquisa e outros dois bailarinos também estudaram nessa escola estadual. Uma retroalimentação entre literatura e arquitetura como **referência**

*Link da videodança “*Tarde de inverno*”: <https://vimeo.com/290199715>. Senha de acesso: burlemarx

artística e a escola como **referência cultural e histórica**, por figurar como espaço importante na história e cultura local, além de ser uma das maiores do município é um lugar de encontro, estudo e caminho, por estar em um local estratégico em relação a alguns bairros.

O processo de pesquisa desse vídeo aconteceu em um sábado de setembro de 2017 (ENCONTRO 3 – COLÉGIO CATAGUASES). Foi criada uma célula coreográfica previamente e passada para os bailarinos. Essa célula consiste em movimentos realizados, sentado, como consequência das ações das mãos e dos braços. Mãos manipulam outras partes do corpo e pequenas variações de intensidade e qualidades corporais surgem. Como referências urbanas para a criação da célula foram utilizadas a arquitetura e a escultura presente na cidade de Cataguases. O recorte da arquitetura utilizado no processo foram as colunas dos prédios modernistas segundo os Cinco Pontos da Nova Arquitetura, segundo o arquiteto francês Le Corbusier (1926). O sistema de sustentação em grelhas, chamada de *pilotis* consiste em várias colunas dispostas ao redor do edifício, possibilitando assim, um melhor uso do espaço térreo.

Os Cinco Pontos da Nova Arquitetura são: planta livre (através de uma estrutura independente permite a livre locação das paredes, já que estas não mais precisam exercer a função estrutural); fachada livre (resulta igualmente da independência da estrutura, assim, a fachada pode ser projetada sem impedimentos); pilotis (sistema de pilares que elevam o prédio do chão, permitindo o trânsito por debaixo do mesmo); terraço jardim (transformando as coberturas em terraços habitáveis, em contraposição aos telhados inclinados das construções tradicionais) e janelas em fita, ou fenêtre en *longueur* (também consequência da independência entre estrutura e vedações, se trata de aberturas longilíneas que cortam toda a extensão do edifício, permitindo iluminação mais uniforme e vistas panorâmicas do exterior). Foram publicados em 1926 na revista francesa *L'Esprit Nouveau*, porém implícitos no esquema Dom-ino de 1914 no qual se separava funcionalmente o suporte da vedação.

Característica fortemente difundida nos trabalhos modernistas de importantes arquitetos brasileiros, europeus e americanos. O edifício Gustavo Capanema (Rio de Janeiro), conforme figura 4.6, foi projetado em 1936 por Lucio Costa e uma equipe de arquitetos formada por

Figura 4.6 - entrada do edifício Gustavo Capanema, na cidade do Rio de Janeiro, sustentada por um sistema de grelhas



Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcellos e obteve consultoria do próprio Le Corbusier na sua confecção, conta com algumas características da Nova Arquitetura. Oscar Niemeyer utilizava bastante essa característica em suas construções, inclusive o próprio Colégio Cataguases, possui em sua base esses pilares sustentando o prédio. O projeto foi encomendado por Francisco Inácio Peixoto em 1945 (figura 4.7).

“(…) os pilotis, ao mergulhar nos declives, dariam suporte à casa pura, criariam gratuitamente espaços utilizáveis, permitiriam que se plantas sem árvores e se formasse gramados, substituindo uma paisagem de pedra, melancólica e medievalesca, por espaços verdejantes e contínuos, no meio dos quais surgiriam apenas os prismas das residências.” (Le Corbusier, 2004, p. 61).

Figura 4.7 - a bailarina Deliana Domingues explora um banco em frente ao Colégio. Ao fundo, vemos os *pilotis* que sustentam o Colégio Cataguases



Esses pilares são muito importantes para a arquitetura brasileira, pois através deles é possível obter um vão livre no nível térreo, caracterizando um espaço público em contraposição ao espaço verticalizado, normalmente privado ou de uso restrito. Dessa forma, é possível ter abrangentes espaços de convivência e circulação. Um valor para os modernistas e uma inovação conceitual.

Os pilotis se caracterizam como elementos de transição entre o objeto arquitetônico e o solo liberado para uma livre circulação, deixando o solo virgem e a paisagem intacta. Eles garantem a integridade formal da arquitetura purista sobreposta às características particulares de cada terreno.

O recorte da arquitetura escolhida foi a escultura "*Violeta*", esculpida em bronze, no ano de 2002, pela brasileira Sônia Ebling de Kermeal. Sonia iniciou seus estudos de arte, pintura e escultura nas Escolas de Belas Artes do Rio Grande do Sul e do Rio de Janeiro, entre 1944 e 1951. Em 1955, recebeu o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro pela escultura "*Mulher e Pássaro*", e permaneceu na Europa até 1968, estudando com Ossip Zadkine, em Paris, como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian (Ebling, Blau, Prianti, 2004).

Figura 4.8 – “*Violeta*”, de Sonia Ebling, na Chácara Dona Catarina



A escultura (figura 4.8) encontra-se nos arredores da Chácara Dona Catarina, onde hoje funciona a biblioteca municipal de Cataguases Ascanio Lopes. Antes de se tornar biblioteca o casarão foi o Museu Chácara Dona Catarina localizado nas proximidades da velha Estação Ferroviária, no centro da cidade. Trata-se da antiga propriedade e residência do Coronel João Duarte Ferreira, um dos fundadores da Companhia Força e Luz Cataguazes-Leopodina, e de sua esposa Catarina Zeuza. Abandonado e em ruínas, o casarão foi restaurado a partir do ano de 1998, através de projeto da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho e com o apoio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura, tendo como mecenas as empresas Usiminas e Telemar. Os amplos jardins que rodeiam a construção também foram recuperados. Aberto no ano de 2000, o local é uma das referências culturais da cidade de Cataguases.

Como referência de pesquisa foi sugerida aos bailarinos que fosse mantida uma conversa verbal, enquanto fosse realizada a execução da célula coreográfica, além de certa naturalidade na execução, podendo parar a qualquer momento realizar ações simples como amarrar os sapatos ou retirar os óculos escuros.

4.2.1 Escolhas estéticas e técnicas

O título

O título “Tarde de inverno”, surgiu basicamente a partir de dois contextos temporais relacionados com o espaço em que foi gravado: a data de criação do movimento Verde e a

data de gravação do presente vídeo. O movimento Verde foi um dos principais movimentos literários de cunho modernista que se desenvolveu em Minas Gerais no início do século passado. O local já não é o mesmo: agora, a chácara da Granjaria possui o popular Colégio de Cataguases como referência arquitetônica e educacional, portanto, a época da criação do movimento Verde, existia naquele local o *Gymnásio de Cataguases*, onde grande parte dos integrantes estudavam e iniciaram seus trabalhos literários. O auge desse movimento foi o lançamento da *Revista Verde*, em setembro de 1927.

A outra característica utilizada na concepção do título foi o fato de ter ocorrido a gravação da videodança em setembro de 2017. Tanto o lançamento da revista Verde quanto a gravação da videodança aconteceram em setembro, no fim do inverno. O aniversário de 90 anos da revista Verde se tornou o momento de pesquisa e gravação do videodança “Tarde de inverno”, e o seu nome surge a partir de uma contextualização histórico-temporal em relação ao recorte urbano elencado para realizar as filmagens.

Imagem estática

A concepção da videodança “*Tarde de inverno*” surgiu a partir de um exercício/experimentação realizado durante essa pesquisa. O exercício foi chamado de “exercício de composição” e aconteceu em todos os encontros da presente pesquisa. Basicamente elenca-se um recorte espacial do local em que está sendo explorado e a partir de direcionamentos dados pelo proponente da pesquisa, desenrola-se uma cena (uma videodança experimental, a grosso modo) onde os bailarinos envolvidos se relacionam e relacionam com o espaço “recortado”.

Esse exercício, apesar dessa estrutura, sofreu algumas modificações, de uma forma geral, nos encontros e experimentações dessa pesquisa, porém sempre direcionadas pelo proponente e acontecendo de forma colaborativa: em alguns encontros, coube aos bailarinos envolvidos escolher o recorte espacial e compor o quadro, dizendo sobre quais tipos de movimentação ou trechos coreográficos poderiam ser utilizados.

No caso específico da videodança “*Tarde de inverno*”, o recorte espacial foi escolhido pelo proponente assim como a composição cênica dos cinco bailarinos envolvidos. Esse recorte

espacial teve o objetivo de revelar algumas características arquitetônicas do Colégio Cataguases, como os tradicionais bancos de pastilhas brancas, recorrentes em vários pontos da cidade, e a fachada livre do prédio, um dos princípios propostos por Le Corbusier em seus Cinco Pontos da Nova Arquitetura.

Dentro desse exercício, a câmera assume um papel estático: após a escolha do recorte espacial, a cena é composta, desenvolvida e finalizada. Em alguns encontros, houve algumas versões desse exercício em que os bailarinos podiam modificar a posição da câmera assim como o que ela releva, provocando os bailarinos envolvidos a utilizarem o espaço dentro das propostas corporais previamente combinadas.

O principal objetivo da câmera estática nesse exercício é favorecer o desenvolvimento de alguma cena ou história (um tipo de videodança experimental) como uma característica presente na engrenagem urbana. Se pararmos e observamos qualquer recorte urbano, percebemos que algum tipo de ação se desenrola naquele ambiente. A percepção e visão do que se estabelece naquele espaço sempre acontecerá de forma subjetiva e a interação entre pessoas, animais e ambiente é inevitável.

Assim, a câmera ocupa uma postura passiva em relação ao que se desenvolve: é observado a “cena urbana” ser construída e desconstruída, portanto, essa observação estática acontece ao longe, sem influenciar o que está acontecendo, muitas vezes uma visão subjetiva-passiva, como no caso da videodança “Dez pra uma”, que também utiliza dessa característica como um dos motes de criação.

Repetição

A repetição por si só já representa uma característica da dança. No processo de ensino e aprendizagem de qualquer estilo/gênero de dança, a repetição é um fator importante, pois favorece a apreensão da técnica, dos movimentos utilizados ou de qualquer coreografia. A repetição dessa forma, aparece em duas vertentes na dança: no nível motor, relacionado a aprendizagem de determinada prática ou movimento, e a nível estético, onde a repetição se torna uma característica do trabalho, a partir de decisões do coreógrafo/bailarino.

Existe um fluxo contínuo de informação sobre a posição do nosso corpo, a nível neuromuscular, que nos permite repetir e aprimorar os movimentos aprendidos. A percepção dessa posição do corpo é monitorada por proprioceptores, localizados nos músculos e tendões. As informações adquiridas são transmitidas constantemente para partes conscientes e inconscientes do cérebro. Isso tudo é importante no aprendizado de novas tarefas motoras, principalmente quando são repetidas inúmeras vezes, provocando assim um efeito de aprendizado, que nada mais é que a capacidade do organismo de repetir um padrão específico de recrutamento das unidades motoras (neurônio, placa motora, músculo), resultando em uma realização bem-executada de uma habilidade, no caso da dança, algum movimento ou coreografia. A repetição é uma característica intrínseca na dança.

