

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA  
E ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)**

**DANIELE SENA DURÃES**

***PROJETO VIOLÊNCIA: ESTUDO DE CASO DE UM PROCESSO DE  
(TRANS)CRIAÇÃO DA DANÇA PRESENCIAL PARA A TELA***

**Curitiba  
2022**

**DANIELE SENA DURÃES**

***PROJETO VIOLÊNCIA: ESTUDO DE CASO DE UM PROCESSO DE  
(TRANS)CRIAÇÃO DA DANÇA PRESENCIAL PARA A TELA***

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Wosniak

**Curitiba  
2022**

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

Sena Durães, Daniele  
PROJETO VIOLÊNCIA: ESTUDO DE CASO DE UM  
PROCESSO DE (TRANS)CRIAÇÃO DA DANÇA PRESENCIAL PARA  
A TELA / Daniele Sena Durães. -- Curitiba-PR, 2023.  
162 f.: il.

Orientador: Cristiane do Rocio Wosniak.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade  
Estadual do Paraná, 2023.

1. Artes do Vídeo. 2. Videodança. 3. Transcrição.  
4. Crítica de Processos. 5. Mostra Solar 2020 -  
edição digital. I - do Rocio Wosniak, Cristiane  
(orient). II - Título.

## TERMO DE APROVAÇÃO

**DANIELE SENA DURÃES**

### **PROJETO VIOLÊNCIA: ESTUDO DE CASO DE UM PROCESSO DE (TRANS)CRIAÇÃO DA DANÇA PRESENCIAL PARA A TELA**

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

Curitiba, 17/03/2023.

---

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



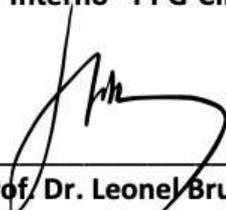
---

**Prof. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak**  
(Presidente da Banca - PPG-CINEAV/UNESPAR)



---

**Prof. Dra. Ana Flávia Merino Lesnovski**  
(Membro Titular Interno - PPG-CINEAV/UNESPAR)



---

**Prof. Dr. Leonel Brum**  
(Membro Titular Externo – UFC/Inst. Cultura e Arte)



**Imagens Epígrafes:**  
*Tudo o que você vê são imagens que sugerem interpretações a tudo o que você já sabe. A  
tudo o que você já vive.  
Você já sabe!*  
*Não há nada novo! (PROJETO VIOLÊNCIA, 2020)*

## AGRADECIMENTOS

A escrita desse trabalho é uma escrita solitária, entretanto, mesmo que solitário, trata-se de um trabalho realizado em uma rede de afetos e relações de dentro e fora do contexto acadêmico em que ele se insere. Por esse motivo agradeço e nomino pessoas que foram de extrema importância, não apenas para o trabalho, mas aos amigos que fazem parte de uma rede afetiva, de trocas artísticas constantes, permitindo que o estado de criação esteja/seja sempre pulsante em minhas veias.

Agradeço de início à minha orientadora professora Dra. Cristiane Wosniak que acolheu meu projeto de ingresso nesse Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo –, por todo o suporte e confiança na pesquisa. Com muita dedicação e afeto, minha orientadora abriu meus olhos para essa rigorosa busca artística e acadêmica. Agradeço a todos os professores do Programa que, bravamente, seguiram com confiança em suas atividades acadêmicas, pedagógicas e de pesquisa durante esses dois anos; período extremamente difícil em que não perderam ‘o pé no chão’ para sustentar e defender todas as ações da Pós-Graduação, mesmo diante dos constantes ataques às instituições de ensino superior e da pandemia de Covid-19, o que nos obrigou ao isolamento social e às atividades emergenciais em ensino remoto (no ano de 2021).

Agradeço, especialmente, aos membros da banca examinadora, professora Dra. Ana Flávia Merino Lesnovski e professor Dr. Leonel Borges Brum, que dedicaram tempo para a leitura cuidadosa do trabalho, desde a fase da Qualificação, e que contribuíram de forma preciosa, rigorosa e sensível com o texto finalizado.

Ao Grupo de Pesquisa em *Audiovisualidades da Dança* – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e em especial à professora coordenadora deste, Dra. Carlise Scalamato Duarte pelo convite para integrar o grupo remotamente e pelo ambiente de cooperação científica.

Estendo meus agradecimentos a todos aqueles que acreditam e lutam pela manutenção e aprimoramento da educação pública de qualidade, e que resistiram aos brutais cortes orçamentários nesses últimos anos. Sem esses, toda a minha formação que se construiu em instituições públicas, desde o ensino fundamental, não seria possível; a cada um desses, meu muito obrigada!

Agradeço também àqueles que lutam pela educação em artes no ensino público no âmbito formal e não formal, em especial à Unidade de Dança da Universidade Federal do Paraná, onde dei início aos meus estudos em Dança, ainda na adolescência, como aluna do *Curso de Dança Moderna da UFPR* (CDM). Esse curso abriu um caminho de muito desejo de pesquisa o que me possibilitou conhecer e adentrar à *Téssera Companhia de Dança da UFPR*, onde atuo como bailarina há 13 anos e onde compartilho diariamente a minha sensibilidade e amizade com artistas pesquisadores; pessoas especiais e que fazem parte da minha base emocional, artística e acadêmica. Por conviver com esses, me sinto privilegiada.

Agradeço e dedico esse trabalho à minha mãe, Jaqueline Balthazar Silva, mulher professora, pesquisadora e trabalhadora da área da Saúde. Foi ela quem, primeiramente, atentou para o fato de eu ser a única mulher da linha de pesquisa 2 – *Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo* –, em que estava ingressando naquele ano de 2021 e, por esse motivo, eu deveria estudar o dobro, ter cuidado e dedicação com o trabalho e ao mesmo tempo sabedoria emocional para lidar com as dificuldades que viriam justamente por esse fato. Apesar de todas as dificuldades em nossa relação particular, não deixou de me incentivar a lutar pelo que acredito e a estudar muito para construir bases sólidas em tudo o que faço. Sua exigência e afeto foram/são de extrema importância ao longo dos anos de pesquisa.

Agradeço às amigadas aqui construídas, em especial às mulheres da linha de pesquisa 1 – *Teorias e discurso no cinema e nas artes do vídeo* – da turma de 2021, por todas as trocas de referência, diálogos e ajuda mútua, dentre essas, destaco minha amiga bailarina e pesquisadora Ana Pellegrini Costa, que adentrou ao Programa juntamente comigo e que durante toda essa trajetória acadêmica participou de cada passo, pela troca de referências e conselhos. Ana foi a uma grande base para que eu não surtasse e passasse por esse caminho com leveza. Agradecimentos também aos integrantes do grupo de pesquisa *CineCriare – Cinema: criação e reflexão* (PPG-CINEAV/CNPq), dentre esses, em especial ao professor Dr. Evaldo Mocarzel, professor convidado e externo ao Programa, que em diferentes reuniões do grupo de pesquisa contribuiu muito com diálogos pertinentes acerca do encontro entre Dança e Cinema e me presenteou com o livro *Notas sobre o Cinematógrafo* de (2005), do qual participa com um belo posfácio o que me permitiu olhar para meu próprio processo e pensamento em audiovisual de um inusitado ponto de vista.

Muito obrigada, Helen de Aguiar e Juliana Virtuoso, minhas primeiras professoras no *Curso de Dança Moderna da UFPR* e atualmente bailarinas amigas e pesquisadoras com quem convivo diariamente e frequentemente troco muitas experiências acadêmicas. Dedico o trabalho e agradeço também ao diretor da *Téssera Companhia de Dança da UFPR*, Rafael Pacheco, pelo carinho em que em nossas conversas diárias, na sacada do prédio histórico da UFPR, sempre perguntou a respeito de como estava o curso de mestrado, deu-me suporte, quando necessário, para desenrolar essa pesquisa sem deixar que me perdesse na mesma.

A Eduardo Ramos, diretor da *Setra Companhia de Teatro* que me acolheu em sua casa para conversas e entrevistas e pela prontidão em me enviar materiais e documentos de processo de criação utilizados ao longo dessa pesquisa. Agradeço a todos aqueles que nela acreditam e por ela torcem.

Dedico e agradeço esse trabalho também ao meu companheiro, Guto Diaz, pelo incentivo e paciência no dia a dia com uma pesquisadora ansiosa em solucionar problemas de pesquisa e que com muito afeto me apaziguou os ânimos em seu colo e emprestou inúmeras vezes seu lar silencioso para a escrita desse trabalho, bem como ouviu minhas angústias e cuidadosamente observou com carinho o processo de pesquisa e por toda a troca que tivemos em nossas conversas sobre arte, e nossos processos de criação.

Finalizo agradecendo à todas as mulheres que escrevem e que lutam bravamente por abertura de espaço para mulheres no campo das artes e da academia, sem essas, hoje, não estaria exercendo o privilégio de estudar em uma instituição de ensino superior pública.

Carrego todos os dias em minha consciência não só a noção desse privilégio, mas da responsabilidade que é estar pesquisando em uma universidade pública, espaço que vem sofrendo ataques maçantes que dificultam o desenrolar de tantas pesquisas, espaço este que até os dias de hoje ainda é negado para mulheres.

Que possamos abrir mais caminhos para as próximas mulheres que vierem depois de nós, tal como foi aberto para mim e que nunca deixemos essa rede se perder.

Obrigada!!!

## RESUMO

A dissertação reflete acerca dos processos de criação e (trans)criação nas artes do vídeo e, em especial, na linguagem da videodança. O estudo se debruça sobre o corpo, enquadramento, corte, coreografia, performance, dramaturgia, som e edição, a partir dos elementos constitutivos da linguagem audiovisual. O objeto videodança já carrega em si uma espécie de transposição do corpo dançante para a tela bidimensional. Mas o que poderia estar implicado quando um projeto de dança elaborado para ser exibido no espaço tridimensional da performance – aqui-e-agora – necessita de ajustes formais para poder existir enquanto uma matriz audiovisual [vídeo]dançante? Esta indagação alicerça o problema de pesquisa: de que forma e com que meios se deu o processo de (trans)criação da videodança *Projeto Violência* (2020) de Airton Rodrigues, quando adaptado e transposto para a tela digital? O foco da investigação é o processo criativo da referida videodança que, em virtude dos protocolos de isolamento social impostos pela pandemia de coronavírus, precisou ser transposta para uma re[a]presentação em ambiente digital. A partir de um estudo de caso com o intuito de perceber, descrever, analisar e interpretar a situação/fenômeno, associado à Revisão de Literatura sobre o tema videodança, a dissertação traz como métodos investigativos a Crítica de Processo da poética audiovisual dançante, da qual a autora participou como membro da equipe criadora, na função de diretora de fotografia. O estudo se reporta aos singulares procedimentos de criação e documentação processual: registros, anotações, escolhas e recortes possíveis efetuados pela equipe interdisciplinar em relação à edição do corpo na tela videográfica. O que mudou em termos de informação? A hipótese inicial a ser verificada é que o corpo, como mídia primária dos processos da comunicação artística em dança, reelabora seu formato e sua condição expressiva pelos processos de criação audiovisual. A hipótese secundária é a possível ocorrência de um processo denominado (trans)criação intermediática, sobretudo pela noção de acidentes controlados, proposta por Maya Deren, que passam a ser manipulados por meio do processo de enquadramento, corte, edição e que subvertem a continuidade espaço-temporal da ação dançante de modo a não interferir na espontaneidade do corpo em movimento e em estado de performance. Este estudo de caso, utiliza como abordagem para coleta de dados, também os aportes de uma entrevista semi-estruturada realizada com o diretor da equipe envolvida no projeto. O referencial teórico encontra-se ancorado nos pressupostos de Maya Deren, Philippe Dubois e Christine Mello para se reportar às audiovisualidades, Haroldo de Campos (campo da literatura) e Júlio Plaza (campo das artes) para dar conta dos conceitos de (trans)criação e tradução entre linguagens distintas e Cecília de Almeida Salles no que se refere à Crítica de Processos.

**Palavras-chave:** Artes do Vídeo; Videodança; Transcrição; Crítica de Processos; Corpo; Mostra Solar 2020 – edição digital.

## ABSTRACT

The dissertation reflects on the processes of creation and (trans)creation in the arts of video and, primarily, in the language of screendance. The study focuses on the constitutive elements of audiovisual language, such as body, framing, cut, choreography, performance, dramaturgy, sound, and editing. The screendance object already carries with it a certain kind of transposition of the dancing body onto the two-dimensional screen. But what could be implied when a dance project with a three-dimensional space performance design – here-and-now – needs formal adjustments in order to exist as a dancing audiovisual [video] matrix? This question underpins the research problem invested here: in what way and with what means did the process of (trans)creation of the screendance Projeto Violência (2020) with Airton Rodrigues take place when adapted and transposed to the digital screen? This investigation's focus is the creative process of the screendance mentioned above which had to be transposed to a representation in a digital environment due to the social isolation protocols imposed by the coronavirus pandemic. Based on a case study with the aim of perceiving, describing, analyzing, and interpreting the situation/phenomenon, associated with the Literature Review on the subject of screen dance, the dissertation brings as investigative methods the Process Critique of dancing audiovisual poetics, from which the author participated as a member of the creative team in the role of director of photography. It refers to the unique creation procedures and procedural documentation: records, notes, choices, and possible cuts made by the interdisciplinary team concerning the editing of the dancing body on the videographic screen. What has changed in terms of information? The initial hypothesis to be verified is that the body, as the primary media of artistic communication processes in dance, re-elaborates its format and expressive condition through audiovisual creation processes. The secondary hypothesis is the possible occurrence of a function here called “intermedial (trans)creation”, from Maya Deren’s notion of controlled accidents. Such accidents start to be manipulated and controlled through the process of framing, cutting, and editing that subverts the space-time continuity of the dancing action so as not to interfere with the spontaneity of the dancing body in action and in a state of performance. This case study adopts, as an approach for data collection, the contributions of semi-structured interviews with the director involved in the project. The theoretical framework is anchored in the assumptions of Maya Deren, Philippe Dubois, and Christine Mello to report back to audiovisualities, Haroldo de Campos (literary field), and Júlio Plaza (arts field) to bolster the concepts of (trans)creation and translation between different languages and Cecília de Almeida Salles concerning Process Critique.