A repetição na dança, a nível estético, tem como um de seus principais representantes os trabalhos da coreógrafa alemã Pina Bausch. Os movimentos e palavras, repetidos em cena, desvinculam-se de uma fonte emocional espontânea perdendo seus primeiros significados, a repetição, sendo parte da estrutura no processo criativo de Bausch permite a reconstrução estética de experiências dos bailarinos, provocando na platéia e nos bailarinos a consciência de que todos somos sujeitos sócio-históricos em transformação contínua (Oliveira, 2014).

A repetição nas montagens de Pina Bausch compreende também elementos de crítica social e quebra de estruturas enrijecidas, visto os estragos que a Primeira e a Segunda Guerra fizeram não só com a Europa, mas com o mundo inteiro, em especial a Alemanha, que saiu destruída de ambas as guerras.

O trabalho de Pina Bausch possui uma dramaturgia de contrastes, vindo a repetição ser um dos temas centrais, criando uma estética muitas vezes dicotômica e opositiva onde vida e morte, alegria e tristeza, escuro e claro são combinados em um misto de fantasia e sátira, recheada de crítica social e visualmente elegante (Goethe-Institut, 2000).

O próprio treinamento em dança, presentes no cotidiano dos bailarinos é questionado através da repetição em vários trabalhos da coreógrafa, mostrando as marcas que aulas diárias de ballet clássico ou dança moderna, deixa nos bailarinos. Fernandes (2000) cita o

espetáculo “*Bandoneon*”, de 1980, em que o bailarino Dominique Mercy, vestido como uma bailarina clássica tenta repetidamente executar um passo de balé, caindo ao chão, várias vezes sem sucesso.

A autora diz que essa cena quebra com a convenção de que o efeito de aprendizado, fator motor presente nas práticas em dança, levará necessariamente à perfeição do movimento. O próprio ballet clássico necessita de disciplina e repetição e através dessas, os corpos são formatados. Na cena, Bausch mostra que o processo, muitas vezes doloroso, deixa marcas no corpo, problematizando-as em cena, apesar de a coreógrafa acreditar na importância do treinamento pelas técnicas de dança.

Outra característica da repetição nos trabalhos de Pina Bausch nos remete a uma inserção naquele momento, naquela cena, naquela ambiência. Conforme Moraes (2012), em uma das cenas de “*Bluebeard*” (1977), as bailarinas em cena se arrastam no chão de folhas secas toda vez que a música toca. Esse momento, segundo a autora nos possibilita uma sensação resultante daquele momento, uma sensação de participação, pois no decorrer do espetáculo ocorre algumas reaparições das mesmas, nos possibilitando outra visão a respeito da cena.

Fernandes (2000) destaca a possibilidade reconstrutiva da repetição em Bausch:

“No processo criativo de Bausch [...], a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Ao invés disso, é usada precisamente para desarranjar tais construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. A repetição tornar-se um instrumento criativo através do qual os dançarinos reconstróem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais. O método é inicialmente usado para fragmentar as experiências dos dançarinos e a narrativa de suas frases de movimento. Eventualmente, produz uma continuidade distinta, transformando as histórias daqueles corpos, bem como nossos (pré)conceitos e percepções de nossa própria história corporal enquanto platéia” (Fernandes, 2000, p. 46).

Dessa forma, a repetição torna-se característica pertinente à prática da dança, a nível motor e a nível estético. Em relação a videodança “*Tarde de Inverno*”, a repetição foi utilizada como estratégia de criação de narrativas e composição cênica. A busca por uma narrativa surgiu da

possibilidade de diálogos cênicos existirem através da mudança na dinâmica de execução da célula coreográfica, pois, em nenhum momento do processo de pesquisa foi solicitado aos bailarinos estarem em uníssono ao executarem a coreografia, porém, cada bailarino poderia criar uma estratégia de execução e realizar sim, a coreografia juntamente com outro(s) bailarino(s).

Além dessa característica, a repetição também foi pensada como uma possibilidade de exaustão dos movimentos, um esgotamento físico, que poderia, a certo modo, alterar a célula coreográfica, assim como a estrutura. E por último, a repetição também foi pensada como signo para a comunicação verbal desse grupo de amigos: enquanto uns “conversam”, outros “pausam”, ou enquanto todos “conversam”, em algum momento algum bailarino “respira” e inicia sua “fala” de outro ponto.

Mãos ao alto – você irá para a próxima cena

No decorrer da videodança percebemos o bailarino David Peixoto executar a célula coreográfica e em inúmeras ligações entre as cenas, o último movimento que acontece é do bailarino levantando as mãos (ou uma delas).

A retroalimentação utilizada para essa escolha estética deu-se através do afresco “*Escola de Atenas*” (*Scuola di Atenas* no original) do pintor renascentista Raffaello Sanzio, pintada entre 1509 e 1511, representando a Academia criada por Platão, aproximadamente em 384 a.C./383 a.C. O afresco foi encomendado pelo Vaticano e encontra-se na Stanza della Segnatura, uma saleta usada pelo Papa Júlio II para a assinatura de documentos eclesiásticos, que também contem outros afrescos famosos do pintor.

A Stanza recebeu quatro temas centrais, um em cada parede, para a criação dos afrescos. A Escola de Atenas representa a Filosofia e a obra possui referências ao maiores expoentes dessa área do conhecimento, além de divindades e deuses da cultura grega. Entre eles estão o deus Apolo e Alexandre o Grande, à esquerda; e a deusa Minerva, à direita.

Figura 4.9 - A Escola de Atenas, na Stanza della Segnatura



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Rafael_-_Escola_de_Atenas.jpg

No centro do afresco estão duas das pedras angulares da Filosofia: Platão, à esquerda e Aristóteles, à direita. Platão, representando a filosofia abstrata e teórica, (o mundo das idéias), aponta para cima, enquanto Aristóteles, com um gesto aponta o que está ao seu redor, representando a filosofia empírica e natural.

Nesse sentido, optou-se por realizar um diálogo entre o “mundo das idéias” e “mundo real”. Não sabemos se o personagem da videodança está relembrando, revivendo ou apenas imaginando as cenas que se seguem na obra, em que estão presentes os outros bailarinos. A partir da memória, o personagem executa sua coreografia e a cada finalização de cena, o movimento dos braços para cima, faz uma ligação com a cena seguinte. Dessa forma, esse movimento de braços atua como uma espécie de ponte entre as cenas e principalmente, entre as memórias do personagem.

Dentre as estratégias para a edição dessa videodança, temos duas principais referências, uma artística, relacionada a literatura e a arquitetura; e uma referência cultural e histórica,

relacionada ao colégio como espaço urbano e de ocupação pelos cidadãos da cidade de Cataguases.

A partir dessas duas primeiras estratégias, a repetição foi colocada como estratégia de criação narrativa, modificação da composição cênica e uma espécie de diálogo corporal, assim também como a variação de velocidade e retrocesso na imagem, isso tudo simbolizando um dialeto corporal que aquele grupo de amigos possuem entre si.

E por último, uma retroalimentação que veio do detalhe do afresco *Escola de Atenas*, em que Platão figura no centro da obra, apontando a mão direita para o céu, em referência ao mundo das idéias, referência esta que serviu para criar uma ligação entre as cenas a partir do movimento de braços para cima, executado pelo bailarino David Peixoto. Concluindo, a estética arquitetônica e as referências históricas serviram de base para a edição e montagem desse trabalho.

4.3. Intervalo – câmera estática e composição espacial

Figura 4.10 - os bailarinos Deliana Domingues e Marcus Diego, na videodança “Intervalo”



A videodança “Intervalo” * (1 minuto e 28 segundos, Brasil, 2018) foi gravada em outubro de 2017, nas dependências da Escola Estadual Manoel Inácio Peixoto, vulgo Colégio Cataguases. No vídeo, é mostrada rapidamente, a relação entre um grupo de amigos durante um intervalo. A videodança foi criada a partir de experimentações no contexto de um dos exercícios desenvolvidos nos encontros. O exercício de composição esteve presente em todos os encontros desta pesquisa e consiste na escolha de um recorte espacial dentro do espaço urbano explorado e a partir de comandos pré-estabelecidos, os bailarinos-pesquisadores são convidados a explorar aquele quadro.

4.3.1. Escolhas estéticas e técnicas

O título

Vários signos e símbolos podem ser observados em relação ao significado da palavra intervalo. O próprio espaço em que foi gravado a videodança é um local legitimado de intervalo, sendo o pátio do Colégio Cataguases. Além dessa característica, foram utilizados três conceitos principais para a escolha desta palavra como título. Primeiramente destacamos a distância entre as coisas como catalisador de ações. Independente do contexto, a palavra intervalo sempre significará algo que está entre outras duas coisas: na Matemática, o termo representa um conjunto entre dois pontos, sejam números reais ou outros conjuntos numéricos; em Física, representa o valor ou razão obtida entre as frequências de duas ondas sonoras; na Música qualquer distância entre duas notas musicais é um intervalo. Resumindo, seu conceito está intimamente ligado com um período entre duas situações, sejam temporais, numéricos ou sonoros. Podemos nos arriscar em dizer que simboliza o espaço entre, aquilo que divide em dois.

Em segundo lugar, destacamos a pausa. Outra característica etimológica da palavra intervalo é a interrupção. Nos canais de televisão, um intervalo nada mais é do que aquele momento em que o espectador “relaxa”: desliga sua atenção para o programa que esteja passando e apresenta a ele conteúdos da programação e principalmente, propaganda de produtos e

*Link da videodança “Intervalo”: <https://vimeo.com/292203503>. Senha de acesso: burlemarx

serviços. Ou seja, o intervalo é aquele momento em que o espectador está autorizado a sair de frente da televisão, respirar, ir ao banheiro, comer, tomar água, e por aí se estende uma infinidade de situações que possam acontecer durante um intervalo televisivo.

Dentro desse contexto, consideremos a pausa ou uma finalização momentânea de alguma atividade, além de ser aquele momento em que as relações acontecem. Ele se torna o momento mais importante. Não nos interessa o que aconteceu antes ou o que irá acontecer. A pausa é necessária para se estabelecer as relações. É exatamente no intervalo que os cinco amigos se relacionam e essa relação é explicitada de várias formas e composições, sejam corporais ou espaciais. O deslocamento dos bailarinos é constante assim como a interação com o outro.

Em terceiro e último lugar, falamos de efemeridade. Um intervalo se apresenta como um curto espaço de tempo e qualquer que seja a ação planejada para aquele período terá de ser realizada de forma sistemática e ativa. A partir dessas três conceituações, foi definido o título como “Intervalo”, que na videodança se apresenta como um momento de interação, conexão. Destacamos aqui que o intervalo dentro deste contexto não se limita apenas a pausa realizada entre as aulas de uma escola, portanto abrange o intervalo como aquele momento de conexão entre duas situações.

Estabilidade na imagem

Como explicitado anteriormente, a concepção da videodança “Intervalo” surgiu dentro do contexto do exercício de composição, sendo que nele, a câmera assume um papel estático: após a escolha do recorte urbano, a cena é composta, desenvolvida e finalizada. O exercício possui algumas variações, conforme explicitado anteriormente, e no caso específico da experimentação para a criação do presente vídeo, foi sugerido que algum bailarino escolhesse um recorte para realizarmos uma experimentação. Outra característica importante na escolha de algum recorte, é trazer para o enquadramento a possibilidade de revelar ou não a arquitetura pertencente àquele espaço, seja pela movimentação do bailarino ou pela simples escolha do recorte.

Um dos bailarinos envolvidos escolheu esse recorte espacial, que é composto por uma parte da fachada livre do Colégio e uma coluna, à esquerda do quadro, e outra coluna, margeando o lado direito do quadro. Ao fundo, vemos em perspectiva, um monumento do arquiteto Roberto Burle Marx e alguns bancos no último plano do quadro com algumas pessoas. Além dessas características arquitetônicas do espaço escolhido, destacamos aqui também que esse espaço compreende o pátio da escola.

Figura 4.11 - os bailarinos envolvidos experimentam o recorte espacial.



Nas versões deste exercício também foram utilizados outros recortes espaciais do Colégio. Um deles surgiu a partir do enquadramento escolhido por um dos bailarinos que resultou no *“Intervalo”*, a câmera apenas foi movida para a posição oposta em que foi gravado a presente videodança, conforme figura 4.11. Portanto, devido às escolhas técnicas e estéticas (nesse contexto e no contexto da gravação da videodança *“Tarde de Inverno”*), optou-se por apenas utilizar o primeiro recorte espacial.

Em relação a esse exercício, a câmera assume uma postura observadora ao que está acontecendo. Aqui a câmera não dança, como os corpos que estão em cena, ela apenas se apresenta como um recorte do espaço mas que não influencia nem deixa se influenciar, apenas observa. Pensando na possibilidade de criar videodanças a partir de uma imagem estática, sem alterações de enquadramento ou movimento de câmera, excluiu-se a

possibilidade de utilização da experimentação presente na figura 4.11, na edição de *“Intervalo”*.

Uma característica presente em todos os encontros, além dos direcionamentos e tópicos levantados, foi a de realizar uma retroalimentação contextualizando corporalmente, uma ou mais características do espaço explorado. Alguns temas foram levantados nesse encontro: caminho, pois o Colégio se encontra em uma posição estratégica em relação a alguns bairros da cidade e se apresenta como um atalho para muitos moradores dos bairros adjacentes; interação entre pessoas, já que o Colégio figura entre os maiores da cidade e que possui um grande número de alunos; e socialização, o espaço, além de ser um centro educacional para muitos e caminho para outros, também é um espaço de socialização, pois é comum vermos moradores locais fazendo uma ocupação urbana no Colégio, seja para passear com a família, levar seu animal de estimação para brincar ou tirar fotos, ou seja, o espaço também se configura como um local de ocupação urbana.

A estabilidade na imagem da videodança *“Intervalo”* aparece a partir de duas situações: concepção da videodança dentro do contexto do exercício de composição presente em todo o processo e conseqüentemente, escolha estética, como possibilidade de criação de videodanças com a imagem estática.

Como estratégia de edição da presente videodança, buscou-se um embasamento teórico da palavra intervalo e a partir daí, elencou-se três características fundamentais: distância entre dois pontos, intervalo como pausa e por último a efemeridade presente em um intervalo.

Assim, outra estratégia utilizada na edição foi o uso de inúmeras cenas curtas, sugerindo um excesso de informação e de movimentos, relacionadas ao tempo, já que o intervalo, geralmente, compreende poucos minutos, concluindo esse embasamento conceitual que influenciou a edição da mesma, a efemeridade foi colocada como estratégia em relação a duração da videodança.

4.4. Dez pra uma – encontros, reencontros e individualidade

A videodança “*Dez para uma*” *(7 minuto e 27 seg, Brasil, 2018) foi gravada na Praça Santa Rita, no centro da cidade de Cataguases e fala sobre os encontros, reencontros e desencontros presentes na engrenagem urbana. Além do seu funcionamento organizacional, todo recorte urbano possui algum tipo de relação entre os elementos pertencentes a ele, seja pela composição espacial, pessoas, animais ou situações que podem acontecer.

No caso dessa videodança, em especial, destacam-se as relações interpessoais, a partir de encontros, desencontros e reencontros, foco central deste trabalho. E para narrar essas possibilidades de interação foram elencadas algumas características estéticas.

4.4.1 Escolhas estéticas e técnicas

O título

O cidadão enquanto componente da engrenagem urbana passa por algumas relações diariamente. Podemos dizer que a relação espacial se destaca como a principal. O percurso que cada indivíduo realiza todos os dias é recheado de caminhos e trajetórias. Segundo Corrêa (1995, p.7), o espaço urbano como “organização espacial da cidade”, possui importância para compreendermos as relações socioespaciais, assim como sua dinâmica já que é o local em que a maioria da população vive.

Por ser um processo complexo, devemos evitar divisões cartesianas e compreender as relações como um todo. Magnani (1996), a respeito da complexidade das relações, nos convida a considerarmos as relações sociais presentes no espaço urbano como algo aberto, influenciável, com inúmeros agentes, fugindo assim de concepções fechadas e autocentradas, já que o espaço urbano possui diferentes formas de ocupação, o mesmo espaço que usualmente é um local de trabalho para muitos, pode ser apropriado como local de lazer, assim como o local de passeio pode se tornar local de protesto em tempos de manifestação.

*Link da videodança “*Dez pra uma*”: <https://vimeo.com/293841687>. Senha de acesso: burlemarx

O mesmo autor destaca que:

(...) a cidade, contudo, não é um aglomerado de pontos, pedaços ou manchas excludentes: as pessoas circulam entre eles, fazem suas escolhas entre as várias alternativas - este *ou* aquele, este *e* aquele *e* depois aquele outro - de acordo com determinada lógica; mesmo quando se dirigem a seu *pedaço* habitual, no interior de determinada *mancha*, seguem caminhos que não são aleatórios (MAGNANI, 1996, p.20)

Destacamos também as relações interpessoais como outra característica presente na vida do cidadão. Conforme Britto e Jacques (2012) os relacionamentos que acontecem no espaço urbano se apresentam como *processos*, não acontecendo no vácuo, porém acontece pela ação da temporalidade que é ininterrupta e promove modificações irreversíveis nos estados das coisas. Esses processos se manifestam de diferentes formas e meios, portanto nunca é estagnado. As autoras falam da continuidade dessas relações legitimadas a partir do caráter criativo dos relacionamentos, sendo que “tal caráter é afeito à noção dinâmica de reorganização contínua das configurações existentes pela ação dos relacionamentos que se estabelecem contra a noção conservacionista de preservação da dita ‘identidade’ das ‘coisas em si’ “(p. 147).

As relações espaciais e interpessoais que o cidadão percorre e é inserido no cotidiano, possibilita encontros. Apesar dos caminhos e trajetos serem demarcados e não acontecerem de forma aleatória, sobre os relacionamentos entre os cidadãos já não podemos dizer a mesma coisa. Toda a mecânica urbana possui um ritmo próprio e seus agentes influenciam diretamente em seu funcionamento. O que se destaca desse âmbito para a relação interpessoal é a subjetividade e personalidade presente em cada cidadão, que consequentemente, altera, influencia e modifica as relações espaciais que são estabelecidas diariamente pelos transeuntes. E exatamente embasado nessa subjetividade que o título da videodança foi escolhido.

Já que o nosso percurso diário na cidade, independente da nossa função, profissão, classe ou cor, é recheado de espacialidade e temporalidade, as relações interpessoais podem acontecer a qualquer momento, às vezes no percurso para o trabalho, naqueles dez minutos

que faltam para chegar ao destino. Além dessas características que influenciaram na escolha do título, Cataguases, a cidade-performer dessa pesquisa, possui ares de cidade pacata por literalmente se configurar como uma pequena cidade. A maioria de seus cidadãos se desloca a pé ou de transporte coletivo e inúmeros encontros se tornam inevitáveis nesse contexto, apesar do acaso ser outro fator que influencia nos encontros e desencontros presentes na engrenagem urbana.

Saturação

Essa videodança possui duas características em relação à cor da imagem, os planos monocromáticos e os planos coloridos, que foram elencados a partir de dois contextos: a cidade e o indivíduo. Dessa forma podemos dividir a videodança em duas ambiências. Cada ambiência possui características próprias que dialogam com a obra como um todo. Em relação aos planos monocromáticos, algumas características devem ser destacadas como influenciadoras nessa escolha.

Primeiramente a escolha se deu a partir dos exercícios de composição realizados durante toda a pesquisa. Como dito anteriormente, nesse exercício a câmera permanece estática e os bailarinos pesquisadores ocupam o recorte espacial, desenvolvem alguma cena, coreografia ou composição e a mesma se reconfigura até o seu fim. Característica que está presente nas videodanças *“Tarde de inverno”* e *“Intervalo”*, já que as mesmas foram criadas a partir desse exercício, assim como vários trechos de *“Dez para uma”* foram feitos no mesmo contexto.

Além da estética empregada na concepção do exercício e conseqüentemente nessas três videodanças, a ausência de cor foi pensada como característica subjetiva, presentes em vários dispositivos de registros, mas em especial nas câmeras de vigilância. Bruno (2008) destaca que a vigilância não é algo exterior à dinâmica urbana, pelo contrário, estão imbricadas no seu funcionamento. As cidades modernas crescem com a ampliação dos sistemas de vigilância sobre os indivíduos e as massas urbanas, segundo Starobinsky (1989).

Essa vigilância possui várias características, porém destacamos aqui somente duas: a espetacularização das imagens e a passividade das imagens de vigilância.

Conforme aponta Bruno (2008, p.1):

No cruzamento dessa dupla herança, as relações entre vigilância e espetáculo se tornam hoje ainda mais estreitas. Basta pensar na proliferação de reality shows em que aparatos de vigilância e confinamento são montados a serviço do entretenimento, ou nas práticas de exposição do eu e da “intimidade” em weblogs, fotologs, redes sociais (Orkut, Myspace) e sites de compartilhamento de fotografia ou vídeo (Flickr, You Tube), em que as relações sociais se tecem atreladas a uma mistura de voyeurismo, exibicionismo e vigilância.

Figura 4.12 - câmera de vigilância na avenida Olégario Maciel, Paracatu-MG.



Fonte: https://youtu.be/lezts49_Wbc

Com a evolução dos dispositivos móveis a vigilância e sua conseqüente espetacularização torna-se característica crucial na relação entre imagem e cidade. A autora destaca ainda o termo “estética do flagrante”, como um resultado dos procedimentos de controle, em que a vigilância acontece, a priori, nos contextos de poder ou hierarquias, em grupos específicos, como prisioneiros, operários e alunos, evidentes também na presença de câmeras de

vigilância nos espaços públicos, e dos “circuitos de prazer”, mais identificáveis na produção e propagação de imagens amadoras.