**Keywords:** Arts of Video; Screendance; Process Critique; Body; Mostra Solar 2020 – digital edition.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 – O uso criativo de espaço e tempo: o corpo na tela .....	45
FIGURA 02 – O uso criativo do espaço na tela .....	48
FIGURA 03 – O uso criativo de espaço: <i>Projeto Violência</i> .....	48
FIGURA 04 – O uso criativo de espaço e tempo – Maya Deren .....	49
FIGURA 05 – O uso criativo de espaço e tempo – <i>Projeto Violência</i> .....	49
FIGURA 06 – Andrea Lerner e Rosane Chamecki – curadoras pioneiras .....	72
FIGURA 07 – <i>Casa Hoffman – Centro de Estudos do Movimento</i> .....	73
FIGURA 08 – Mostra Solar 2018 – apresentação/performance presencial .....	75
FIGURA 09 – Espaço da <i>Casa Hoffmann</i> – visão dos estúdios .....	76
FIGURA 10 – Espaço da <i>Casa Hoffmann</i> – estúdios e escadarias .....	77
FIGURA 11 – Equipe durante o período pré-pandemia na <i>Casa Hoffmann</i> .....	78
FIGURA 12 – Airton Rodrigues em ensaio/pesquisa no espaço cênico da <i>Casa Hoffmann</i> , experimentação de performance em frontalidade .....	78
FIGURA 13 – Imagem de divulgação da <i>Mostra Solar 2020 – edição digital</i> .....	79
FIGURA 14 – Airton Rodrigues em ensaio/pesquisa durante o período pré-pandemia no espaço cênico da <i>Casa Hoffmann</i> .....	81
FIGURA 15 – Visão do novo espaço cênico para o contexto audiovisual .....	81
FIGURA 16 – Imagem fotográfica de estudo para cartaz .....	89
FIGURA 17 – Airton Rodrigues em ensaio na Casa Hoffmann – ação <i>Chega!!!</i> .....	96
FIGURA 18 – Cena na videodança <i>Projeto Violência</i> em que o intérprete esboça a reação: <i>Chega!!!</i> .....	96
FIGURA 19 – Cena na videodança <i>Projeto Violência</i> em que o intérprete faz flexões na escada .....	98
FIGURA 20 – Funcionário do cemitério de Vila Formosa, em São Paulo, carrega uma cruz enquanto outros fazem enterro, durante pandemia (Covid-19) .....	100
FIGURA 21 – Sequência na videodança <i>Projeto Violência</i> em que a personagem enterra ossos e depois pede desculpas .....	101
FIGURA 22 – Estudo de enquadramento e luz para filmagem de depoimento em sala de estar .....	102
FIGURA 23 – <i>Projeto Violência</i> - Cena do boxe .....	104
FIGURA 24 – Frame da cena do boxe – projeção sobre imagem da personagem de Airton .....	105

FIGURA 25 – Imagem de divulgação da apresentação de <i>Projeto Violência</i> na <i>Mostra De Par em Par</i> – março de 2021 .....	107
FIGURA 26 – Elke Siedler e Airton Rodrigues em processo de pesquisa de movimento no espaço da Casa Hoffmann em 2020 .....	110
FIGURA 27 – Estudo de figurino para a personagem de Airton Rodrigues .....	113
FIGURA 28 – Frames de <i>Projeto Violência</i> , cena do boxe .....	116
FIGURA 29 – Airton Rodrigues, em ensaio e pesquisa de movimento .....	120
FIGURA 30 – Enquadramento, recortes e perspectivas da personagem – carro em movimento.....	122
FIGURA 31 – Airton Rodrigues, nos espaços diegéticos de <i>Projeto Violência</i> .....	123
FIGURA 32 – Enquadramento, recortes e perspectivas da personagem – casa em construção .....	125
FIGURA 33 – Angulação em <i>plongée</i> – da personagem habitando a casa .....	126
FIGURA 34 – Trabalho de pós-produção: animação e inserção sonora .....	136
FIGURA 35 – Flyer digital para divulgação na Bienal Internacional de Dança do Ceará .....	139
FIGURA 36 – Flyer digital da exibição de <i>Projeto Violência</i> no Cine Clube Cerejeira .....	140

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	13
1.1 JUSTIFICATIVA: MEMORIAL DA ARTISTA-PESQUISADORA .....	20
1.2 PROBLEMA, METODOLOGIA E OBJETIVOS DA PESQUISA .....	27
1.3 O ESTADO DA ARTE DO OBJETO DA PESQUISA .....	31
<b>2 CORPO, DANÇA, VIDEODANÇA E A (TRANS)CRIAÇÃO ARTÍSTICA</b> .....	35
2.1 REL(AÇÕES) ENTRE O CORPO E A CAPTURA DA IMAGEM CORPORAL ...	39
2.2 O CORPO, A DANÇA E A VIDEODANÇA .....	50
2.3 O PROCESSO DE (TRANS)CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM FOCO .....	62
<b>3 A CRÍTICA DE PROCESSOS E(M) CONTEXTO: CASA HOFFMANN E MOSTRA SOLAR</b> .....	68
3.1 A CRÍTICA DE PROCESSOS CRIATIVOS .....	68
3.2 CASA HOFFMANN: CENTRO DE ESTUDOS DO MOVIMENTO .....	72
3.3 O CONTEXTO DO EDITAL DA <i>MOSTRA SOLAR 2020</i> .....	74
<b>4 PROJETO VIOLÊNCIA: CRÍTICA DE PROCESSO E (TRANS)CRIAÇÃO</b> .....	80
4.1 OS DOCUMENTOS DE PROCESSO RECOLHIDOS PARA A ANÁLISE .....	83
4.2 O INÍCIO DA MINHA PARTICIPAÇÃO NO PROCESSO COLETIVO .....	85
4.3 PERÍODO DE HIATO: PANDEMIA E DISTANCIAMENTO SOCIAL .....	90
4.4 PROCEDIMENTOS PARA AS GRAVAÇÕES .....	93
4.4.1 Dia 1 de gravação.....	95
4.4.2 Dia 2 de gravação.....	98
4.4.3 Dia 3 de gravação.....	101
4.4.4 Dia 4 de gravação.....	105
4.5 O GRAVAÇÕES EXTRAS, EDIÇÃO E CRIAÇÃO DE TRILHA SONORA .....	105
4.6 O OLHAR DA BAILARINA/FOTÓGRAFA PARA A (TRANS)CRIAÇÃO .....	108
4.6.1 Muda-se o espaço – muda-se a proposta cênica .....	112
4.6.2 Da (trans)criação poética do espaço-tempo: <i>mise-en-scène</i> videográfica ...	118
4.6.3 Outras questões e discussões sobre o processo de criação .....	135
4.6.4 Inacabamento(s): <i>Projeto Violência</i> e seus desdobramentos .....	138
<b>5 CONSIDERAÇÕES</b> .....	142
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	148
<b>ANEXOS</b> .....	156

# 1 INTRODUÇÃO

Afinal o que há na videodança de tão instigante a ponto de me dedicar à pesquisa?<sup>1</sup> Em relação às danças presenciais – no aqui-e-agora do espaço tempo de representação –, quais as diferenças dos procedimentos criativos para se chegar em um material audiovisual dançante consistente? O que pode um corpo que videodança? O que pode a câmera que videodança? E quando vamos para a ilha de edição? O que é que muda, o que é que permanece enquanto lógicas e procedimentos criativos? Quais são as possíveis adaptações de linguagens e metáforas nós artistas-pesquisadores/as em processos coletivos precisamos proceder para que possamos nos comunicar e criar arte em permanente processo de (trans)criação de uma linguagem para outra?

São tantas as questões que me movem a criar videodanças que poderia me estender muito mais ao longo desse texto introdutório, somente explanando acerca de minhas questões, porém para responder ao que me cabe nesse momento, eu, pesquisadora e videoartista, que experiencia essa linguagem por meio do corpo, seja na cena (em frente às câmeras) ou por trás dela (operação de câmera, edição, fotografia, direção), faço a escolha de trazer para esse estudo o processo criativo de um trabalho colaborativo, realizado em um momento de isolamento social, causado pela pandemia do novo coronavírus, e no qual fui para trás das câmeras, ao assumir a função de direção de fotografia. Trata-se da videodança *Projeto Violência*<sup>2</sup>.

*Projeto Violência* dirigida por Eduardo Ramos<sup>3</sup> se constitui em um trabalho de videodança em que o intérprete/bailarino Airton Rodrigues<sup>4</sup> dança/performa um solo.

---

<sup>1</sup> Cabe destacar que esta pesquisa recebeu um Parecer Consubstanciado positivo do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Estadual do Paraná e foi aprovada sob número de CAAE: 51959821.1.0000.9247 e parecer de número: 5.029.257 de 08 de outubro de 2021.

<sup>2</sup> Projeto de dança selecionado originalmente para o *Edital da Mostra Solar 2020. A Mostra Solar 2020 – edição digital* contemplou, por meio do Edital N° 245/19 da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), através do Fundo Municipal da Cultura (FMC) do [Programa de Apoio e Incentivo à Cultura – PAIC] sete (07) projetos para serem apresentados em ambientes culturais não digitais/presenciais na cidade de Curitiba. Para maiores informações sobre o Projeto Violência, é possível consultar a obra completa, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z0Ec06VoeBA&feature=youtu.be>. Acesso em: 16 jan. 2023.

<sup>3</sup> Eduardo Ramos é fundador da *Setra Companhia* e diretor artístico do *AP da 13 - Espaço de Criação* na cidade de Curitiba.

<sup>4</sup> Airton Rodrigues é bailarino, ensaiador e coreógrafo. Como bailarino, atuou em diversas companhias como o *Balé Teatro Guaíra* e dançou com coreógrafos nacionais e internacionais. Suas coreografias já estiveram em grandes festivais de dança como a Bienal Internacional do Ceará. Atualmente, é artista integrante da *Setra Companhia*, onde atua desde 2015. Neste ambiente criativo, Rodrigues promove intenso processo de pesquisa causando a ‘fricção’ entre dança, teatro e performance.

O trabalho, que por si só nasce de um processo plural e colaborativo, desde o início foi ‘pensado’ para o formato presencial de performance quando, em 2020, houve o impacto mundial derivado do Covid-19 e que paralisou as atividades presenciais pelo período aproximado de 2 anos consecutivos.

Neste contexto de privação de encontros presenciais e apresentações em espaços públicos, o *Projeto Violência* necessitou urgentemente repensar sua estrutura e dar início a um longo processo de procedimentos artísticos de/para (trans)criação de sua linguagem matriz. A mudança de formato, ou seja, sua mídia original que estava sendo trabalhada, até meados de março de 2020, para performance presencial a ser realizada na *Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento*, em Curitiba no mês de maio de 2020, devido aos protocolos de saúde – naquele momento –, foi inviabilizada.

Cabe salientar, que inúmeros espaços artísticos tiveram que fechar as portas e se viram repentinamente diante da necessidade premente de adaptar suas programações e trabalhos para o formato digital, onde se teria a possibilidade de dar continuidade aos seus processos, sem necessariamente encontrar-se presencialmente com outras pessoas/artistas/público.

Foi neste contexto que *Projeto Violência* passou então a ser pensado, reelaborado ou passou pelo processo de (trans)criação<sup>5</sup> para o formato videodança.

A presente dissertação, como já mencionado anteriormente, pretende por meio de um estudo de caso, associado à uma intensiva revisão de literatura, dar luz aos procedimentos artísticos provenientes desse contexto de tradução ou (trans)criação intersemiótica de um trabalho, que naquele momento ainda se encontrava em processo de criação, e que, não por vontade própria, os artistas nele envolvidos se depararam com a necessidade de assumir a feitura da obra sob o formato do vídeo.