Essa visibilidade proporcionada tanto pelo controle, como pelo prazer, implica numa inserção ao nosso repertório cultural, deixando de ser exercida em contextos meramente hierárquicos ou punitivos, a imagem vigilante é uma característica da contemporaneidade. Assim, ela se manifesta de forma silenciosa, como um observador passivo.

Portanto, em *“Dez pra uma”* a câmera de vigilância é substituída por aquele que observa. A visibilidade da vigilância é deslocada para a visibilidade que o espectador percebe, porém, sem caráter punitivo ou vigilante. A vigilância nesse contexto surge como uma característica inerente da engrenagem urbana. Qualquer que seja o recorte escolhido, sempre veremos alguma relação entre os indivíduos e o espaço urbano. A vigilância permite criar uma visualidade urbana.

Outra característica presente na escolha por cenas monocromáticas é o coletividade, como característica que uniformiza as massas. Nas cenas em preto e branco, não são destacadas as características pessoais dos indivíduos, porém seus relacionamentos e encontros como fator intrínseco do funcionamento urbano.

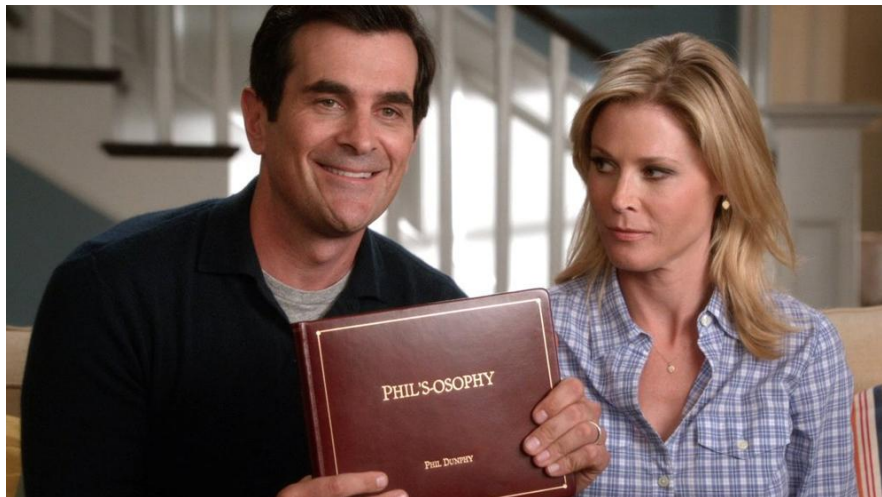
Apesar das diferenças socioeconômicas presentes em todas as cidades, essas diferenças muitas vezes, não são evidenciadas no coletivo. A individualidade do cidadão dá espaço às relações que são naturais a engrenagem urbana, criando uma espécie de signo em relação à cor, onde preto e branco possuem uma característica documental, vigilante, imparcial, onde não se destaca um ou outro indivíduo.

Vemos ai uma ambiência provocada pelas cenas monocromáticas: a cidade é percebida pelo espectador através de uma postura vigilante e passiva; e a cidade torna-se ferramenta de nivelamento, onde os indivíduos são colocados igualmente.

Na contramão da estética empregada nas cenas monocromáticas, as cenas coloridas destacam a individualidade de cada cidadão, como uma espécie de parênteses. Podemos fazer um paralelo aqui com um recurso muito utilizado em séries e filmes, onde o personagem além de aparecer nas cenas onde existe interação com outros ou com o

ambiente, o mesmo também trás sua personalidade e individualidade quando aparece em cenas onde comenta alguma ação da trama, por exemplo na série *Modern Family* (2009) (figura 4.13), onde esse recurso é uma das características de sua narrativa, surgindo como depoimento. Esse recurso está inserido na categoria chamada de *mockumentary*, comédias em que os personagens são retratados a partir de cenas do cotidiano das famílias, intercaladas com depoimentos dos próprios personagens direcionados à câmera.

Figura 4.13 - os personagens Phil (Ty Burrell) e Claire (Julie Bowen) em cena de depoimento na série *Modern Family*



Portanto o âmbito documental de *“Dez pra uma”* foi concebido a partir da idéia de individualidade oculta, presente em todos os cidadãos, que não reparamos “a olho nu”. Cada uma das cenas coloridas nessa videodança retrata alguma característica desse cidadão que transita, relaciona e interage com o espaço urbano, o que vai de encontro com a personalidade de cada bailarino participante do processo.

Outro ponto que merece destaque na concepção dessa ambiência provocada pela cor, é a subjetividade dos bailarinos envolvidos. Três das quatro cenas coloridas foram concebidas nas experimentações do exercício corpo e câmera em movimento, presente em todos os encontros da pesquisa. Nesse exercício, cada bailarino propõe uma cena em que irá ocupar o espaço urbano, e elenca a partir daí, o recorte espacial onde ocorrerão as experimentações,

o participante que atuará como *cameraman*, assim como a qualidade de movimento corporal e movimento de câmera, ou seja, o bailarino dentro desse exercício é convidado a atuar como “diretor” dessa espécie de videodança experimental. Além de assumir uma postura de direção, o bailarino participante escolhe as células coreográficas utilizadas no processo que devem ou não devem compor a cena.

Na segunda cena de “*Dez pra uma*” vemos a bailarina Tatiane Dias realizando uma coreografia. Ela optou por executar a célula coreográfica presente em “*Tarde de inverno*”, deslocando sua posição e oferecendo uma nova percepção da mesma, dançando deitada em um banco a frente da Igreja de Santa Rita de Cássia, revelando ao fundo a fachada do Colégio Nossa Senhora do Carmo, mais conhecido como Colégio Carmo, tradicional escola particular e católica de educação básica da cidade.

Figura 4.14 – primeira cena colorida de “*Dez pra uma*”



Ao deslocar a posição inicial da célula coreográfica para sua execução em decúbito dorsal, a bailarina provoca uma alteração na percepção do espaço urbano, sendo sua execução o mote para revelar o espaço urbano adjacente à cena que se estabeleceu. Como escolha videográfica, Tatiane Dias optou pelo bailarino David Peixoto realizar a função de *cameraman* e realizar um espécie de *scanner videográfico* (presente também na videodança “*Bárbara*”), embora o scanner nessa cena acontece como uma consequência da movimentação corporal da bailarina e outros fatores técnicos estejam imbricados.

Percebemos nessa cena um diálogo entre dança e câmera. A dança acontece, a câmera responde e a partir daí se estabelece um jogo entre corpo e vídeo. O vídeo, com a característica de movimento elencada pela bailarina, realiza uma movimentação sempre horizontal ou vertical, que é enfatizada por algumas características da célula coreográfica executada, como por exemplo o deslizar dos braços pela perna direita tem como “resposta” o movimento horizontal de câmera para a direita, assim como quando a bailarina lança a mesma perna para cima, a câmera “segue” o movimento e revela a copa de uma árvore florida, contrastando com o calçado preto e calça preta que a bailarina veste.

Além de modificar e adaptar a célula coreográfica para a atual situação em que a mesma é executada, Tatiane comunica também uma certa impessoalidade em grande parte da cena, por não conseguirmos visualizar a face da mesma, embora a bailarina esteja presente na primeira cena da videodança. Fato que remete a videodança “*Anarchy Variations*” (figura 4.15) de Liz Aggiss e Billy Cowie, do ano de 2002. Conforme destaca Capelatto e Mesquita (2014):

Em suas primeiras cenas, o corpo vai sendo revelado em fragmentos. Primeiro um dos pés, depois o outro. É interessante destacar que os pés estão calçados com pesadas botas, o que já transmite ao espectador a sensação de densidade desse corpo, embora apenas eles tenham sido visualizados até então. Pouco tempo depois, aparecem as mãos, com unhas azuis, e aquele enquadramento de apenas mãos e pés muitíssimo valoriza os gestuais das mãos – o “esfregar”; a densidade do “abrir” e, em especial, o incômodo de “arranhar-se” (p.26).

Figura 4.15 - a primeira cena da videodança “*Anarchy Variations*” revela a bailarina aos poucos



Assim como em *“Dez pra uma”* e em *“Anarchy Variations”* * percebemos um direcionamento do olhar. Em *“Dez pra uma”* a direção do olhar é provocada através de um diálogo entre corpo e câmera, conseqüentemente, revelando parte do espaço urbano adjacente, característica que é inerente a própria imagem videográfica ou filmica. Nas palavras de Jean-Claude Bernardet (2010, p.36), “filmar, então, pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva”.

Destacamos aqui uma possibilidade expressiva que, a primeiro momento, seria difícil a sua concepção, num contexto em que a dança se legitima em um palco, como produto final de um processo artístico ou em qualquer ambiente em que a mesma se realize sem a interação de outras linguagens propriamente ditas, como o teatro, a música, objetos cênicos, já que o espectador/observador recebe a dança em sua totalidade.

Quando assistimos um bailarino executar uma coreografia em um palco, uma praça ou em qualquer lugar, assistimos a execução por completa, contendo todos os membros do executante, embora saibamos que existe uma tendência natural a seleção de determinadas regiões corporais e direções que o bailarino executa, a percepção da dança como um todo é um fato nesse contexto.

Já no contexto híbrido da videodança, algumas alternativas comunicativas, e conseqüentemente, expressivas e até narrativas, possibilita um direcionamento do olhar que promove fruições diferenciadas em um meio intermediático onde duas linguagens “distintas” se dialogam.

Tanto em *“Anarchy Variations”* como em *“Dez pra uma”* percebemos uma potencialidade comunicativa na direção do olhar. Na videodança inglesa, o direcionamento/recorte do olhar construiu uma narrativa e uma revelação da bailarina por completo, ao decorrer da cena, enfatizada pelo forte diálogo corporal entre movimento e banda sonora. Em *“Dez pra uma”*, o direcionamento do olhar estabelecido a partir do diálogo entre dança e vídeo possibilitou a formação de quadros, um tipo de pintura, onde corpo e espaço urbano se dialogam

* Link da videodança *“Anarchy Variations”*: <https://www.youtube.com/watch?v=0oH7LRSO170>

estabelecendo “composições urbanas”.

David Peixoto ao operar a câmera realiza uma sequência de planos (ou quadros) quase como imagem estática, um recorte temporal do espaço urbano. Mais uma vez destacamos o movimento como característica principal da videodança enquanto linguagem artística. Tanto dança quanto vídeo possuem o movimento como uma de suas premissas.

Embora a comparação da imagem fílmica e da imagem vídeográfica (a partir do cinema e considerando todas as manifestações audiovisuais que desde o advento da videoarte vêm se manifestando), com a pintura pareçam imediatas, como a própria nomenclatura utilizada para nomear o espaço fílmico que se estabelece dentro da tela retangular foi inspirada em uma analogia com os quadros de pintura, devemos considerar outros fatores da imagem vídeográfica.

Conforme destaca Aumont (2002) a imagem fílmica possui três aspectos em relação ao espectador. Em primeiro lugar, ela não é única, cada segundo é composto por uma quantidade de fotogramas, atualmente a velocidade padrão no cinema é de 24 imagens por segundo. A imagem também não se caracteriza como independente do tempo, já que a mesma é percebida como uma sucessão de fotogramas, o tempo e a velocidade são fatores intrínsecos a formação da imagem fílmica. E por último, assim como a dança, a imagem está em movimento.

O movimento da imagem fílmica se apresenta através dos movimentos internos do quadro, como o movimento dos personagens e movimentos de câmera. E com a evolução do cinema e das tecnologias audiovisuais e mediáticas, possibilitou um refinamento do movimento para a imagem fílmica, e em caminho análogo, a imagem vídeográfica:

Distinguem-se, classicamente, duas grandes famílias de movimentos de câmera: o *travelling* é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção; ao contrário, a *panorâmica* é um giro da câmera, horizontalmente, verticalmente ou em qualquer outra direção, enquanto o pé permanece fixo. Naturalmente, existem todos os tipos de mistura desses dois movimentos: fala-se então do “*pano-travellings*”. Mais recentemente, introduziu-se o uso do zoom ou objetiva com focal variável. Para uma localização da câmera, uma objetiva de distância

focal curta dá campo amplo (e profundo); a passagem contínua para uma distância focal mais longa, encerrando o campo, “aumenta-o” em relação ao quadro e dá a impressão de que nos aproximamos do objeto filmado: daí o nome de “*travelling ótico*” que às vezes se dá ao zoom (deve-se notar que, simultaneamente a essa ampliação, ocorre uma diminuição da profundidade de campo) (p.39).

O direcionamento do olhar, como resultado do movimento de câmera possibilitou, em ambos os trabalhos, expressividade e composição que a dança por si só não conseguiria, conforme discorrido acima. Assim como o vídeo sem a presença das bailarinas, estaria em uma possível de difícil comunicação, principalmente se tratando de um contexto híbrido, intermediático. Apesar de meio óbvio esse comentário, ele reflete o movimento como característica primordial na concepção de trabalhos dessa natureza.

A segunda cena colorida de “*Dez pra uma*” basicamente se resume em um corredor que a bailarina Deliana Domingues executa (figura 4.16). A bailarina optou por executar um corredor na lateral da piscina da Praça Santa Rita, realizando uma movimentação improvisacional assim como a utilização de uma célula coreográfica utilizada no processo criativo. A cena parte de um recorte, onde a bailarina é revelada apenas pelas suas pernas e no decorrer do seu trajeto, a mesma entra em quadro em sua totalidade.

Figura 4.16 – Deliana e sua relação com a lateral da piscina



Na concepção da experimentação, a bailarina optou por utilizar movimentos que partem das pernas e pés, fazendo-a se deslocar pela lateral da piscina e como movimento de câmera, foi sugerida uma movimentação em panorâmica vertical, também dialogando com a execução dos seus movimentos. Notamos nessa cena certa narrativa provocada pelo caminhar da bailarina em oposição à câmera. A bailarina inicia sua movimentação realizando pequenas flexões de joelhos e tornozelos, deslocando-se em perspectiva, traçando um caminho.

O bailarino Carlos Tavares ao conceber sua experimentação (figura 4.17), propôs a bailarina Tatiane Dias que dialogasse a câmera com sua movimentação, sendo que esta teria a função de revelar a arquitetura presente na Praça Santa Rita. Para isso foi escolhido um recorte espacial em possibilitasse a visualização de um corredor margeado por bancos e árvores e mais à esquerda do quadro, a fachada da Igreja. Embora o revelar da arquitetura fosse a primeira informação para a experimentação do vídeo, a possibilidade de realizar recortes corporais, contrastando com os recortes espaciais também foram discutidos.

Para isso, elencou movimentos dos membros inferiores, mesclando a célula coreográfica utilizada também por Deliana Domingues em seu percurso ao redor da piscina. Além disso, também estiveram presentes na experimentação, movimentos de tronco, braços e cabeças, em movimentos horizontais e verticais, seguindo um princípio de lateralidade onde mãos, braços e cabeça indicavam o caminho/percurso a ser percorrido pela câmera.

Figura 4.17 - o bailarino Carlos Tavares propõe uma movimentação que revele elementos da arquitetura, assim como outros componentes do espaço urbano.



Caminho-percurso

Como dito anteriormente, a idéia de caminho e percurso contaminou todo o processo de edição dessa videodança, porém, a idéia de percurso também foi colocada de forma sutil e simbólica no decorrer da mesma. Em algumas cenas, foram escolhidas, propositalmente, momentos em que a imagem ou os bailarinos envolvidos, indicassem, de alguma forma onde se estabeleceria a próxima cena.

Figura 4.18 - fim da primeira cena, indicando o local da próxima cena



No fim da primeira cena, os bailarinos David e Tatiane se separam, revelando um recorte urbano que compreende a fachada do Colégio Carmo e parte da fachada da Igreja (figura 4.18). Em seguida, temos a primeira cena colorida da videodança, cena que a bailarina Tatiane executa em um banco, revelando ao fundo, a fachada do Colégio (figura 4.19).

Figura 4.19 - o solo de Tatiane Dias



Os bailarinos abrem espaço na primeira cena, para revelar ao vídeo o recorte urbano que na próxima cena, apareceria como cenário e ambiente para o solo da bailarina Tatiane Dias. O percurso é indicado pelos bailarinos e pelo vídeo, respectivamente.

No fim da terceira cena da videodança, percebemos o elenco transitando em frente a um banco, cena em que a maioria surge na tela com o corpo recortado pela cintura, revelando apenas parte do tronco e pernas. Nesse momento, a bailarina Deliana Domingues realiza um pequeno corredor de caminhada, e retorna em mesmo sentido, andando de costas (figura 4.20).

A cena seguinte é o solo realizado pela bailarina Deliana na lateral da piscina. Nesse caso, o percurso passa a ser indicado pela própria bailarina, diferente do exemplo anterior o local que a próxima cena se estabelecerá não é revelado pela imagem no fim da cena anterior, porém é favorecida a idéia de percurso/caminho através do recorte na imagem, revelando apenas parte do tronco e pernas, e sendo a própria bailarina o percurso e o caminho: ela finaliza a cena anterior e inicia a próxima através de um recorte que revela parte da bailarina e a mesma executa um caminho pela lateral da piscina.

Figura 4.20 - fim da terceira cena



Figura 4.21 - a bailarina Deliana executa seu percurso na lateral da piscina.



A última referência de percurso e caminho colocada como estratégia de criação na edição, compreende em uma cena de transição entre e quinta cena e a última cena colorida da videodança, em que o bailarino David Peixoto aparece dançando. Nessa cena de transição, a câmera, trêmula, realiza um deslocamento pela praça, em que a bailarina Tatiane Dias interage com a câmera, realizando um movimento de indicação, com o braço direito, conforme figura abaixo.

Figura 4.22 - frame da videodança em que a bailarina Tatiane Dias, indica um espaço da praça.



A câmera percorre o recorte urbano que compreende parte da fachada da igreja e entrada da capela, ficando alguns segundos revelando esse espaço. Em seguida, a imagem fixa-se no chão e a bailarina executa o mesmo movimento, agora em direção a câmera e sai de cena, caminhando em direção ao lado esquerdo do plano (figura 4.23). Mais uma vez a imagem se estabiliza, revelando em alguns segundos o recorte urbano que se estabeleceu a frente.

Figura 4.23 - a bailarina Tatiane sai de cena.



Na próxima cena (figura 4.24), David executa uma movimentação em frente à fachada da igreja, recorte na imagem indicado anteriormente por Tatiane Dias.

Figura 4.24 - David executa um solo em frente à igreja



Em relação às estratégias de edição da videodança “*Dez pra uma*”, a idéia de um percurso/caminho contaminou o vídeo através dessa escolha estética (proporcionar um percurso a ser seguido dentro das relações que são estabelecidas entre cidadão e cidade), o que foi favorecido pela metodologia experimental empregada no processo, que possibilitou a ligação das cenas ou transições serem contaminadas por caminhos que são indicados tanto pela imagem quanto pelos bailarinos.

Outra estratégia utilizada foi a presença e a ausência de cores nas cenas do grupo (ou parte dele) e nas cenas solo, utilizando como signo, a ausência de cor como característica que uniformiza todos, sem destacar determinado adjetivo ou questão individual, colocando todos de forma democrática como componentes da engrenagem urbana e a presença da cor, como aquele momento pessoal em que o indivíduo se destaca da multidão, revelando características pessoais do indivíduo. Utilizou-se também a idéia de caminho ou percurso acontecer de forma sutil e discreta, através de pequenos detalhes nos fins de determinadas cenas, como possibilidade de continuidade e caminho a ser percorrido na videodança assim como no próprio espaço urbano.

E por último, a retroalimentação do recorte urbano utilizado veio a partir da praça enquanto signo de local de encontro e passagem. Não foi buscado nessa edição nenhum tipo de conotação religiosa, apesar de ser tratar de uma praça tradicional em que está a igreja mais famosa e tradicional da cidade, portanto, a praça foi pensada como espaço de ocupação urbana e de caminho, onde muitos cidadãos transitam todos os dias, relacionando não apenas com sua composição arquitetônica, mas também com os indivíduos que ali transitam.

5. Considerações finais

Uma das características que mais se destaca nas linguagens que compõem a arte contemporânea é o cruzamento de fronteiras, embora essa não seja uma questão nova. Portanto, nesse ambiente cada vez mais tecnológico, as fronteiras estão cada vez mais fluídas, possibilitando dessa forma, a criação de linguagens híbridas e transdisciplinares, onde o diálogo/relação de determinadas linguagens dão vida a uma nova linguagem, nesse caso, a videodança.

Embora exista um número considerável de pesquisadores, em muitos casos bailarinos, dentro desse recorte das Novas Mídias, ainda existe um longo caminho até a sua legitimação, visto a quantidade de termos e conceitos relacionados ao produto final videodança. Filme de dança, *choreocinema*, cinedança e o próprio termo videodança são alguns exemplos de tentativas de definição do cruzamento entre a dança e a imagem, seja ela fílmica ou vídeográfica, apesar de alguns desses termos fazerem referência direta a trabalhos de artistas em casos específicos, além de também estarem relacionados com a duração desses trabalhos, por exemplo, os trabalhos vídeográficos realizados por Thierry De May recebem o nome de filme de dança e possuem mais de trinta minutos de duração, assim como os trabalhos vídeográficos do grupo inglês DV8 Physical Theatre também recebem a mesma nomenclatura e característica.

Enquanto pesquisador e artista, acredito que qualquer tipo de categorização, como as supracitadas, não limita o campo, mas oferece novos questionamentos que surgem a partir daí, contribuindo para a produção de conhecimento.

A presente pesquisa teve como objetivo entender os mecanismos presentes no processo criativo em videodança, visto sua característica colaborativa, entre bailarinos, coreógrafos e videastas, através de experimentações no espaço urbano da cidade de Cataguases, estado de Minas Gerais, Brasil, além de refletir sobre o contexto arquitetônico como elemento estético presente na pesquisa.