Para tal intento, trago para a discussão, teorias de base provenientes de autores e autoras como Maya Deren, para pensar os (des)limites criativos e espaço-temporais na edição/montagem audiovisual, Christine Mello, Arlindo Machado e Philippe Dubois, ao me reportar à área das artes do vídeo; Haroldo de Campos e Júlio Plaza, para as questões e debates que envolvem a tradução intersemiótica e a

---

<sup>5</sup> Esta dissertação fará uso do neologismo (trans)criação ao se reportar ao conceito de transcriação proposto por Haroldo de Campos (2011), mas entendendo que nos processos tradutórios nas artes, em geral, outra forma textual acaba por ser gerada. E, neste caso, tanto a leitura da palavra ‘transcriação’ como ‘criação’ passam a operar com legitimidade e coerência ao serem enunciadas. Para maiores informações acerca de (trans)criação, consultar os subcapítulos 2.3 e 4.6.

transcrição, bem como autores/as das áreas da videodança, tais como Leonel Brum, Cláudia Rosiny e Paulo Caldas, que me auxiliam a esboçar um possível rastro histórico da trajetória do pensamento e da criação em videodança no Brasil e também de Curitiba, Paraná, cidade onde nasci e vivo até os dias de hoje.

A primeira hipótese a ser investigada nessa pesquisa é a de que o corpo, enquanto mídia primária dos processos comunicativos em dança reelabora seus processos criativos, seu formato e sua condição expressiva quando retirado de seu habitat natural ou das artes da presença para dialogar com a linguagem audiovisual. Sendo assim, nesse estudo, busco compreender como isso acontece, de que forma e com que meios o corpo se readapta às novas condições criativas em relação, não somente a câmera e enquadramento, mas com tudo o que se refere à composição coreográfica – ou coreocinematográfica – para as telas bidimensionais.

A segunda hipótese a ser verificada nessa pesquisa se refere à possibilidade de tratar do respectivo processo criativo da videodança *Projeto Violência* como um ato de (trans)criação intermediática, levando-se em consideração os diferentes modos de tratar o corpo em relação aos elementos espaço e tempo, nos diferentes contextos cênicos – dança da presença – dança para a tela e/ou videodança.

Ao longo dos anos a linguagem da videodança encontra-se em constante debate acerca de possíveis definições, (des)definições e/ou caracterizações. Nesta arena discursiva, autores/as e pesquisadores/as da área, numa tentativa de afirmação da videodança, na contemporaneidade, propõem reflexões a respeito dessa forma de linguagem híbrida, que emerge nas artes e nos meios audiovisuais, diante de um crescente panorama da hiperculturalidade, como defende o filósofo Byung-Chul Han (2019).

Inicialmente, ao tentar compreender a natureza desta linguagem complexa, autores/as e pesquisadores/as passaram então a estudar a videodança a partir de seus aspectos formais devido ao possível impacto na percepção do corpo em movimento em detrimento ao tempo e espaço da presencialidade. Outros/as teóricos/as dedicam-se à videodança a partir de sua história e recorrência de sua prática, outros/as ainda, a partir de pressupostos do corpo ou das linguagens do corpo e, também, há aqueles/as que pensam videodança a partir de contextos sociais/políticos/econômicos e hiperculturais, enquanto fenômeno de consumo digital na contemporaneidade.

O que se percebe a respeito dessa linguagem é que visivelmente ela carrega em sua essência o diálogo entre as linguagens da dança e do vídeo e há nesse diálogo um eixo em comum que as entrelaça: o corpo [de carbono ou de silício] em movimento.

Ao tentar definir e traçar um percurso com possíveis rastros históricos da videodança já é possível encontrar no início da história do cinema, no período do pré-cinema, alguns registros de tentativas de se filmar dança a partir de uma perspectiva poética e propositora e não meramente como registros documentais de danças.

Löie Füller (1862-1928), por exemplo, é uma artista frequentemente mencionada em textos que tentam traçar esse perfil da dança, da videodança ou de danças com intermediações tecnológicas. Isso porque a bailarina, propunha uma dança mediada por luzes coloridas para seus atos performáticos da ordem da presença cênica, entretanto, em meio a tais experimentos encontram-se películas de filmagens de Füller e/ou suas bailarinas discípulas dançando com as vestes e as longas hastes que se assemelhavam a asas. Nas apresentações performáticas da artista eram projetadas luzes coloridas que iam alternado as cores de suas vestes e dessas 'asas de borboletas'.

No caso das películas filmadas, nesse mesmo período, produziam-se os efeitos das cores em suas vestes, por meio da coloração das películas manualmente, criando uma impressão de que aqueles pequenos filmes e registros fossem coloridos, o que causou um grande impacto em relação à percepção do corpo em movimento no tempo e no espaço. Situações como a descrita anteriormente, dadas ao contexto inventivo da dança e outros artistas e inventores que trabalhavam em conjunto, permitem que se possa delinear possíveis traços históricos da linguagem da videodança, a partir desta 'arqueologia da linguagem cinematográfica'.

Reservo, no segundo capítulo, um espaço de debate e esclarecimentos a respeito do corpo e da captura da imagem corporal em movimento. Para isso, recorro aos rastros históricos do registro de imagens do corpo em movimento e da dança, para melhor adentrar às questões referentes ao surgimento da linguagem da videodança, seu desenvolvimento e estruturação, enquanto linguagem artística. Começo então contextualizando a videodança e os possíveis acontecimentos os quais associamos com o pensamento da referida linguagem no mundo e, na

sequência, no Brasil. Nesta seção do trabalho, autores/as como Cláudia Rosiny, Cristiane Wosniak e Leonel Brum contribuem para a construção do capítulo por tratarem do perfil histórico da videodança no país, bem como mencionado anteriormente, enquanto as autoras Helena Katz e Christine Greiner ancoram o entendimento do papel fundamental do corpo – corpomídia – para a emergência dessa linguagem.

Ainda nesse mesmo capítulo, delinheio algumas reflexões acerca da emergência dessa linguagem na cidade de Curitiba, onde essa pesquisa vem sendo realizada e, também de onde eu, pesquisadora/artista da videodança, venho construindo meu interesse pela linguagem e pela criação de videodanças. Para a constituição desse capítulo busquei documentos históricos de acontecimentos artísticos que ocorreram na cidade de Curitiba ao longo de alguns anos e traço a partir desses, possíveis encontros e detalhes elementares que permitam vislumbrar uma possível história da videodança na cidade de Curitiba. Para esse momento da pesquisa retorno a Wosniak, pesquisadora curitibana que trabalha entre artistas criadores e pesquisadores da área e também a Brum, devido às suas publicações a respeito da linguagem da videodança e seus rastros históricos no país.

Para pensar videodança, torna-se necessário, inicialmente, contextualizar e introduzir o entendimento de vídeo que norteia essa pesquisa. Acolho, desta maneira, os pressupostos de Dubois, que nos apresenta a hipótese do vídeo enquanto estado transitório e uma forma de pensamento, o que possibilita pensar vídeo como uma arte complexa, propositora e autônoma. Isso me motiva a entender também a videodança como estado que pensa, sendo então uma linguagem que pensa corpo em movimento e nesse caso, vídeo passa a ser entendido como corpo, a videodança como uma linguagem de corpos propositores em diálogo e o corpo do vídeo e corpo em movimento passam a ser entendidos como um só estado e pensamento.

Na sequência do estudo, ainda nesta seção, passo a discutir sobre conceitos de transcrição assumindo as teorias e propostas do teórico Haroldo de Campos, a partir do qual se origina esse termo, proveniente da área da tradução, ao propor o entendimento do ato de traduzir enquanto um ato artístico e crítico. Tal argumento interessa sobremaneira a esta investigação, visto que, no tocante aos processos criativos de outras linguagens artísticas também é possível refletir sobre o ato de transcriar entre linguagens próximas à dança. Depreende-se, assim, que o estudo

de caso levado a termo nesta pesquisa passa por um forte processo criativo de transcrições desde seu início, antes mesmo do período pandêmico. É possível compreender tais pressupostos observando, analisando e processando os dados levantados e os documentos de processo do projeto em questão.

Para fortalecer e auxiliar nesse momento de estruturação do pensamento de linguagens que se entrecruzam, no tocante às traduções intersemióticas, também encontro ancoragem sólida nas proposições de Júlio Plaza que apresenta a possibilidade de entender transcrição não somente na tradução nas áreas das letras, linguística e literatura, mas também nas variadas áreas artísticas.

Contextualizando transcrição, a origem do termo e o seu encontro com as artes, volto então para a questão do corpo, a partir da perspectiva da criação em dança e das artes da presença, compreendendo corpo e espaço no palco e em outros espaços da presença, trazendo referências da dança, do entendimento da história a respeito diferentes formatos de palco e uma breve contextualização do perfil histórico do pensamento criativo da dança cênica. Para tal intento, apoio-me em historiadores da área da Dança, em especial para esse caso, Paul Bourcier que contribui para compreender acontecimentos na história da Dança e como tais dados se relacionam com o contexto em que estamos atualmente e compreender o tempo em que a presente pesquisa se situa.

Ainda neste capítulo, em seção distinta, após empreender esse diálogo sobre dança e entendimento de corpo em relação aos elementos espaço e tempo, passo então a elaborar o mesmo pensamento em referência às artes do vídeo, cogitando corpo em movimento na relação com o espaço e o tempo. É na compreensão das noções de edição e composição cênica para a tela bidimensional, bem como a criação de som, que se torna possível verificar ou atestar a natureza híbrida da linguagem audiovisual. Deparo-me então, com o encontro de terminologias provenientes da linguagem da dança e das artes do vídeo que se entrecruzam para dar conta das necessidades da linguagem da videodança.

Volto a destacar que esta investigação se reveste metodologicamente de um estudo de caso de tipo explanatório e com o aporte dos teóricos de base e dos recursos disponibilizados por Cecília de Almeida Salles (2000; 2006; 2010; 2013; 2017) – pressupostos da Crítica Genética e da Crítica de Processos – permitem que a presente dissertação seja um exercício de análise crítica de um processo de natureza (trans)criativa entre as linguagens da dança e da videodança.

Sendo assim, após esgotada a discussão acerca do corpo, do movimento, da dança, videodança e dos processos de criação e transcrição, adentro ao capítulo 3, que se constitui no referido estudo de caso, dando início, a partir do entendimento do que vem a ser um 'estudo de caso', e delimitando as metodologias aplicadas, das quais recorro a alguns procedimentos de coleta de dados, tais como entrevista com o diretor do projeto e análise de dados a partir de documentos de processo.

Salles ancora a discussão acerca dos processos de criação, neste segmento da dissertação, que se dedica à apresentação e análise dos documentos e registros processuais de ambas as fases do processo de criação, ou seja, documentos do momento criativo em que se pensava o referido trabalho para a apresentação presencial em relação aos documentos de processo das fases de criação e adaptação do mesmo para a linguagem do audiovisual.

A intenção aqui, em manter estas duas fases processuais em diálogo, tem a ver com a possibilidade única de se relacionar documentos por meio de uma metodologia explanatória e comparativa verificando as hipóteses a serem testadas, descartadas e corroboradas no estudo a respeito do corpo em movimento e suas formas expressivas e também a respeito de poder encarar esse 'caso' como um possível processo de (trans)criação.

Trazendo as referências que utilizo e apresentando as metodologias a serem utilizadas nessa investigação passo então para a análise do objeto empírico, de fato, indo ao encontro dos elementos mencionados nos capítulos anteriores.

A princípio, contextualizo o ambiente *Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento* e trago referenciais da utilização desse espaço e de que forma sua dimensão e espacialidade influenciava no processo criativo de *Projeto Violência* em seu período inicial do processo criativo. Explano a respeito de como aconteciam os encontros e ensaios do grupo no ambiente da *Casa Hoffmann*, buscando inicialmente explorar os documentos de processo dessa fase, explicitá-los e, na sequência, analisá-los criticamente.

Dando continuidade ao estudo, passo a me dedicar aos momentos de pandemia, no ano de 2020, e de que forma se deu o repasse das informações e tudo o que compete ao processo criativo de grupo/coletivo à distância, destacando que essa não era a proposta inicial e que a distância – isolamento social – ocasionada nesse momento era imposta por motivos de força maior. Nessa fase da pesquisa volto a expor os documentos de processo e passo também a introduzir

elementos retirados da entrevista com o diretor do trabalho artístico com relação ao processo criativo.

Apresentando as primeiras considerações a respeito do ato de (trans)criar – (trans)criar –, das condições expressivas do corpo do bailarino em questão e a respeito da composição, em especial, faço o meu recorte pessoal e implicado, devido ao fato de estar atuando nesse processo na função de diretora de fotografia, sendo assim, trago também para essa pesquisa meus próprios documentos de processo criativo em relação à minha função na equipe e também minhas próprias percepções, enquanto artista da dança, atuando por trás das câmeras, algo que não posso descartar na escrita desse trabalho.

Cabe salientar que, apesar de ser um estudo de caso de um processo criativo em grupo e de natureza interdisciplinar, minhas relações com a função criativa e propositora de ideias no âmbito da direção de fotografia e do corpo, passo a olhar também para meus próprios documentos, memórias e registros a fim de verificar de que forma isso influenciou nas tomadas de decisão de todo o grupo durante todo o processo e também nos momentos mais críticos do mesmo.

Ao concluir essa etapa do estudo de caso não encerro, de fato, com conclusões fechadas a respeito das hipóteses verificadas, mas com a análise do material e com a abertura de discussão possibilitada a partir da referida análise, bem como discuto e elaboro um raciocínio acerca das possibilidades de abordagens dos materiais e documentos de processo.

## 1.1 JUSTIFICATIVA: MEMORIAL DA ARTISTA-PESQUISADORA

Para escrever sobre meu próprio encontro com a arte e tentar traçar um memorial de minha trajetória enquanto artista/pesquisadora sinto a necessidade de voltar às memórias de infância, quando ainda estava sendo alfabetizada, pois foi nesse momento de minha vida, na *Escola Municipal Ivaiporã* localizada ao bairro Capão Raso em Curitiba, que minhas primeiras manifestações artísticas começaram a acontecer nas aulas de literatura, incentivada pela professora Haury Luz, que além de me ensinar a ler e escrever, me incentivou também a escrever poesias, me apresentou o trabalho da poeta curitibana Helena Kolody, e incentivou a escrever e inventar minhas próprias histórias. O que parece comum e só mais um detalhe da vida de uma criança em processo de alfabetização, causou-me uma marca vital e de

profunda sensibilidade. Relembro que era uma criança que, apesar de gostar de consumir arte, era notadamente 'arteira' e que me sentia bem em criar e inventar palavras, frases e também danças.

Ainda na infância passei a fazer aulas de dança nessa mesma escola e costumava ser acompanhada por meu tio Emerson Balthazar que se fez muito presente em minha infância, já que minha mãe Jaqueline Balthazar trabalhava fora de casa, ele quem tinha disponibilidade de muitas vezes tomar conta de mim e me acompanhar em horários alternativos para as atividades extracurriculares da escola. Esse tio era fotógrafo e cresci o acompanhando em processos de fotografias, revelando filmes no banheiro de nosso apartamento e ajudando a montar luz no estúdio de uma loja da Kodak que estava situada próxima à residência em que vivia com meus pais. Eventualmente minha brincadeira preferida era dançar pela casa, meu tio costumeiramente fotografava esses momentos. Era um período em que eu não dava importância para as brincadeiras de dançar e para os momentos em que eu escrevia poesias e textos inspirados nas aulas de literatura da professora Haury em casa, dançar e escrever eram brincadeiras. Tinha o hábito de escrever em diários dos quais eu recheava de fotografias, muitas vezes feitas por meu tio. O que noto é que essas práticas fotográficas e de escritas sem pretensões ainda fazem parte de meu cotidiano artístico, onde costumeiramente recorro ao verbo para compreender angústias criativas e artísticas advindas do corpo e da imagem, bem como meus diários passaram a ser blocos e cadernos de notas onde elaboro minhas ideias criativas e poéticas para qualquer atividade artística que venha a desenvolver, sejam elas, anotações como bailarina, fotógrafa, alguns textos ou poesias que em alguns momentos surgem dessas inquietações, e outros, sem pretensão alguma com encaixe em alguma linguagem já estabelecida.

Fui também uma criança tímida e de poucos amigos. Em determinado momento, quando estava me tornando adolescente, minha mãe decidiu me matricular em um curso de capoeira numa escola privada próxima de nosso apartamento na zona sul de Curitiba, algo que não durou muito tempo devido aos horários das aulas. Na infância fiz ainda natação, dança na escola e fui experimentar teatro já aos 12 anos de idade justamente por conta de minha timidez e dificuldade de fazer amigos. O fato de ter feito teatro foi importante para desenvolver a fala e perder a vergonha de falar em público e foi onde também, pela primeira vez, que subi ao palco para atuar. O período que passei no curso de teatro foi curto, mas

muito relevante, e ainda o é, pois foi nesse momento que decidi que seria artista da cena.

Nessa época, como uma adolescente dos anos 2000, passei a consumir videoclipes na televisão e, também, em casa: estávamos migrando da internet discada para a internet DSL. Nesse momento criei *fotolog* e *flogão*. Meus diários manuais passaram a ser compartilhados virtualmente com uma rede de desconhecidos com interesses em comum. Eu me dedicava a escrever poemas e comentários sobre bandas que eu admirava e nestes blogs haviam análises de videoclipes, postagem de fotografias retiradas da internet, bem como, realizadas por mim com uma câmera digital da Kodak, uma das últimas câmeras lançadas pela marca.

Esse foi um momento importante e marcante para todo adolescente dos anos 2000, acompanhar MTV e MIXTV, telefonar para pedir clipes e esperar intensamente o dia todo na esperança de que o videoclipe de sua banda preferida fosse exibido no horário dos programas ao fim da tarde. Assisti a inúmeros videoclipes, notava que a dança era fortemente difundida nessa linguagem e que tinha uma grande influência no desejo de muitas adolescentes de procurar por aulas de danças ou pelos primeiros tutoriais de dança no Youtube, em que pessoas ensinavam as coreografias de videoclipes famosos desse período. Vivi a adolescência nesse contexto de surgimento do Youtube, utilizava-me desse recurso para pesquisar vídeos, mas não ainda para realizar postagens.

Aos 15 anos de idade, no ano de 2008, tive ciência da existência do *Curso de Dança Moderna (CDM)* da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e comecei a fazer aulas regulares de dança neste local. Foi neste ambiente de ensino não formal – um curso de extensão universitária livre no âmbito de uma instituição de ensino superior pública e gratuita –, que tive meus primeiros contatos com a arte da Dança, e foi nesse ambiente que encontrei o respaldo que precisava para seguir com minha decisão de me tornar uma artista, então entendi que essa artista que eu busca encontrar seria uma artista da Dança, não necessariamente da cena ou das cenas presenciais. Coincidentemente pouco antes de fazer parte do CDM ganhei de aniversário, uma câmera fotográfica digital da Kodak; foi o presente que escolhi em troca de uma festa da qual não me sentiria confortável, já que não era uma adolescente que gostaria de ter uma festa de 15 anos. Ter ganho uma câmera fotográfica foi muito mais relevante para mim.

Nesse período conheci danças de inúmeras formas, vivia andando pelo centro de Curitiba nos dias de aula de dança moderna e passei a ter acesso aos teatros e ter ciência da existência de grupos de dança e apresentações de trabalhos, mostras, encontros, festivais, espetáculos. Conheci também a Cinemateca de Curitiba indo assistir à um filme musical em uma mostra especial de filmes de dança que estava acontecendo gratuitamente organizadas pelo Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança em parceria com o curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo da então Faculdade de Artes do Paraná<sup>6</sup>. Passei a frequentar a cinemateca de Curitiba e também eventualmente comparecia em eventos gratuitos de videodança. Também me lembro de frequentar a *Galeria PIP*, iniciativa da artista da dança Carmem Jorge, local em que havia regularmente mostras de videodança, das quais eu não entendia muito bem o que exatamente eram aquelas imagens distorcidas e re combinadas de inúmeras maneiras. Lembro com exatidão que tais mostras de videodança me causavam um estranhamento curioso e também a admiração pela profundidade com que aqueles artistas mais experientes e maduros debatiam o assunto após a exibição dos vídeos.

Quando estava em casa, experimentava em minha câmera algumas filmagens de danças e fotografias de mim mesma, utilizando-me do recurso do timer. Sem fazer ideia, já estava, naquele momento, refletindo e exercitando dança para audiovisual a partir do fazer artístico.

Nessa altura da adolescência, já frequentando eventos abertos ao público oferecidos pelo curso de Bacharelado em Dança da FAP, tomei a decisão de prestar vestibular para o mesmo curso, entrando então para a universidade no ano de 2011, logo em seguida ao término do Ensino Médio, com 18 anos de idade. Antes disso, no ano de 2010, ainda aos 17 anos, fui aprovada em audição pública e passei a compor o elenco da *Téssera Companhia de Dança da UFPR*<sup>7</sup>, onde continuo atuando até hoje na função de bailarina.

Passei os dois primeiros anos da graduação em dança cursando paralelamente o CDM, à tarde e trabalhando na *Téssera Companhia de Dança da UFPR* no período noturno. Mantinha uma rotina diária e passava o dia todo em instituições de ensino público. Foram anos intensos de estudos, descobertas

---

<sup>6</sup> Atualmente, ambos os cursos de graduação pertencem ao Centro de Artes do *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculado à Universidade Estadual do Paraná (Unespar).

<sup>7</sup> A *Téssera Companhia de Dança da UFPR* é uma companhia de dança moderna criada em 1981 e vinculada à UFPR (Pró-Reitoria de Extensão e Cultura – Coordenadoria de Cultura da UFPR). Para maiores informações consultar o site oficial: <http://www.tessera.ufpr.br/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

artísticas, tentativas de muitas formas de dançar, elaborar danças em diferentes contextos e sendo estimulada pelos professores da graduação bem como meus professores e diretores da *Téssera*. O que noto é que meus pés dançavam Dança Moderna na companhia e meus olhos buscavam criar imagens destas danças. E de muitas outras danças. Resultado: acabei me envolvendo com videodança desde o início da graduação.

Desde o primeiro ano na graduação em Dança percebo que me inclinei aos estudos de videodança nas disciplinas de História da Dança I e II e no Laboratório de Criação. Entrei, ainda no primeiro ano para o Centro Acadêmico de Dança (CADAN) do curso e organizava eventos e mostras estudantis de videodança nos variados espaços da instituição.

Conforme os anos foram passando saí do centro acadêmico e fui aprofundando o pensar-fazer videodança nas disciplinas que traziam esta abordagem e paralelamente cursando disciplinas eletivas com o curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo, por curiosidade, algo que nunca me faltou.

Nesse período de graduação pude participar da Mostra *Janelas Abertas* oferecida pelo grupo de pesquisa e criação *Coletivo Na Janela*, coletivo de alunos da mesma instituição, onde além de participar dos cursos de videodança oferecidos, exibi pela primeira vez um trabalho em videodança de minha autoria, intitulado *Envelhecer*<sup>8</sup>, que surgiu do meu encontro com a literatura e poesia, que nunca deixei de lado. *Envelhecer* foi uma videodança inspirada em um poema do poeta simbolista Cruz e Sousa e do poeta curitibano Paulo Leminski.

Dando sequência aos estudos em videodança, optei por estudar em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) os processos criativos em desta linguagem artística, nesse caso dando ênfase às questões interdisciplinares e também às questões de hibridação de linguagens, estudo que deu origem ao trabalho intitulado *Inter(ações) entre corpo e câmera em processo criativo para videodança*, em que escrevo a respeito dessas questões a partir do processo criativo da videodança *Esconderijo*<sup>9</sup> que é resultante desse trabalho artístico-acadêmico.

O que percebo em minha trajetória acadêmica é que meu interesse por processo criativo advém do grande desejo de prática artística. Fui e ainda sou

---

<sup>8</sup> Videodança de autoria de Dani Durães. O conteúdo audiovisual completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BA4YOlir-KQ&t=4s>. Acesso em: 20 jan. 2023.

<sup>9</sup> Videodança de autoria de Dani Durães. O conteúdo audiovisual completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IZifExTHHUs&t=9s>. Acesso em: 20 jan. 2023.

estimulada nessas instituições a refletir sobre a prática artística por meio do fazer: a conjugação dos aos teóricos se misturando, sempre, aos atos criativos. Fui apresentada, já na graduação, ao aporte metodológico proposto por Cecília de Almeida Salles que contribui para um fazer artístico crítico aplicando-se um olhar especial aos processos de criação.

Após o término da graduação em Dança, continuei pesquisando a respeito da videodança e criando-pensando fortemente as questões que me estimulavam a criar, entre elas, questões relacionadas aos 'gritos singulares e coletivos de mulheres'.

É possível perceber, no pouco que criei, que tenho uma tendência a abordar, em minhas criações artísticas, questões relacionadas ao feminismo ou problemas costumeiramente levantados por grupos de mulheres. Passei, a partir daí, a frequentar festivais e acompanhar pelas redes sociais alguns festivais nacionais e internacionais de videodança nos quais minha obra videodançante *Esconderijo* veio a participar após seu lançamento.

No mesmo período em que terminei os estudos na graduação, ingressei ao Curso Anual de Fotografia na *Omicron Centro de Fotografia* em Curitiba. Fiz a escolha por essa escola não apenas pelo aparato técnico fotográfico que foi muito consistente, mas também devido ao fato de a escola se dedicar à fotografia enquanto linguagem, sendo muito estimulada a pensar criticamente o ato fotográfico, não unicamente como uma estratégia de mercado, algo que hoje em dia é possível encontrar com muita facilidade, cursos de fotografia que prometem clientes, dinheiro e um lugar no mercado de trabalho fotográfico.

O que o curso técnico de/em fotografia me proporcionou foi um lugar no mercado de trabalho da fotografia, onde trabalho até hoje, mas também contribuiu para olhar a fotografia e o fazer fotográfico de forma artística. Isso tudo me trazia novamente para o corpo, para um fazer fotográfico que se aproxima das artes do corpo, dos detalhes dos movimentos, de uma incansável busca da alma do assunto fotográfico. Alma que está em mim, sou uma bailarina fotógrafa e arrisco dizer, poeta.

No ano de 2018, dois anos após o término da graduação, e um ano depois do término do curso de Fotografia, dei início às pesquisas de criação para a videodança

*Ânsia*<sup>10</sup>, lançada em 2020, logo após o início da pandemia, o que fez com que essa obra pudesse participar de variados festivais de videodança. Comecei a participar ativamente das discussões em rede e dialogar com artistas do campo situados em outras cidades do Brasil e também da América Latina através de encontros de conversas propostas pela REDIV<sup>11</sup> e outros festivais de videodança.