Como resultado de um processo artístico dentro de uma investigação baseada na prática, que teve como resultado a criação de quatro videodanças, não se pretende, nessas linhas

finais dessa tese, estabelecer caminhos e percursos, portanto, apresentar algumas considerações acerca do processo criativo dessa linguagem, e como conseqüência, ampliar os questionamentos acerca, considerando-a desde sua concepção, experimentação e finalização do artefacto enquanto resultado.

O primeiro objetivo – entender como se processam videodanças em que os corpos dançantes dialogam com os espaços urbanos – foi alcançado com essa pesquisa, pois o processo criativo em videodança aconteceu através das metodologias (criação de exercícios abertos e fechados, baseados na experimentação, em diálogo com as características do espaço urbano, principalmente da arquitetura moderna) e estratégias utilizadas no processo (criação de células coreográficas a partir de retroalimentação de conceitos presentes na arquitetura moderna e no espaço urbano de uma forma contextualizada, sendo a mesma estratégia utilizada para a edição das videodanças, ausência de roteiro com o objetivo de proporcionar uma vivência mais abrangente a todos os participantes do processo).

O segundo objetivo - analisar a influencia da tecnologia no processo de criação de videodanças, foi parcialmente alcançado. A videocâmera foi artefacto tecnológico utilizado no processo, e a mesma se apresentou sobre duas formas, uma câmera de lente intercambiável e uma câmera esportiva. Em relação à primeira câmera, podemos concluir que as características técnicas ditaram as escolhas estéticas, tanto dos exercícios quanto na edição. E em relação à segunda câmera, foram observadas possibilidades de direcionamento na experimentação de forma remota, devido a capacidade de controle da câmera através de um aplicativo de celular e a possibilidade de acoplar a câmera ao corpo, favorecendo assim novas perspectivas na escolha dos planos, devido a possibilidade da mesma ser anexada ou presa em grande parte das coisas e elementos urbanos, e uma conexão entre o corpo de quem dança e o corpo de quem filma, abrindo caminhos e indagações acerca de quem dança, filma e dirige, dentro de uma perspectiva hibridizada em relação às funções realizadas por uma pessoa ao mesmo tempo, em uma espécie de corpo-câmera.

Esse objetivo foi parcialmente respondido pois entre as tecnologias da imagem e da comunicação disponíveis, utilizamos apenas a videocâmera, durante o período de

experimentações. Pesquisas futuras com outros artefactos tecnológicos poderão alcançar de forma mais abrangente esse objetivo.

O terceiro objetivo - refletir a linguagem audiovisual a partir das ocupações e ações artísticas do corpo dançante no espaço urbano – também foi parcialmente alcançado, pois a linguagem audiovisual dentro do processo foi relacionada, majoritariamente, em relação à dança. A relação com a cidade aconteceu a partir da utilização dos elementos urbanos através da dança, dessa forma, a dança assumiu um papel de direcionador e revelador do espaço urbano.

O quarto objetivo foi analisar o contexto arquitetônico, histórico e social do espaço a ser pesquisado em Cataguases, com as possibilidades de inovação poética em videodança. Esse objetivo foi alcançado e se desenvolve na investigação a partir de três formas principais: 1) criação de exercícios contextualizando características arquitetônicas, históricas e sociais para as experimentações entre dança, vídeo e cidade (por exemplo, o exercício de composição realizado no Colégio Cataguases no terceiro encontro buscou relacionar características sociais – colégio como caminho e parte de percurso de vários cidadãos – e características arquitetônicas – “compor” o recorte urbano escolhido sendo retroalimentado pelas linhas e curvas da arquitetura moderna; 2) retroalimentação dos conceitos da arquitetura moderna por Le Corbusier e outros modernistas, presentes nas edificações e esculturas do período modernista serviram de base e retroalimentação para a criação de células coreográficas utilizadas; e por último 3) entre as estratégias de edição das videodanças foram selecionadas características culturais e artísticas dos recortes urbanos em que aconteceram as experimentações, assim como as ações e atividades que fossem de encontro com a ocupação original daquele espaço.

As questões que essa investigação buscou responder foram as seguintes: a) quais processos, artefatos tecnológicos, poéticas, metodologias, estratégias e dispositivos são utilizados pelos artistas para a realização de videodanças que se relacionam com a arquitetura de espaços urbanos; e b) quais os estímulos estéticos do elemento urbano na videodança. Conseguiu-se com essa investigação respondê-las e suas respostas encontram-se a seguir.

A metodologia utilizada resume-se na experimentação e contextualização do espaço urbano escolhido para a realização das filmagens. Assim, o processo criativo teve a experimentação como principal característica. Considerando a contextualização do local como fator importante durante todo o processo, buscou-se relacionar informações, dados e elementos da arquitetura presente como retroalimentação para as experimentações. Retroalimentação esta que contaminou tanto os corpos que dançavam quanto as imagens confeccionadas.

As estratégias traçadas dentro da metodologia experimental do processo se resumem na aproximação dos artefactos tecnológicos (uma câmera esportiva e uma câmera DSRL) por parte de todos os participantes da pesquisa e a criação e aplicação de exercícios:

a) Aproximação e manipulação dos artefactos tecnológicos:

Os bailarinos envolvidos no processo tiveram ativa participação em grande parte da pesquisa, desde o entendimento do funcionamento das câmeras utilizadas no processo até a criação de cenas/vídeos no espaço urbano. O objetivo dessa aproximação com o aparato técnico foi favorecer, de alguma forma, uma fruição estética para a criação da imagem a partir do movimento. Todos os envolvidos no processo são bailarinos que já tiveram experiências no teatro e no cinema, assim como a formação em artes se deu através da prática. Além de favorecer uma fruição estética na confecção das imagens que fosse impregnada de movimento, característica da dança, do vídeo e do cinema, buscou-se também uma apropriação e entendimento de todas as etapas, participando assim ativamente do processo e pensando a dança, agora, em relação com o vídeo e com a cidade. Isso de certa forma resulta na escolha da movimentação, no recorte espacial, na definição de limites da tela, e por se tratar de um processo colaborativo, a troca de percepções e visões tornam-se importante.

b) Criação e aplicação de exercícios

Os exercícios desenvolvidos nessa pesquisa objetivaram-se experimentar através da dança e do vídeo o espaço urbano, com os comandos dados e recortes espaciais escolhidos. Além dessa característica buscou-se com esses exercícios possibilitar um ambiente de

experimentação individual, em que cada bailarino envolvido pudesse executar três funções principais do processo criativo em videodança: bailarino, videasta e diretor.

Nas videodanças, a função do diretor, como é conhecida no campo cinematográfico, é substituída por uma direção compartilhada entre coreógrafo/bailarino e videasta/cineasta. Como destaca Kesikowski (2011), clama por essa direção compartilhada para que a videodança não fique limitada às características inerente à dança. Sobre a assinatura da videodança a pesquisadora uruguaia Tamara Cubas destaca que nos vídeos realizados por apenas o coreógrafo existe uma tendência a exagerar no uso de efeitos, já que ele transpõe as capacidades motoras possíveis de realizar no palco, por exemplo, para a tela, assim como quando o vídeo é confeccionado apenas por um *videomaker*, a relação com a dança se mostra de forma frágil, portanto a junção de ambas as áreas possibilita novas conexões e consequentemente, o trabalho se torna mais interessante (Beling, 2004).

Dentro desse contexto colaborativo, tivemos como alternativa de metodologia, além da investigação baseada na prática de criação a in-ex-corporação. O método inclui a troca de fluxos energéticos que geram construção de saberes coletivos nas relações interno/externo – conexões consigo mesmo, com o ambiente e com o outro (no caso dessa pesquisa, o ‘outro’ pode ser humano como demais bailarinos e transeuntes, e o ‘outro’ pode ser o aparato tecnológico, a filmadora). Essa proposta metodológica para investigações em arte, particularmente para artes do corpo, se nutre da prática como pesquisa em que teoria e prática dialogam sempre (Vieira, 2007; Fernandes, Morais, Scialom, Vieira, 2017) e que Vieira inicialmente propôs em sua tese de doutorado (2007) sistematizando-a ao longo de dez anos, refinando a proposta em diálogo com outras afins (Fernandes e colaboradores, 2017).

Sendo assim, a relação entre corpo, vídeo e cidade acontece de forma colaborativa, pessoal, subjetiva e contextualizada, o compartilhamento de idéias favorece um ambiente fértil para as criações, sendo que a pessoalidade e subjetividade de todos os indivíduos contribuem para o entendimento da relação entre corpo-vídeo-cidade, possibilitando conexões entre corpos e entre medias, considerando tanto a dança, quanto o vídeo e a cidade como medias

presentes no processo, os performers participantes da pesquisa. A contextualização, seja ela arquitetônica, dentro de um recorte mais específico, ou histórico-cultural, dentro de um recorte mais amplo, torna-se alimento para as experimentações e possíveis conexões que podem surgir desse diálogo intermediático-colaborativo.

Em relação aos artefactos tecnológicos, tivemos a vídeocamera como o principal utilizado nessa investigação, sendo que a mesma surgiu sob duas formas, uma câmera de lentes intercambiáveis de marca Canon, modelo T6s, com lentes Canon 50mm e 18.55mm e uma câmera esportiva marca GoPro 4, modelo Hero Black, que foi utilizada em alguns momentos da pesquisa como um objeto acoplado ao corpo.

Sobre o artefacto utilizado destacamos duas questões. Devido à utilização majoritária da câmera Canon, maiores conclusões a respeito da câmera esportiva não são possíveis de serem feitas dentro desta investigação, portanto, a idéia de um corpo-câmera, a partir do acoplamento da mesma, poderá ser desenvolvida posteriormente, além da possibilidade de direção e condução da dança de forma remota, por ela possuir wi-fi integrado, possibilitando outras formas e meios de se pesquisar a videodança, seja em espaços urbanos ou espaços limitados e/ou privados.

Outra questão que levantamos aqui é a possibilidade de criação de videodanças através de outros artefactos tecnológicos além da vídeocamera. Hoje em dia, com os avanços das tecnologias audiovisuais e digitais, em várias ferramentas e ambientes podem desenvolvidos a videodança, como a dança por telemática, a dança virtual, assim como em ambientes imersivos como a realidade aumentada e jogos online. Portanto, a vídeocamera não se legitima como a única possibilidade para criação de videodança, apesar do caso em questão, a vídeocamera ter sido o artefacto tecnológico utilizado.

Em relação aos estímulos estéticos do elemento urbano se destacam dois âmbitos. A arquitetura moderna foi a principal referência estética e urbana na confecção dos exercícios, recortes espaciais presentes nas experimentações, retroalimentação na confecção dos trechos coreográficos utilizados e na montagem das videodanças e a contextualização

histórico-cultural foi o segundo estímulo utilizado em todos os processos, sendo este um fator de destaque na criação de possíveis narrativas.

Na videodança *Intervalo*, buscou-se características do local (pátio de uma escola) para a confecção do vídeo e conseqüente narrativa. Na videodança *Tarde de Inverno* tanto a arquitetura quanto a contextualização foram elementos utilizados na concepção. Nesse caso a arquitetura foi o elemento estético utilizado para a confecção da célula coreográfica, assim como para a escolha da “história a ser contada”. A contextualização histórico-cultural foi o estímulo utilizado para a escolha do título, composição cênica e concepção final da videodança.

Os estímulos estéticos do espaço urbano foram alguns dos elementos utilizados em todo o processo e se manifestou de inúmeras formas, percebe-se que seus dois âmbitos estiveram presentes em vários casos de forma conjunta, ficando difícil uma separação ou categorização de qual âmbito foi o mais utilizado em determinada videodança.

Sem a pretensão de categorizar ou sistematizar, mas de lançar continuidades, possibilidades e questionamentos, conclui-se que no processo criativo em videodança, algumas dimensões são destacadas:

DIMENSÃO TÉCNICA – referente à parte procedimental da videodança. A princípio, torna-se necessário analisar, escolher e identificar as possibilidades da dança e do vídeo. Nessa dimensão destaca-se a forma, o meio e o ambiente em que determinada cena ou cenas poderão ser estabelecidas. Cabe ao diretor/proponente/pesquisador, identificar qual tipo de movimentação, assim como quais planos e recortes poderão ser feitos. Outro aspecto a se analisar nessa dimensão é a utilização do espaço urbano em que acontecerá a experimentação e gravação da videodança, pois entre essas três linguagens/performers/participantes da videodança (dança, vídeo e espaço urbano) destaca-se o espaço urbano como aquele que sofre mais alterações e suas variáveis (chuva, sol, excesso ou ausência de pessoas, trânsito...) podem literalmente modificar a idéia e estrutura original, seja ela pensada por um viés experimental e improvisacional, como foi o

processo criativo que embasou a escrita dessa tese, assim como em um viés mais fechado e mais estruturado, com roteiro ou outras estratégias de criação.

DIMENSÃO ESTÉTICA – essa dimensão encontra-se intimamente ligada à dimensão técnica e vai de encontro com as concepções, influências, referências e retroalimentações que o diretor/pesquisador opte por utilizar. Conforme explicitado e referenciado em páginas anteriores, no vídeo existe a possibilidade de um direcionamento do olhar, através de recortes espaciais proporcionados pela videocamera ou outro artefacto tecnológico, fato que vai de encontro com a dimensão técnica da videodança, porém é tarefa do diretor ajustar e refinar essas questões na concepção do trabalho. Estética aqui também pode (e deve) ser referenciada como características de determinado movimento artístico (surrealismo, cubismo, expressionismo) assim também como qualquer relação que possa ser estabelecida e executada, como por exemplo, uma estética do suspense, presentes em filmes do gênero, ou uma estética jornalística, empregada em telejornais e webjornais.

Concluimos a presente tese apresentando algumas limitações que foram observadas no decorrer dessa investigação, e que de certa forma influenciaram os resultados. A ausência ou presença de roteiro para filmagem e edição, possui um lado positivo e um lado negativo, pois conforme já dito, uma estrutura aberta evidencia o caráter colaborativo da obra, assim como possibilidades não vistas a uma primeira impressão, porém uma estrutura fechada pode facilitar a concepção como um todo e evitar problemas no decorrer do processo.

Devido à ausência de uma metodologia audiovisual para a videodança, como o cinema possui a linguagem cinematográfica e seus procedimentos para a idealização, escrita e concepção do filme como obra audiovisual, todas as etapas dessa investigação foram pensadas pela dança, principalmente por ser a linguagem artística trabalhada, vivenciada e experimentada por todos os bailarinos participantes do processo, fato que em nenhum momento pormenorizou o vídeo e a cidade como integrantes da videodança. Assim como a ausência de pesquisas acadêmicas que relacionem a dança, o vídeo e a cidade, limitou, a grosso modo, o embasamento teórico do processo criativo em si.

Uma aproximação com a linguagem cinematográfica pode ser pensada como possibilidade de estruturação e até categorização para a delimitação de uma estrutura básica na concepção de videodanças, assim como a parceria entre profissionais do meio audiovisual (diretor, videasta, fotógrafo, *videomaker*...) poderá potencializar a videodança enquanto linguagem audiovisual. A ausência de algum participante “do vídeo” pode ter impedido a percepção de alguma característica do vídeo.

E finalizando essas considerações, destacamos a arte como um processo colaborativo, pois a participação ativa e experimentação de todos os envolvidos em todas as etapas da pesquisa no espaço urbano favoreceram uma percepção ampliada no desenvolvimento da mesma e na edição das videodanças, através de proposições de modos e meios de relacionar a dança, o vídeo e o espaço urbano.

A partir da presente investigação três trabalhos foram apresentados em congressos: dois trabalhos foram apresentados no IV SAD – Seminário de Artes Digitais, em abril de 2018 (Tavares, Tavares, 2018; Tavares, Silva, Vieira, 2018), um trabalho apresentado na 9ª AVANCA | CINEMA 2018 - Conferência Internacional Cinema – Arte, Tecnologia, Comunicação (Tavares, Silva, Vieira, 2018b) e um artigo publicado no periódico Art Research Journal em que foi analisado a videodança *Bárbara* (Tavares, Vieira, Silva, 2019).

Referências

- Allemand, Debora Souto; Rocha, Eduardo. (2014). Coreografia Urbana: Um Olhar Sobre as Potências da Cidade. Revista de Arquitetura da IMED, 1(3), p. 88-99.
- Alonso, Paulo Henrique. (2012). Guia da arquitetura modernista de Cataguases. 2a edição. Cataguases: Instituto Cidade de Cataguases.
- Amorim, Bruno; Oliveira, Julia; Moreira, Sofia. (2017). Loie Fuller e a arqueologia do pensamento intermídia. Arte & Multimédia.
<https://digartdigmedia.wordpress.com/2017/11/20/loie-fuller-e-a-arqueologia-do-pensamento-intermidia/> [14 de agosto de 2017].
- Angeli, Diogo Theotonio. (2017). A dança no século XXI: o hibridismo e a tecnologia nas criações em dança contemporânea. Tese de mestrado.
- Arantes, Priscila. (2005). @rte e mídia: perspectivas da estética digital. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Architectura e Construcções . (1931). Architectura e a estética dos edifícios industriaes, 24(2) 5-9.
- Aumont, Jacques (org.). (2002). A Estética do Filme. São Paulo: Editora Papirus.
- Austvoll, Andre. (2004). Choreocinema. Tese de mestrado.
- Azevedo Junior, José Garcia de. (2007). Apostila de Arte – Artes Visuais. São Luís: Imagética Comunicação e Design.
- Bastos, Dorotea Souza. (2018). Videodança: a criação audiovisual a partir do movimento. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.
- Beling, J. J. X. (2004). O corpo como matéria de novas investigações – entrevista com Tamara Cubas. Jornal A Notícia. <http://www1.an.com.br/2004/nov/27/0ane.htm>. [16 de julho de 2018].
- Bosi, Alfredo. (2006). História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix.
- Bosseur, Jean-Yves. (2006). Musique et arts plastiques : Interactions au XXe siècle. 2a Edição. Paris: Editora Minerve.

Branningan, Erin. (2011). *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University Press.

Britto, Fabiana Dultra. (2013). A idéia de corpografia urbana como pista de análise. *Redobra*, 12 (4), 36-38.

Britto, Fabiana Dultra; Jacques, Paola Berenstein. (2012). Corpo e cidade – coimplicações em processo. *Rev. UFMG*, 19 (1 e 2), 142-155.

Bruno, Fernanda. (2008). Monitoramento, classificação e controle nos dispositivos de vigilância digital. *Famecos*, 36, 10-16.

Candy, Linda. (2006). Practice based research: A guide. *CCS Report*, 1, 1-19.

Candy, Linda; Edmonds, Ernest. (2010). The role of the artefact and frameworks for practice-based research. *The Routledge Companion to Research in the Arts/ editores Biggs, M. and H. Karlsson*. London: Routledge

Candy, Linda; Edmonds, Ernest. (2018). Practice-Based Research in the Creative Arts: Foundations and Futures from the Front Line, *Leonardo*, 51(1), 63-69.

Capellato, Igor; Mesquita, Kamilla (2014). *Vídeodança*. Guarapuava: Unicentro.

César, Guilhermino. (1979). Francisco Inácio Peixoto. *Jornal Correio do Povo, Caderno de Sábado*. Porto Alegre.

Cia Dani Lima. (2014). <http://www.ciadanilima.com.br>. [17 de agosto de 2018].

Cirillo, José; Torres, David Ruiz. (2015). Mediações digitais na obra do artista: dialogo e interação no (ciber)espaço expositivo. 14º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. Universidade de Aveiro.

Corbin, Alain; Vigarello, Georges; Courtine, Jean-Jacques. (2008). *História do corpo*. 3 volumes. Petrópolis: Vozes.

Corrêa, Roberto. (1995). *O espaço urbano*. São Paulo: Ática.

Costa, Levy Simões. (1977). *Cataguases centenária: dados para sua história*. Juiz de Fora: Esdeva Empresa Gráfica.

Dobbert, Mariana.(2012). Da Arte para a Arquitetura: As práticas de Trisha Brown, Duane Michals e Bernard Tschumi como aproximações críticas ao espaço urbano contemporaneo. VIII EHA - Encontro de Historia da Arte. <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Mariana%20Dobbert.pdf>. [17 de agosto de 2018].

Ebling, Sonia; Blau, André (coord.); Prianti, Lúcia Elena (org.). (2004). Sua obra, sua vida. São Paulo: Nova André Galeria.

Ellenberger, Henri. (1970). The Discovery of the Unconscious. Nova York: Basic books.

Fernandes, Ciane, Liria Morais, Melina Scialon, Alba Pedreira Vieira. (2017). Imersão Cristal: Princípios, Recorrências e Reverberações. Revista Ouvirouver,13(1), 48-65.

Fernandes, Ciane. (2000). Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec.

Ferrara, Lucrecia D'Alessio. (2000). Os significados urbanos. São Paulo: Edusp: Fapesp.

Ficher, Sylvia. (2014). Antonio Garcia Moya, um arquiteto da Semana de 22 ou pro Mário, o Moya era moderno, parte 1. <http://mdc.arq.br>. [17 de agosto de 2018].

Fiorin, Evandro; Landim, Paula da Cruz; Leote, Rosangela da Silva. (2015). Arte-Ciência: Processos Criativos. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora. ISBN: 9788579836244.

Friedman, K. (1998).The Fluxus Reader. Nova Jersey: Wiley & Sons, Inc.

Goethe-Institut. (2000). Teatrodanza hoy: treinta anos de historia de la danza alemana. Hannover: Kallmeyersche.

Goldberg, RoseLee. (2006). A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes.

Green, Malcolm. (1999). Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists. London: Atlas Press.

Higgins, Dick. (1966). The Something Else Newsletter. Something Else Press, (1), 1-4.