Nesse mesmo período pandêmico, paralelamente trabalhei no processo de criação do *Projeto Violência* (2020), processo elencado como *corpus* e objeto empírico dessa dissertação e também acompanhando o surgimento de variados festivais de videodança devido às medidas de restrição de circulação ocasionadas pela pandemia de Covid 19. Nesse mesmo contexto, ao assistir ao 1ºFIVRS<sup>12</sup>, acabo por conhecer a professora Doutora Carlise Scalamato<sup>13</sup> e, atendendo ao seu convite, começo a frequentar e participar ativamente do grupo de pesquisa GPAD – *Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades da Dança* – da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Com os estudos em audiovisualidades da Dança aflorando novamente e percebendo o momento importante para a videodança devido à pandemia, elaboro o projeto para a seleção e opto por fazer inscrição e tentar uma vaga no Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Unespar/FAP, para dar continuidade aos estudos relacionados à linguagem da videodança e ao encontro da dança com o audiovisual. Percebi, nesse contexto, uma possibilidade de ampliação do meu campo de atuação enquanto artista e pesquisadora do corpo e da imagem em movimento.

Ao dar início ao mestrado – a única mulher selecionada em 2021 para a linha de pesquisa 2: *Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo* –, passei então a rever conceitos de vídeo, fui apresentada à abordagem de pesquisa ‘Teorias de Cineastas’ e novamente à abordagem de Crítica de Processos. Tive contato com artistas de diversas áreas e passei a me interessar pelos encontros de linguagens, traduções intersemióticas e transcrição.

É nesse lugar de mulher-artista-pesquisadora, portanto, que nasce essa dissertação, com muita curiosidade a respeito do tema, ânsia de respostas e

---

<sup>10</sup> Videodança de autoria de Dani Durães. O conteúdo audiovisual completo está disponível em: [https://youtu.be/Uxo9BKcB\\_lw](https://youtu.be/Uxo9BKcB_lw). Acesso em: 20 out. 2022.

<sup>11</sup> REDIV – Rede Iberoamericana de Videodança. Mais informações no site oficial em: <https://rediv.org/>. Acesso em: 21 out. 2022.

<sup>12</sup> Festival Internacional de Videodança do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://linktr.ee/FIVRS>. Acesso em: 01 out. 2022.

<sup>13</sup> Para maiores informações sobre a pesquisadora, consultar o seu currículo Lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4867942850562251>. Acesso em: 02 dez. 2022.

vontades criativas. Essa pesquisa nasce no corpo de uma artista que atua com diferentes áreas artísticas, mas que está em constante relação, em que o tema dessa pesquisa se processa em prática ação de pesquisa, levantamento de dados e também em relação contínua com os processos criativos.

Essa investigação artística e reflexiva nasce de uma artista interdisciplinar, fruto de um período de hiperconexão, relações em redes e pensamentos traduzidos e (trans)criados em imagem e sons. Artista da qual não se sente acomodada por nenhuma linguagem estabelecida. Essa artista que vos escreve segue em busca de sua linguagem que manifesta a dança, corpo, poesia, fotografia e imagens em movimento. Imagens essas, que dançam, sentem e fazem sentir.

## 1.2 PROBLEMA, METODOLOGIA E OBJETIVOS DA PESQUISA

O objeto de investigação da presente dissertação é a videodança. Conforme anteriormente mencionado, a linguagem videodança tensiona dois campos distintos: a dança e as artes do vídeo, sendo que é a partir desta suposta hibridação de códigos que se pode pensar possíveis parâmetros ou elementos constitutivos da/na linguagem audiovisual tais como: corpo, enquadramento, corte, coreografia, performance, dramaturgia e edição. Admite-se aqui que o objeto videodança já carrega em si uma espécie de transposição ou mais precisamente, no caso do argumento desta dissertação, uma (trans)criação do corpo dançante para a tela bidimensional.

A partir destes pressupostos, parte-se para a problemática da pesquisa em que se evidencia a pergunta: *o que poderia estar implicado quando um projeto de dança elaborado para ser exibido no espaço tridimensional da performance – aqui-e-agora – necessita de ajustes formais para poder existir enquanto uma matriz audiovisual [vídeo]dançante?*

Esta indagação ou questão norteadora alicerça o problema de pesquisa aqui investido: de que forma e com que meios se deu o processo de (trans)criação dos projeto de dança selecionado originalmente para o *Editais da Mostra Solar 2020*, quando adaptado e transposto para a tela digital?

*A Mostra Solar 2020 – edição digital* contemplou, por meio do Edital Nº 245/19 da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), através do Fundo Municipal da Cultura (FMC) do [Programa de Apoio e Incentivo à Cultura – PAIC], sete (07)

projetos para serem apresentados em ambientes culturais não digitais/presenciais na cidade de Curitiba. Entretanto, em virtude dos protocolos de isolamento social impostos pela pandemia do coronavírus, tais projetos tiveram que se adaptar a uma re[a]presentação, sendo transpostos, assim, para ambientes digitais.

A partir de um estudo de caso do tipo explanatório, com o intuito de perceber, descrever, analisar e interpretar a situação/fenômeno, associado à Revisão de Literatura sobre o tema videodança, a dissertação tem por objetivo primário ou geral verificar, através da Crítica de Processo de uma destas poéticas audiovisuais dançantes, – especificamente o *Projeto Violência* – proposto pelo artista da dança Airton Rodrigues e do qual eu participei como membro do projeto, na função de direção de fotografia, os singulares procedimentos, registros, anotações, escolhas e recortes possíveis efetuados pela equipe interdisciplinar em relação à edição do corpo dançante na tela videográfica.

O que mudou em termos de informação?

A hipótese primária a ser verificada é a de que o corpo, como mídia primária dos processos da comunicação artística em dança, reelabora seu formato e sua condição expressiva pelos processos de criação audiovisual. A hipótese secundária é a possível ocorrência de um processo aqui denominado (trans)criação intermediática, sobretudo pelo enquadramento, pelo corte e pela edição que subverte a continuidade espaço-temporal da ação dançante.

O *corpus* ou objeto empírico da investigação se constitui, portanto, da videodança *Projeto Violência* (Airton Rodrigues, 2020).

A pesquisa apresenta, em um primeiro momento, todo um percurso de Revisão Bibliográfica ou Revisão de Literatura Narrativa. Depois do período de coleta de dados com entrevistas realizadas por videoconferência e a captação de documentos de processo fornecido por eles, inicia-se então uma intensa análise dos referidos materiais coletados. A abordagem metodológica que dá o suporte para tal análise é a Crítica de Processos proposta por Salles (2000; 2006; 2010; 2013; 2017).

A Crítica de Processos parte da análise de documentos de processo, sejam eles sob a forma de cadernos, anotações, diários, esboços, fotografias, ou outros suportes, incluindo arquivos digitais como banco de imagens ou registros audiovisuais prévios à obra. Os arquivos de processo são diversificados e cada artista traz características específicas em seu processo criativo. Existem registros

verbais, visuais, sonoros, mas nem sempre esses registros possuem a mesma materialidade da obra. Outra característica importante sobre os documentos de processo é que eles carregam um caráter de diálogo interno, no qual “o artista faz reflexões, registros de leitura e discussões acerca de tomadas de decisão. O processo de criação é um ato permanente de tomada de decisões” (SALLES, 2008, p. 48). Os documentos armazenados/arquivados pelo artista são uma fonte indical inesgotável de pesquisa. Desta forma, tanto os depoimentos, quanto as anotações sobre os processos de (trans)criação das obras videodançantes, além da análise de cada obra em si – em sua estrutura forma, angulações de câmera, edição, escolha de movimentos, sincronismo entre som e imagem serão também comparados com as anotações e registros dos participantes/artistas.

É a partir da análise comparativa entre os elementos formais observáveis na decupagem dos elementos que constituem a videodança *Projeto Violência* (2020), que os depoimentos e os documentos de processo irão convergir para corroborar ou divergir em relação aos argumentos a serem desenvolvidos. É na comparação analítica que o processo será problematizado em função da obra digital acabada e entregue ao público.

Por fazer convergir os campos da arte e da comunicação, do vídeo e da dança, a pesquisa se caracteriza como interdisciplinar com abordagem qualitativa que, como afirma Ivani Fazenda, é “uma modalidade de pesquisa voltada para o entendimento e a interpretação de fenômenos humanos, cujo objetivo é alcançar uma visão detalhada, complexa e holística destes” (FAZENDA, 1998, p. 62).

Neste caso, o fenômeno observado tem um caráter artístico e midiático, ao mesmo tempo: trata-se de uma videodança produzida a partir de um conjunto de outras seis videodanças, integrantes da *Mostra Solar 2020 – Edição Digital*.

Inerente à escolha de uma abordagem de pesquisa qualitativa, o método de estudo selecionado é o Estudo de Caso, vertente na qual “os conhecimentos adquiridos pelo próprio pesquisador são o ponto de partida na busca de identificar novos saberes” (FAZENDA, 1998, p. 79), articulando-a com uma intensa Revisão Bibliográfica ou Revisão de Literatura Narrativa.

A Revisão de Literatura, como afirma Gilberto de Andrade Martins e Ricardo Lopes Pinto (2001), pode garantir o acesso à produção de conhecimento de autores que já se debruçaram sobre o assunto e, desta forma, parte-se para uma busca, refinamento e uso de referenciais teóricos constantes em sites, livros, periódicos,

artigos indexados, teses e dissertações existentes em diferentes bases de dados. A condensação de conhecimentos a partir de assuntos, palavras-chaves e temas inerentes à investigação permite localizar possíveis espaços de pesquisa ainda não suficientemente explorados.

A pesquisa apresenta ainda a intenção de proporcionar um momento de encontro da pesquisadora/artista/mestranda com o diretor da obra responsável pela (trans)criação do um projeto de dança que seria apresentado presencialmente e que teve que migrar para o espaço da tela videográfica. Os depoimentos deste artista serão analisados em relação aos componentes de criação, recortes, escolhas, adaptações e edições de um corpo que dança para a tela.

Para a realização dessa entrevista foi elaborado um roteiro de perguntas que direcionadas ao diretor com a intenção de melhor compreender como e de que forma cada um/a dos/as artistas/técnicos/as conduziu seu processo criativo e de adaptação de material dançante presencial para a linguagem do vídeo.

A entrevista foi realizada em abril de 2022 e foi gravada/registrada mediante o Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) do entrevistado que, para isso assinou um Termo de Compromisso padrão, assinado por mim e minha orientadora, bem como autorização de gravação, uso de imagem e som para fins acadêmicos assinados por todos os participantes.

Além da entrevista, foi solicitado aos artistas envolvidos nesse processo a especificação de existência (ou não) de documentos de processo que possam estar contribuindo com essa análise. Os vários registros e anotações de processo criativo de minha própria autoria também serão incluídos neste conjunto de documentos. Entende-se como documentos de processo: anotações, fotografias, vídeos, diários de bordo, roteiros, *storyboards*, *prints* de conversas em *chats* virtuais, esboços de trilha sonora, primeiros cortes dos materiais videográficos, desenhos e tudo mais que faça parte dos processos criativos em que os próprios artistas se sintam confortáveis de compartilhar com essa pesquisa, permitindo que a pesquisadora possa fotografar tais materiais/arquivos de processo. Para a solicitação foram enviados – conforme protocolos determinados pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Unespar – termos de compromissos específicos, assinados por mim e minha orientadora em que foi deixado explícito que esses materiais não serão divulgados nem expostos em redes sociais ou de outros modos e que eles serão de utilidade unicamente acadêmica para a realização da presente pesquisa.

### 1.3 O ESTADO DA ARTE DO OBJETO DA PESQUISA

Ao pesquisar videodança, faz-se necessário mencionar que se trata de uma área de estudo relativamente recente e que vem, ao longo dos últimos anos, conquistando espaços acadêmicos em cursos de artes, dança, artes cênicas, artes visuais, multiartes e cinema. Surpreendem os resultados das pesquisas de estado da arte ao se buscar pelo termo descritor 'videodança' nas plataformas de buscas utilizadas, quantitativamente falando. São poucos os estudos acadêmicos com ênfase específica em videodança. Muitos dos resultados encontrados se constituem em estudos publicados e que fazem uso da linguagem da videodança como meio para estudos em áreas como Comunicação, Educação, Artes da Cena e Artes Visuais.

Apesar da videodança estruturar-se a partir de uma linguagem audiovisual, a maior parcela dos trabalhos encontrados na busca por teses e dissertações publicadas no portal da Capes/MEC<sup>14</sup>, quando se emprega o descritor/termo de busca 'videodança', provém das áreas das artes cênicas, visuais, comunicação e semiótica, sendo que somente uma dissertação encontrada foi produzida por um Programa de Pós-Graduação (PPG) da área cinematográfica, como no caso da pesquisa intitulada *O estranho caso do filme que pode ser capaz de dançar* (2018) do pesquisador Eli Ângelo Batista da Silva Lages pelo PPG Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe.

As pesquisas de estado da arte foram realizadas nas plataformas da Capes/MEC e Scielo<sup>15</sup> de forma separada, porém buscando inicialmente pelos eixos descritores principais que alicerçam a presente pesquisa: videodança; processos de criação em videodança e transcrição.