Jacques, Paola Berenstein. (2013), Experiências metodológicas para apreensão da cidade contemporânea. Redobra, 12 (4), 12-15.

Jacques, Paola Berenstein; Britto, Fabiana Dultra.(2008). Corpografias urbanas: relacoes entre o corpo e a cidade. Espaço e teatro: do edificio teatral a cidade como palco/ organização Evelyn F. Werneck Lima. Rio de Janeiro: 7letras.

Jean-Claude Bernardet (2010). O que é o cinema. São Paulo: Editora Brasiliense.

Jenkins, Henry. (2009). Cultura da convergência. 2. ed. São Paulo: Aleph.

Kesikowski, Vania. O corpo na vídeodança. (2011). <http://tcconline.utp.br/wp-content/uploads/2011/10/O-CORPO-NA-VIDEODANCA.pdf>. [10 agosto de 2018].

Krippner, Stanley. (2007). Os primeiros curadores da humanidade: abordagens psicológicas e psiquiátricas sobre os xamãs e xamanismo. *Revista Psiquiatria Clínica*, 34 (1), 17-24.

Le Corbusier. (2004). *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify.

Lemme, Arie van de. (1986). *A guide to ar déco style*. London: The Apple Press.

Loos, Ted. (2010). Trisha Brown: Walking on the Walls of the Whitney Museum. *Vogue*. <https://www.vogue.com/article/trisha-brown-walking-on-the-walls-of-the-whitney-museum>. [17 de agosto de 2018].

Lopes, Antonio Herculano. (2011). Performance e história (ou como a onça, de um salto foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.

http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/kn/FCRB_AntonioHerculano_Performance%20e_historia.pdf. [27 de março de 2018].

Machado, Arlindo. (1993). *Máquina e imaginário, o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Machado, Arlindo. (2011). O corpo como uma concepção de mundo. <http://analivia.com.br/arlindo-machado-body-as-a-concept-of-the-world/>. [26 de março de 2018].

Magnani, José Guilherme. (1996). Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. Na metrópole – textos de antropologia urbana./ organização José Guilherme Magnani; Lilian Torres. São Paulo: Edusp.

Manovich, Lev. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.

Martin, Marcel. (1990). *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.

Martins, Wilson. (1973). *O modernismo*. São Paulo: Cultrix.

Maués, Raymundo Heraldo. (2003). “Bailando com o Senhor”: técnicas corporais de culto e louvor (o êxtase e o transe como técnicas corporais). *Revista de Antropologia*, 46 (1), 9-40.

McLuhan, Marshall. (1964). *Os meios de comunicação como extensão do ser humano*. São Paulo: Cultrix.

Mello, Fernando Antonio Oliveira. (2014). *Cataguases e suas modernidades*. Tese de doutoramento.

Mendes, Ana Carolina de Souza Silva Dantas. (2011). Dança contemporânea e o movimento tecnologicamente contaminado. Brasília: Editora IFB. ISBN 9788564124066.

Mendes, Eloisa Brantes. (2012). Cidades Instáveis: Intervenção Artística Como Experiência Heterotópica Do Espaço Urbano. O Percevejo online, 2(4), 1-19.

Miranda, Regina. (2008). Corpo-espaco: aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: 7Letras.

Moran, Patrícia. (1992). Tangentes da modernidade: o grupo Verde de Cataguases –provincia e cultura nos anos 20. Tese de mestrado.

Oliveira, Ana Claudia Mei Alves de. (1997) Arte e tecnologia, uma nova relação? A arte no século XXI: a humanização das tecnologias/ organização Diana Domingues. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

PB.(2010). <http://paoleb.blogspot.com/2010/09/coreografia-para-predios-pedestres-e.html>. [17 de agosto de 2018].

Perez, Juan Bernardo Pineda. (2006). El coreógrafo- realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza. Tese de Doutorado. 2006.

Pesavento, Sandra Jatahy. (1995). Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. Estudos Históricos, 16(8), 279-290.

Pimentel, Ludmila Cecilina Martinez. (2008). El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales. Tese de Doutorado.

Pinto, Isabel. (2015). História do Teatro e Performance: a insurreição do arquivo como método. Revista Brasileira de Estudos da Presença, 3(5), 507-532.

Rajewsky, Irina O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation. A literary perspective on intermediality. Intermédialités, 6, 43-64.

Ramalho, Thales Barbosa. (2016). Transe religioso: uma revisão crítica da produção bibliográfica em Psicologia no Brasil. Tese de mestrado.

Rezende e Silva, Arthur Vieira. (1908). O município de Cataguazes: esboço histórico. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais.

Ribeiro Filho, Joaquim Branco. (2002). Passagem para a modernidade: transgressões e experimentos na poesia de Cataguases (década de 20). Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto.

Ribeiro, Tiago Nogueira. (2014). Dança e Intervenção Urbana: A contribuição do regime dos editais para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea. *Redobra*, 14(5).

Rivas Neto, Francisco. (1994). Umbanda. O elo perdido. São Paulo: Ícone Editora.

Rouget, Gilbert. (1986). Música e transe. Turim: Einaudi.

Salema, Isabel. (2017). Morreu Vito Acconci, o homem que fez da masturbação arte. Público. <https://www.publico.pt/2017/04/29/culturaipsilon/noticia/morreu-vito-acconci-o-homem-que-fez-da-masturbacao-arte-1770479>. [14 de outubro de 2018].

Sant'Ana, Rivânia Maria Trotta. (2006). O Movimento Modernista Verde, de Cataguases — MG. Em *Tese*, v. 10, 172-177.

Santaella, Lucia. (2005). Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia. 3. ed. São Paulo: FAPESP.

Santana, Ivani. (2002). Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ.

Santana, Ivani. (2006). A Dança na Cultura Digital. Salvador: EDUFBA.

Santos, Débora Ribeiro; Neves, Flávia de Siqueira; Cabral, Luís Felipe. (2016). Dicio. Dicionário online. <http://www.dicio.com.br>. [14 de julho de 2018].

Santos, José Mário Peixoto. (2008). Breve Histórico da performance “art” no Brasil e no mundo. *Revista Ohun*, 4(4),1-32. ISSN 1807-595479.

Sborquia, Silvia Pavesi; Gallardo, Jorge Sérgio Pérez. (2002). As danças na mídia e as danças na escola. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, 23 (2),105-118.

Schneider, Daniela Ribeiro, Antunes, Larissa. (2010). A função imaginária no uso de substâncias psicoativas: contribuições de Jean-Paul Sartre. *Revista do Nufen*, 1(1).

Schwarz, Dieter. (1988). 'Chronologie/Chronology', *Wiener Aktionismus: Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, Wien 1960 – 1965/Viennese Actionism: From Action Painting to Actionism, Vienna 1960 – 1965*:Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler.v 1; Klagenfurt: Ritter Verlag.

Scrivener, S. (2002). The art object does not embody a form of knowledge. *Working Papers in Art and Design* 2.

https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0008/12311/WPIAAD_vol2_scrivener.pdf [14 de outubro de 2018].

Segawa, Hugo. (2002). *Arquitetura no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EDUSP.

Sennett, Richard. (2014). *Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso.

Seserko-Ostrogonac, T. (2010). *Viennese Actionism – total art and the social unconscious*. Tese de mestrado.

Shirky, Clay. (2011). *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar.

Silva, Diego da; Grotto, Valdair. (2010). *Vídeo, Dança e Comunicação e suas ligações com mídia*. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste.

Silva, Eliana Rodrigues. (2005). *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA.

Silva, Robson Pereira da. (2013). *Performance e Cenicidade Audiovisual em Ney Matogrosso, Por Meio do Álbum “Mato Grosso”, de 1982*. XXVII Simpósio Nacional de História.

Smith, O. F. (1998). *Fluxus, the history of an attitude*. San Diego: San Diego University Press.

Snyder, Allegra Fuller. (1965). *Three kinds of Dance Film: A Welcome Clarification*. *Dance Magazine*, 39, 34-39.

Soares, Maitê Neris De Lacerda Soares. (2016). *Lá fora: investigações e experimentações em dança*. Tese de mestrado.

Spanghero, Maíra. (2003). *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural.

Starobinsk, Jean. (1989). *Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras.

Tavares, Carlos Gonçalves. (2015). *Sobre a dança e outras mídias: um estudo sobre a intermedialidade nos trabalhos da Cia Ormeo (MG)*. Tese de mestrado.

Tavares, Carlos Gonçalves, Ricardo Gonçalves Tavares. (2018). *Uma perspectiva corpomidiática: Fluxus e outros movimentos artísticos dos anos 1960*. Comunicação apresentada no IV Seminário de Artes Digitais.

Tavares, Carlos Gonçalves; Reboredo, Marcus Diego de Almeida e Silva. (2015). Projeto Girarte: a dança e o teatro dentro do ambiente escolar. II Congresso Internacional da Associação Latino-Americana de Ciências do Esporte, Educação Física e Dança, v. 1, 399-406.

Tavares, Carlos Gonçalves; Silva, Bruno Mendes da; Vieira, Alba Pedreira. (2018). Dança que ocupa e contamina: processo criativo entre dança, vídeo e cidade. Comunicação apresentada no IV Seminário de Artes Digitais.

Tavares, Carlos Gonçalves; Silva, Bruno Mendes da; Vieira, Alba Pedreira. (2018b). Ocupações midiáticas na cidade: uma análise sobre processo criativo em vídeodança. *Avanca Cinema*, Edições Cineclube de Avanca. 207-212. ISSN 2184-0520.

Tavares, Carlos Gonçalves; Vieira, Alba Pedreira; Silva, Bruno Miguel Mendes da. (2019). Processo de criação que (se) contamina e (se) ocupa: nos "entres" de dança, vídeo e cidade. *ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, v. 5, n. 2.

Thompson, J. B. (1998). *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes.

Trisha Brown Dance Company. *Man walking down the side of building*. <http://www.trishabrowncompany.org/repertory/man-walking-down-the-side-of-a-building.html?ctx=date>. [17 de agosto de 2018].

Usai, Paolo Cherchi. (1996). *The early years: Origins and Survival*. *The Oxford History of Cinema*/ Geoffrey Nowell-Smith. New York: Oxford University Press.

Verde: Revista mensal de arte e cultura. (1929). Cataguases: Verde Editora. 1(1).

Vieira, Alba Pedreira. (2007). *The Nature of Pedagogical Quality in Higher Dance Education*. Tese de Doutorado. Temple University.

Vieira, Marcilio de Souza Vieira. (2016). *Visibilidades da cena da dança no cinema. Corpo e processos de criação nas artes cênicas [recurso eletrônico] / organização Marcilio de Souza Vieira, Robson Carlos Haderchpek*. Natal: EDUFRN.

Werneck, Ronaldo. (2009). *Kiryri Rendauá Toribóca Opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck*. São Paulo: Arte Paubrasil.

Wildhagen, Joana; Andraus, Mariana Baruco Machado. (2015). *IPOTESI*, 19(1),127-141.

Zanini, Walter. (2004). A atualidade do Fluxus. *ARS*, 3(2), 10-21.