Buscando pelo termo videodança no banco de teses e dissertações da Capes fazendo o uso dos filtros de verificação, optando pela área de arte e delimitando para pesquisas publicadas entre 2015 e 2022, foram encontrados 19 resultados para dissertação das quais 6 contribuem diretamente para esta pesquisa. O fato de trazer um recorte temporal dos últimos 5 anos encontra forte eco nas tendências da

---

<sup>14</sup> Para maiores informações ver o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES/MEC, disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 01 de dez. 2022.

<sup>15</sup> Web of Science (WoS) é uma plataforma online que fornece acesso a bancos de dados científicos. Dentre eles, buscamos a SciELO Brasil. Disponível em: <<http://www-periodicos-capes-gov-br.ezl.periodicos.capes.gov.br/index.php?>>. Acesso em: 01 dez. 2022.

CAPES e de atualização de referencial e por se tratar de condições exigidas para se escrever e publicar resenhas críticas em Periódico indexados (qualis), por exemplo.

O fato de empreendermos uma breve consulta sobre pesquisas relacionadas ao objeto de investigação, aqui em foco, segundo Morosini e Fernandes (2014), permite que possamos

entrar em contato com os movimentos atuais acerca do objeto de investigação, oferecendo-nos uma noção abrangente do nível de interesse acadêmico e direcionando, com mais exatidão, para itens a ser explorados – reforço de resultados encontrados ou criação de novos ângulos para o tema de estudo – abrindo assim, inúmeras oportunidades de enriquecimento do estudo. Nesse sentido, a construção do Estado de Conhecimento, fornece um mapeamento das ideias já existentes, dando-nos segurança sobre fontes de estudo, apontando subtemas passíveis de maior exploração ou, até mesmo, fazendo-nos compreender silêncios significativos a respeito do tema de estudo (MOROSINI; FERNANDES, 2014, p. 158).

Considera-se pertinente e relevante a verificação e busca de um acervo das produções já publicadas sobre o tema ou objeto de pesquisa. Do contrário, corremos o risco de reproduzir falas, discursos e dados previamente existentes. Segundo Charlot (2006), ao não se consultar com frequência o que tem sido dito sobre nosso tema, podemos incorrer na falta de memória e arquivos importantes sobre o objeto a ser investigado. Assim, o autor defende

a ideia de definir uma *frente* da pesquisa, que seria também uma memória. O que sabemos que foi estabelecido? Sobre o que discutimos hoje em dia, o que questionamos, e quais as posições assumidas no debate? Que pesquisas já foram realizadas sobre os temas que estão na moda (os objetos sociomidiáticos), a partir de quais questões, com que dados, e quais os resultados? Quais foram as dissertações de mestrado e as teses de doutorado defendidas nos últimos anos, e que resultados foram estabelecidos? Que pesquisas estão atualmente em andamento, sobre que temas, onde? (CHARLOT, 2006, p. 17).

É com este objetivo que o mapeamento e a consulta breve tentaram explorar produtos/produções textuais somente voltados aos últimos 5 anos.

Desta forma, a partir desta busca intensiva, destaco a dissertação da pesquisadora Sarah Ferreira, *Ativismo Curatorial da Videodança* (2020) que aborda a videodança do ponto de vista curatorial e vem a contribuir com informações a respeito desta forma artística no Brasil e de uma forma atualizada. O trabalho ainda

expõe um vasto referencial teórico da área que tem sido de grande relevância para as consultas realizadas no decorrer da presente pesquisa.

Além das dissertações, buscando pelo mesmo termo por teses de doutorado na mesma plataforma, foram encontrados 6 resultados dos quais destaco a tese da pesquisadora Lilian Graça, *A Percepção cinestésica na videodança: reverberações empáticas entre corpos de carne e da tela* (2019), que contribui com vasto referencial teórico a respeito da linguagem videodança, do ponto de vista do corpo que [vídeo]dança, processos de criação além dos perfil histórico da linguagem, do qual busco ao longo dos capítulos dessa dissertação, encontrar pistas e rastros históricos das práticas de dança e audiovisual que possam sugerir o nascimento de uma linguagem contemporânea. Também para essa busca contextualizada os pesquisadores, Wosniak e Brum contribuem com dados históricos.

Já a plataforma Scielo, surpreendeu-me, visto que, ao buscar pelo termo videodança e fazer uso dos mesmos filtros/descriptores, direcionando a busca para a área de arte – a partir do mesmo recorte temporal da plataforma anterior –, nenhum resultado foi encontrado.

Já as buscas pelas palavras chaves ‘processos de criação em videodança’ apresentam, pelos filtros selecionados, um número maior de pesquisas. Entretanto, quando o filtro se reporta unicamente à palavra ‘videodança’ conjugado à ‘processos de criação’, foi possível encontrar apenas uma dissertação e uma tese, destas, a que contribui para esta pesquisa é a dissertação *Criação em videodança: corpos em contaminação* (2018), do pesquisador Daniel Aires, publicada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. Este trabalho contribui com pistas para se pensar os elementos constituintes de processos de criação a partir dos estudos acerca da criação de sua videodança *Alegoria do Veado Ferido* (2017). O trabalho contribui com uma lista de referencial teórico atualizado acerca da linguagem e também dos contextos digitais e virtuais da videodança consumida na internet.

Já na plataforma Scielo, assim como mencionado sobre as buscas do termo anterior, nenhum artigo sobre processos de criação em videodança foi encontrado.

Dando sequência às buscas, tratando agora de transcrição, como já esperado, a grande maioria dos resultados encontrados em ambas as plataformas teve relação com a transcrição sendo adotada como transposição da linguagem da literatura para o cinema ou pesquisa da área de letras e linguística relacionada à

tradução. Por esse motivo reforcei os filtros em busca de busca de relações mais próximas aos assuntos tratados nessa pesquisa e encontrei, na plataforma Capes, 111 resultados para dissertações, dos quais o único que aborda a questão da dança, também trata de transcrição a partir do viés literatura/dança e, apesar dessa pesquisa ser relacionada à dança e da quantidade de resultados, nenhum deles tratava de transcrição por meio da perspectiva da videodança.

Na busca por teses, nenhuma foi encontrada e o mesmo aconteceu na plataforma *Scielo* aplicando-se os mesmos filtros.

Esta dissertação trata da linguagem da videodança e nasce de meu interesse particular por esta linguagem híbrida. Por se tratar de uma linguagem artística relativamente nova é natural que sejam encontradas poucas pesquisas que abordem o mesmo tema a partir do mesmo viés ou de áreas de estudo convergentes. Isso demonstra a relevância de estar em um Programa de Pós-Graduação na área das Artes do Vídeo, pesquisando processos de criação em videodança, a partir de um estudo de caso, que além de destacar os acontecimentos relacionados ao processo criativo do material audiovisual *Projeto Violência*, ainda reflete sobre importantes contextos históricos da/na videodança.

Desta forma essa pesquisa, poderá contribuir possivelmente com as áreas da videodança, dança e artes do vídeo a partir da perspectiva dos processos criativos e também dos contextos históricos das ocorrências dessa linguagem tão rica e propositiva no Brasil, no Paraná e na cidade de Curitiba.

## 2 CORPO, DANÇA, VIDEODANÇA E (TRANS)CRIAÇÃO ARTÍSTICA

*Uma das características mais reconhecíveis da dança para a câmera é a tentativa de imortalizar momentos efêmeros, escritos por corpos que dançam, e traduzi-los para o suporte do filme ou do vídeo. A ideia de dança para tela amplia esse conceito para o domínio digital.*  
(ROSEMBERG, 2012)

Neste capítulo, o intuito é apresentar algumas perspectivas e pensamentos aplicados ao corpo em movimento dançante quando mediado por telas cinematográficas e videográficas. Para empreender uma investigação que tenha por foco a videodança é necessário estabelecer alguns parâmetros contextuais do surgimento desta mídia ou linguagem híbrida que se situa no entrelugar entre a cinedança e a ciberdança<sup>16</sup>. Ou antes, estabelecer algumas discussões que possam averiguar as possíveis relações que o corpo estabelece com a captura e edição de sua imagem.

As fontes teóricas que sustentam este capítulo, apresentam o corpo como uma espécie de mídia primária dos processos de comunicação e informação. Como mídia dos processos relacionais/comunicacionais o corpo possui a capacidade de reconfigurar as informações definindo tanto sua forma quanto os elos de conexão durante tal processo.

Desse modo a abordagem que compõe minha escolha de pensamentos e raciocínios que envolvem o corpo e(m) mediação está fundamentada em autoras e autores contemporâneos como Helena Katz e Christine Greiner (2002; 2005; 2015), Lúcia Santaella (2004) Nirvana Marinho (2004), Norval Baitelo Jr. (2014), Yves Michaud (2009), Antoine de Baecque (2009), Annie Suquet (2009), Leonel Brum

---

<sup>16</sup> Os conceitos de cinedança e ciberdança se dão a partir do contexto de transposição da dança elaborada para o palco (presença tridimensional) para a tela do vídeo ou cinema (bidimensionalidade) e também para a ciberdança (com suas operações de hiper ou multi-dimensionalidade espaço-temporal). Para maiores informações, consultar a obra: WOSNIAK, Cristiane. **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança**: dança, tecnologia e comunicação. Curitiba: UTP, 2006. (Col. Recém Mestre).

(2012), Beatriz Cerbino (2006), Ana Mery Sehbe de Carli (2009), além de Cristiane Wosniak e Gisele Onuki (2019).

Baitello Jr., em seu texto *A Era da Iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura* (2014), declara que o corpo é o “primeiro suporte dos textos culturais e dos processos comunicativos, como ‘mídia primária” (BAITELLO JR., 2014, p. 12), isto porque a abrangência dos fenômenos comunicacionais como processos culturais e históricos estabelecem uma relação de fluxo direto entre corpos. É neste sentido que o corpo, ao caracterizar este fluxo constante de informação, vai travando negociações com as demais mídias que surgem no ambiente cultural ao seu redor – fotografia, cinema, videoperformance, videoinstalação, videodança, por exemplo –, promovendo transformações processuais e intercambiando possíveis hibridações de linguagens.

É importante destacar que me aproprio do conceito de hibridação a partir da proposição de Raymond Bellour (1997), como a mistura – sampler – de meios, mídias ou formas de representações, tais como gravura, cinema, fotografia, vídeo, música, dança, entre outras. Tais representações que sobrepõem camadas de mídias em suas configurações, estão de acordo com o raciocínio desta investigação.

Bellour, em sua obra *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo* (1997), destaca o termo entre-imagens [com hífen], por entender a hibridação – a mistura de meios – como um espaço-tempo de passagem, de intervalo em potencial ampliando as redes de criação, pelas fissuras ou esgarçamento de fronteiras limítrofes entre as diferentes mídias. Para o autor, este entre-imagens “é o espaço de todas essas passagens. Um lugar físico e mental, múltiplo [...]remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições” (BELLOUR, 1997, p. 14). Tais posições provisórias e intersticiais me parecem coerentes para pensar o corpo em relação dialógica com sua imagem, estabelecendo pontes para a definição de diferentes linguagens híbridas.

Corpo em movimento dançante é linguagem. Corpo, cuja imagem é capturada por dispositivos tecnológicos e visualizado posteriormente em uma tela, apresenta uma nova possibilidade de sobreposição de linguagens e mídias. Nesta superposição midiática, surge a videodança como linguagem híbrida, pois ela traz em sua matriz constituinte a mídia corpo associada à mídia dança e à mídia audiovisual. De mídia primária, o corpo passa por transformações e aderências de todas as instâncias com outras mídias, garantindo sua adaptabilidade e fazendo

‘conversar’ a natureza e a cultura: a biologia, a arte e a comunicação. O corpo representa movimentos, enquanto mídia primária e, ao se mover, promove em sua forma um “resultado transitório de negociações travadas em todas as instâncias” (MARINHO, 2004, p. 28).

Marinho em seu texto *Sampliando mídias através do corpo – uma crítica à concepção do produto de dança* (2004), propõe que devemos admitir o corpo na contemporaneidade como um entendimento processual e provisório, nunca projeto acabado – sempre em negociação com o ambiente e a cultura – entre corpo e mídias; “um sampliar<sup>17</sup> de diferentes tipos de informação, que demonstram a necessidade de sustentar estados de representação, modificando-o e sendo modificado pelo ato da representação” (MARINHO, 2004, p. 29).

E neste momento da reflexão, trago os pressupostos de Katz e Greiner que, ao refletirem sobre a sua teoria do corpomídia no artigo *A natureza cultural do corpo* (2002), atestam que se o corpo é mídia “a informação que passa por ele colabora com o seu design, pois desenha simultaneamente as famílias de suas interfaces. A ideia de cultura aqui adotada é a de um sistema aberto, apto a contaminar o corpo e a ser por ele contaminado” (KATZ; GREINER, 2002, p. 95-96).

Em *O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação*, Katz e Greiner (2004, p. 17) admitem que ao invés de um resultado biológico, o corpo deveria ser entendido como um médium. Daí parte o seu corolário-chave “corpomídia”, visto que esta denominação “abre uma perspectiva cultural para este fenômeno chamado corpo.” O corpo é movimento em constante transformação, relação e conexão com o seu entorno cultural, midiático e tecnológico.

É a partir deste raciocínio que Andreas Hepp e Uwe Hasebrink em seu texto *Interação humana e configurações comunicativas: transformações culturais e sociedades midiáticas* (2015), corroboram as afirmações até aqui destacadas, visto que, para os autores “a midiatização, então, passa a se preocupar com a maneira com a qual essa interação social muda quando meios técnicos de comunicação se tornam parte dela” (HEPP; HASEBRINK, 2015, p. 77).

O corpo interage com seu entorno e assimila cada vez mais as mídias e as novas tecnologias. As autoras Wosniak e Onuki em *Linguagem, corpo, estética e*

---

<sup>17</sup> *Samplear*: verbo transitivo direto e que se reporta ao gravar e processar/recombinar sons de diversas naturezas para recriar uma nova ‘coisa’. O entendimento de Nirvana Marinho (2004) a partir do termo ‘sampliar’ é a negociação entre corpo e mídias; uma espécie de contaminação do corpo pelas mídias ‘fora e dentro da cena contemporânea’ em um fluxo incessante de informações.

*experiência - (re)dimensionamento do sentido e da presença nas práticas comunicativas midiáticas* (2019), consideram que novas tecnologias (mídias) e suas relações de afetividade com o corpo ganharam novas dinâmicas na contemporaneidade. Estas dinâmicas refletem as dimensões e características das materialidades e sensibilidades do corpo contemporâneo e de seus modos de assimilar as experiências e assim compreender o mundo no qual vive, em suas oscilações de percepção da realidade. O corpo representa estados transitórios de representação. O corpo mediado pela tela do vídeo representa a si e, ao mesmo tempo, o *medium* que o incorporou. Se a dança pode ser considerada como uma metalinguagem que opera com movimentos naturais e que, incorporados à cultura social, assumem artisticamente significados diversos e abertos, então “na passagem para o suporte vídeo, ou seja, a criação do videodança, esta linguagem incorpora os movimentos naturais a uma mídia que os desnatura e os recontextualiza” (WOSNIAK, 2006, p. 56).

O corpo, portanto, é texto e contexto, ao mesmo tempo. O corpo é projeto biológico, é natureza e é cultura. O corpo não é um lugar passivo por onde as informações atravessam. Toda informação trava diálogos com o corpo e por ele é assimilada e recombina. O corpo é presença constante nos tópicos de arte e comunicação. Essa afirmação remete novamente ao entendimento de corpomídia proposto por Greiner:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois, toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER, 2005, p. 131).

Dado isso, a respeito de evolução e processos evolutivos, Edgar Morin também apresenta em seu texto *Para onde vai o mundo*, uma proposta não linear de entendimento acerca de evolução e processo, no qual se propõe a dialogar acerca da humanidade, mas que, nesse caso, contribui para com o entendimento desse processo de evolução – corpomidiático:

Precisamos, ao contrário, partir da inépcia de toda predição fundada numa concepção evolutiva tão simplista. A realidade social é multidimensional; ela comporta os fatores geográficos, econômicos, técnicos, políticos, ideológicos... Num dado momento, alguns desses fatores podem ser dominantes, mas existe rotatividade no domínio. A dialética não caminha sobre os pés nem sobra a cabeça; ela gira, pois é antes de tudo jogo de inter-retro-ações, isto é, elo em perpétuo movimento (MORIN, 1981, p. 15).

Compreendendo o corpo a partir da complexidade e em uma relação não linear de seus processos, essa pesquisa passa a delinear um entendimento de representação não como algo a partir da ideia de imitação, mas como corpo complexo, ativo, sujeito de si e do mundo, que atua, cria e representa nele mesmo e com ele mesmo nessa relação não linear nem tão pouco cartesiana. Corpo que se situa em estado de arte, performance, como toda sua complexidade.

A seguir, passo a refletir acerca de uma multiplicidade de olhares para o corpo e a captura de sua imagem corporal. São questões que atravessam, portanto, o subcapítulo 2.1 - *Rel(ações) entre o corpo e a captura da imagem corporal*:

a) quais seriam as implicações sobre a representação do corpo a partir da captura de sua imagem por dispositivos técnicos?

b) quais seriam as implicações da representação do corpo como meio e o corpo como obra, a partir de categorias imagéticas e fotográficas?

c) Quais as implicações sobre o corpo e sobre a dança a partir das artes cinematográficas?

d) Quais as implicações sobre o corpo e sobre a dança a partir das artes videográficas?

É no processo relacional e evolutivo entre o corpo e a captura e edição de sua imagem em movimento que passaremos a refletir, a seguir, sobre corpo e imagem como elementos não dissociados.

## 2.1 REL(AÇÕES) ENTRE O CORPO E A CAPTURA DA IMAGEM CORPORAL

O cinema e as artes do vídeo, de modo geral, amplificam as possibilidades de se pensar e fazer dança levando o corpo – com mediação da câmera e da tela – para novos territórios discursivos e estéticos, inaugurando, a partir das audiovisualidades, “uma cena expandida, cujas experiências criam novos deslocamentos da percepção do se fazer e sentir a imagem e a dança, sobrepondo-se e multiplicando-se sobre os modelos estabelecidos” (NATAL, 2014, p. 147).

De acordo com Carolina Natal em seu texto *Mediações entre o cinema e a dança: territórios em questão* (2014):

Ao se pensar o corpo no audiovisual, como um gestual corporal, amplia-se a cena trazendo o cinema como um dispositivo que vem propor outro formato espacial e temporal ao corpo, novas mobilidades ou imobilidades, sugerindo sensações que são intermediadas pela ação orientada pelo olhar cinematográfico (NATAL, 2014, p. 147).

Ao se permitir entender a dança em mediação cinematográfica ou videográfica, admite-se novos formatos dançantes cujos corpos habitam espaços e tempos editáveis e determinados tanto pela ciência, quanto pela técnica que opera momentos contíguos: a captura da imagem do corpo que se move e dança e o tratamento posterior [atualmente simultâneo] das junções destas unidades filmadas pelos procedimentos da montagem ou edição. Desta forma, o cinema ou as artes do vídeo podem ser consideradas como técnicas/tecnologias da imagem, mas também “um modo próprio de reprodução do movimento” (LYRA, 2003, p. 184).

É possível identificar, com os devidos cuidados e de modo não cronológico, a ocorrência e recorrência de elementos compositivos em dança/cinema e/ou vídeo que sugerem frequentemente o surgimento de uma linguagem proveniente das novas relações tecnológicas – devidamente contextualizadas –, bem como das novas experimentações em dança em seu contato com outras linguagens.

Antes de traçar um possível perfil histórico da videodança ou da dança para a tela – *screendance* – proponho-me a buscar pistas em alguns extratos particulares na história do cinema e na história da dança, com o intuito de verificar a existência de índices de um pensamento que se propõe ao entrecruzamento das linguagens da dança e do audiovisual. Esses dados são expostos por pesquisadores da história da dança, do cinema, vídeo e também em alguns escritos de pesquisadores da área da videodança.

Apesar de ser uma área recente na história da arte, a videodança vem demonstrando ser um sintoma do tempo em que emerge e ao longo dos anos vem sofrendo transformações estéticas, de pensamento, tecnológicas e de mídias. Passa a ser um exercício complexo traçar uma definição sobre o que vem a ser [ou não ser] a videodança. E para isso, faz-se necessário buscar alguns de seus elementos

para poder interpretar determinados rastros deixados na história e assim esboçar um possível caminho a delinear um conceito ou linguagem videodança.

Dou início a este percurso trazendo a pesquisadora Graça (2019), que apresenta um perfil histórico da videodança e nos sugere alguns pontos para a reflexão do encontro entre a dança e o audiovisual desde o período do primeiro cinema ou pré-cinema, também reconhecido como cinema das atrações –, quando a bailarina Loïe Fuller, conforme mencionado anteriormente, realizava experimentos luminocinéticos para a cena. Fuller projetava luzes coloridas em suas longas vestes prolongadas por adereços/*props* que a artista segurava nos braços enquanto dançava.

Laurent Guido, por sua vez, em *Rhythmic Bodies/Movies: dance as attraction in early film culture* (2006), comenta acerca de Fuller:

Esse encontro esotérico de técnica científica e preocupações estéticas foi realizado nos shows da bailarina americana Loïe Fuller. Articulando o movimento do corpo com efeitos elétricos – iluminação colorida constantemente modificada, espelhos e combinações de lanternas mágicas móveis – as performances de Fuller, apresentadas no Folies Bergères a partir de 1892, ganharam uma grande aceitação do público (GUIDO, 2006, p. 147).<sup>18</sup>

Como podemos perceber, toda uma nova cartografia de dança passa a ser consumida por meio das telas, do exótico, do burlesco, das novidades cinéticas de Fuller, às danças populares – o que se denominava, segundo Flávia Cesarino Costa (2005), como o “cinema de mostrações.” Neste primeiro momento da história do cinema, os gestos e as expressões corporais exageradas, de matrizes muitas vezes cômicas e vulgares, atraíam um grande número de pessoas às salas de exposições.

Edison, após assistir a uma das apresentações de Fuller convidou-a para filmar seus movimentos em seu *Black Maria Studio*, entretanto, por estar envolvida com outros compromissos e turnês para a Europa, a artista não pode aceitar o convite. Edison acaba trabalhando em parceria com outras artistas que imitavam a performance de Fuller e uma delas – Annabelle Whitford Moore (1878-1961) – aceita

---

<sup>18</sup> Do original: *This esoteric meeting of scientific technique and aesthetic preoccupations was realized in the shows of the American dancer Loïe Fuller. Articulating body movement with electrical effects – constantly modified colored lighting, mirrors, and mobile magical lanterns combinations – Fuller’s performances, presented at the Folies Bergères from 1892 on, gained a very large public appreciation.*

a empreitada para a realização da filmagem. O resultado deste encontro é o filme *Annabelle Serpentine Dance* (1897).

Segundo Lucila Vilela (2012, p. 894), Edison, neste primeiro momento da história do cinema, possivelmente “estava interessado nas possibilidades técnicas de conseguir a imagem em movimento, não existe em seus experimentos nenhum indício de preocupação narrativa ou de roteiro.”

É somente a partir de um segundo momento, entretanto, segundo Airton Tomazzoni (2012), que tanto a dança quanto o cinema se aperceberam das possibilidades ainda inexploradas quanto aos aspectos da narrativa ou da linguagem propriamente dita: para além do simples registro documental das imagens ou campanhas para divulgação das danças e artistas, os aspectos inerentes à ocupação espaço-temporal, deste corpo que habitava a tela, passou a ser preocupação estética vigente. Tomazzoni destaca que:

novas possibilidades passam a ser exploradas, como bailarinas dançando sob diferentes pontos de vista, ou assistir apenas a planos fechados, que colocavam em evidência parte de seus corpos (pés, olhos, quadris, braços, cabeças). Além disso, diferentes escalas de corpo convivem na tela, como os filmes nos quais apareciam microbailarinas. E não apenas o corpo ganha outra possibilidade de combinação dançante, mas com os movimentos de câmera e a gramática de montagem, o cinema passa a criar também uma espécie de coreografia paralela, colocando o mundo (com seus objetos e imagens) também a dançar (TOMAZZONI, 2012, p. 55-56).

Tomazzoni destaca o termo ‘coreografias paralelas’ propiciado pelo pensamento estético e também pela gramática de um dos elementos mais notáveis do cinema: a montagem. A montagem consiste em uma operação de seleção, recorte e junção – em uma determinada ordem, com e sem efeitos – dos fragmentos do filme, das imagens, ou seja, é a união dos denominados planos do filme.

Além da montagem, o raciocínio voltado para o uso criativo da ‘realidade’ espaço-temporal, ou seja, as invenções técnicas e estéticas que se apropriam do corpo em movimento filmado e editado para além de um raciocínio casual e sequencial fazem com que o cinema experimental ou vanguardista encontre um nicho que, em muito, se aproximaria dos anseios de uma mídia subsequente: a videoarte e, por consequência, o campo da videodança. É nesta esteira que, neste momento da reflexão, introduzo ao debate a cineasta Maya Deren (1917-1961).

João Luiz Vieira em *O visionário cinema de fluxo de Maya Deren* (2012), descreve a artista como figura de destaque e relevo no âmbito do cinema experimental estadunidense:

Figura central e inspiradora do cinema experimental norte-americano, a russa Eleonora Derenkowsky, nascida em Kiev em 1917, emigrou com sua família para os Estados Unidos em 1922, fugindo dos constantes *pogroms* na Ucrânia. Lá, precocemente, escreve poesia e se casa com o estudante e ativista político Gregory Bardacke, em Syracuse. Já na cidade de Nova York, trabalha como secretária nacional da Liga Socialista da Juventude (Young People Socialist League), separa-se de Bardacke e completa sua graduação em Artes na New York University, em 1936. Em 1939, termina um mestrado em Literatura Inglesa e passa a secretariar a coreógrafa afro-americana Katherine Dunham, com quem trabalha e viaja pelos Estados Unidos. Em Los Angeles encontra o já estabelecido cineasta tcheco Alexander Hammid, com quem se casa e posteriormente codirige *Meshes of the Afternoon*. Também nesta época, muda o nome para Maya, palavra de origem indiana que significa ilusão, e abrevia seu sobrenome para Deren (VIEIRA, 2012, p. 17).

Deren foi a precursora de um raciocínio envolvente que postulava o corpo em movimento para além de um cinema de mera documentação ou entretenimento. A partir de um equipamento ágil – uma filmadora portátil em 16mm – defendia a criação cinematográfica como expressão artística individual.

Maíra Spanghero (2003), ao se referir à artista destaca que um dos recursos de edição frequentemente utilizados em seus atos fílmicos era a dupla exposição – o que por si só já interfere na continuidade temporal, trazendo camadas de sentido revigorados à narrativa – e Spanghero ainda vai mais além e levanta uma hipótese interessante ao afirmar que possivelmente tal emprego de técnicas, como a dupla exposição ou o uso intensivo de frações de cena, inserindo corpos em paisagens desconectadas espacialmente, pode ter dado origem à ideia de “montagem como composição, o que supostamente transformaria os *filmmakers* em verdadeiros coreógrafos. Como se ao editar um filme o cineasta estivesse montando uma coreografia das imagens, trabalhando com o **tempo e o espaço**” (SPANGHERO, 2003, p. 34-35 – grifo meu).

Em seu ensaio crítico denominado *Cinema: o uso criativo da realidade* (2021;1960) Maya Deren reflete sobre questões importantes acerca do corpo, espaço e tempo, além de edição e intervenção criativa sobre a realidade capturada – de forma indicial – por meio das imagens. Deren destaca em seu texto,

especificamente no bloco intitulado '*A disposição do ato criativo e as manipulações do tempo-espaço*', a seguinte passagem e que considero bastante elucidativa:

Assim que abandonarmos o conceito de imagem como produto final e consumação do processo criativo (o que ela é, tanto nas artes visuais quanto no teatro), poderemos ter uma visão mais ampla da totalidade do meio e ver que o instrumento cinematográfico consiste concretamente em dois componentes, ambos disponíveis ao artista. As imagens que a câmera proporciona são como fragmentos de uma memória permanente e incorruptível; suas realidades individuais não são, de forma alguma, dependentes de sua sequência no real, e podem ser montadas para compor quaisquer de vários enunciados. No filme, a imagem pode e deve ser apenas o começo, o material básico da ação criativa (DEREN, 2012, p. 144).

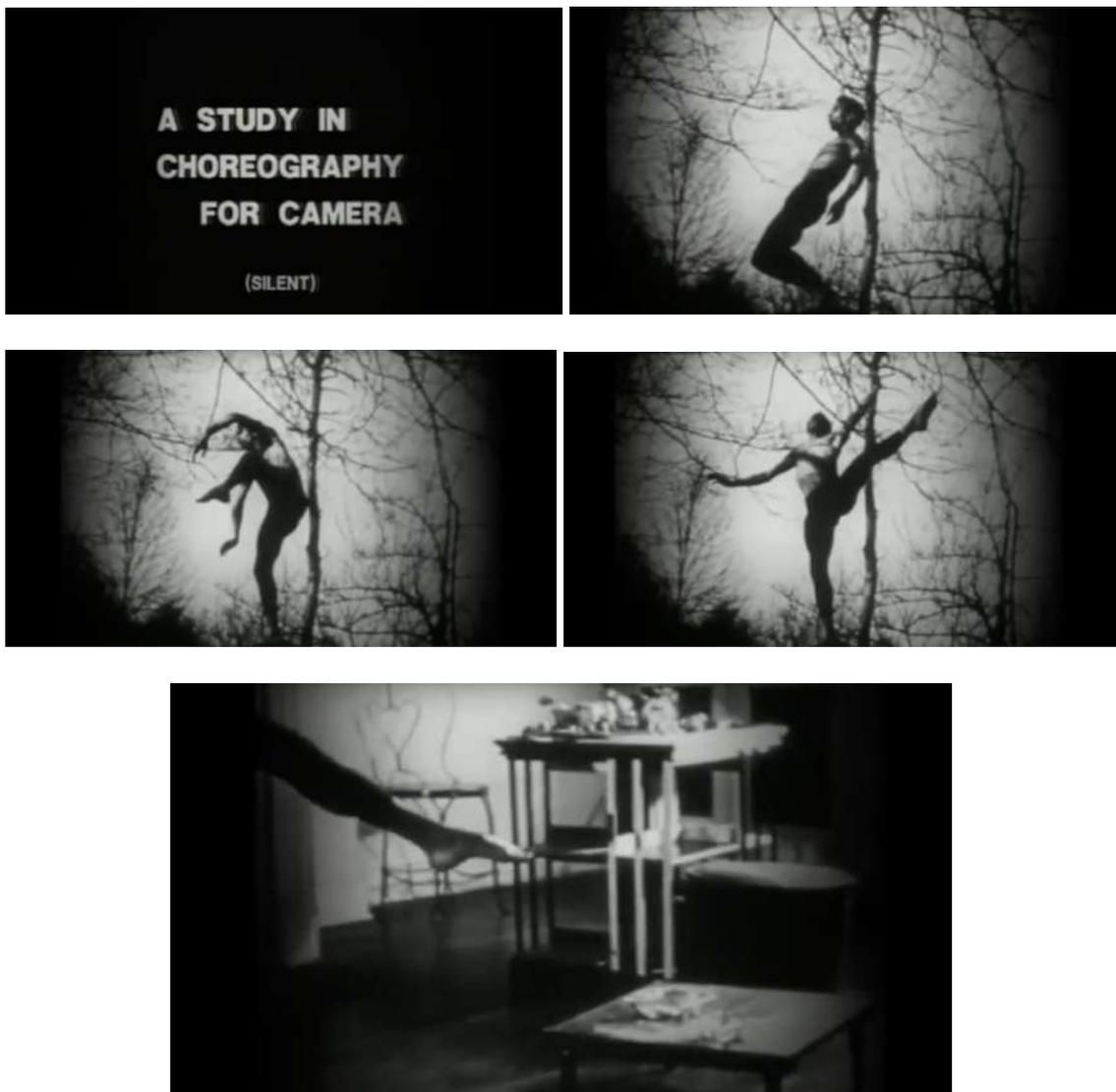
Ao propor um outro olhar para um corpo em movimento editável na tela, Deren acaba por influenciar cineastas, coreógrafos, bailarinos e videoartistas que passam a trabalhar interdisciplinarmente quando notam que a câmera muda, de fato, o olhar coreográfico, bem como a dança altera o olhar do/a cineasta.

Ao propor a ideia de uso criativo da realidade e ao conceber o conceito de 'Acidentes Controlados', Deren contribui, para uma diferente noção de filmagem, edição e corte, trazendo pistas e sugestões de como se utilizar do acaso e do movimento natural da natureza, seja essa natureza corpo ou elementos da natureza.

Verificamos em sua trajetória como cineasta uma vasta filmografia que nos permite observar de que modo Deren trabalhava com sua ideia de acidentes controlados.

No caso dessa pesquisa, é impossível deixar de mencionar a relevância de seu filme *A Study in Choreography for the Camera* datado de 1945 fortemente mencionado entre teóricos que se dispõem a traçar um perfil histórico da videodança ou da relação corpo-imagem-movimento.

Ao olharmos e refletirmos sobre seus aspectos formais de combinação entre dança e câmera é possível notar que Deren, enquanto multiartista, propõe um diferenciado modo de se pensar montagem e temporalidade em cinema bem como o entendimento de espaço e enquadramento, fazendo o uso de planos detalhes e *contra-plongées*.



**Figura 01 – O uso criativo de espaço e tempo: o corpo na tela**

Fonte: excerto do filme *A Study in choreography for camera* de Maya Deren (1945) pela plataforma do youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic&t=14s>)

Nesse filme, Deren causa estranhamento aos espectadores por inserir o bailarino Talley Beatty<sup>19</sup> em um contexto fílmico não usual para os corpos negros até então, sendo ele visto como um bailarino bem formado, elegante e fora de contextos de trabalho e subserviência, o que até então era comum para o cinema Hollywoodiano hegemônico.

Segundo Rosemberg (2000), Deren:

<sup>19</sup> Talley Beatty (1918-1995), dançarino da companhia de dança de Katherine Dunhan (1909-2006), em que Deren trabalhou como secretária e mais tarde, assistente.

quebra tabus transgredindo estereótipos ao fazer uma declaração claramente política apresentando um afro-americano não como um servo ou mordomo como Hollywood fazia na época, mas sim como um ser humano totalmente formado, um dançarino elegante e talentoso (ROSEMBERG, 2000, p. 3).<sup>20</sup>

Menciono esse dado, porque com esse filme, a cineasta contribui com o desenvolvimento posterior do campo da videodança, por ter sido, possivelmente, um dos primeiros exemplares fílmicos a observar os aspectos formais e compositivos do corpo que habita – sem regras canônicas fixas – diferentes espacialidades interligadas pelo corte e transição da montagem.

Tendo em vista as questões de enquadramento do corpo do bailarino no campo fílmico, a continuidade do movimento que não se assemelha ao que associamos ao normal – conexão espaço-temporal –, demonstrando que por meio do pensamento fílmico é possível transformar e esculpir o tempo de outros modos. É possível, também, desconstruir o entendimento e raciocínio coreográfico de continuidades lógicas.

Além disso, também destaco o aspecto político em que a artista, que sugere e trabalha a presença dos corpos em movimento. A cineasta costuma propor corpos em movimento sendo recortados pelo olhar da câmera de um modo nada usual, mas também traz em seu discurso, corpos não comumente associados ao entendimento acadêmico e elitista daqueles que faziam cinema ou também danças.

É neste sentido que entendo que Deren propõe ao cinema experimental um olhar diversificado de outros corpos e de suas singularidades e individualidades o que continua a ser debatido ainda hoje, com a presença cada vez mais comum de dispositivos de filmagens em nossa rotina contemporânea e digital em que as singularidades dos corpos se manifestam e transformam o imaginário da videodança – algo que comentarei mais adiante.

Olhando mais atentamente para seus outros trabalhos podemos pensar a respeito das lógicas compositivas que nos permitem trazer questionamentos a respeito do que pode vir a ser videodança para além das questões formais do filme anterior.

Como anteriormente mencionado, Deren subverte a noção de tempo e espaço e seu trabalho – o conjunto de sua obra fílmica e seus atos teóricos

---

<sup>20</sup> Do original: *Breaking taboos, transgressing stereotypes and making a distinctly political statement by featuring an African-American not as a servant or a butler as Hollywood did at the time, but rather as a fully formed human being, an elegant and talented dancer.*

compostos de ensaios, entrevistas, cartas, anotações – hoje ainda muito contribui para pensarmos e tentarmos vislumbrar uma identidade ou identificações temporárias para essa linguagem complexa que é a videodança.

Podemos ver essa intensiva e expressiva ‘manipulação de tempo e espaço, de forma criativa’, em seus outros filmes: o não finalizado *Mashes Of the Afternoon* (1943) e *Ritual in Transfigured Time* (1946), por exemplo, a partir de outros aspectos formais e de seu modo de se pensar corpo para a câmera, a partir de rituais e corpos em transcendência. Aqui, a artista além de propor diferentes formas compositivas a respeito de tempo e espaço, também vem a inserir o corpo em contextos ritualísticos, o que passo a identificar um índice de pensamento dançante em relação aos acidentes controlados, entendendo corpo e dança para além da montagem coreográfica tradicional, mas dando espaço à toda a complexidade emocional e particular de cada corpo em movimento, sendo assim, entendendo corpo como natureza e cultura, como um corpomídia.

Deste modo, Deren e o encontro dessa pesquisa com essa cineasta vai além de uma tentativa de investigar historicamente esse pensamento; passo a identificar em meu próprio modo de criação reflexos que ressoam a partir do pioneirismo de Deren. A aproximação, ainda que de maneira cautelosa, com os postulados teóricos em práxis poética, permitem que eu possa perceber que em seus atos teóricos, a cineasta também deixa pistas, muitas das quais observo em meu processo criativo autoral. Destes, em especial, destaco a aceitação dos acidentes do corpo em movimento e posteriormente controlados na edição bem como certa semelhança no modo em pensar a fotografia em movimento em relação ao corpo também em movimento, vide as imagens, a seguir em uma tentativa comparativa:



**Figura 02 – O uso criativo de espaço na tela**

Fonte: excerto do filme *Mashes Of The Afternoon* de Maya Deren (1945) pela plataforma do vimeo (<https://vimeo.com/218042283>)



**Figura 03 – O uso criativo de espaço – *Projeto Violência***

Fonte: excerto de *Projeto Violência* de Eduardo Ramus (2020) – Foto: Dani Durães



**Figura 04 – O uso criativo de espaço e tempo – Maya Deren**

Fonte: frame excerto de *Ritual in Transfigured Time* de Maya Deren (1946) pela plataforma youtube ([https://www.youtube.com/watch?v=DDyMBeVFf4&ab\\_channel=Out1](https://www.youtube.com/watch?v=DDyMBeVFf4&ab_channel=Out1))



**Figura 05 – O uso criativo de espaço e tempo – Projeto Violência**

Fonte: frame excerto de *Projeto Violência* de Eduardo Ramus (2020) – foto Dani Durães

Deren explana sobre a suposta estrutura sequencial e a manipulação criativa que afeta a temporalidade e a espacialidade do conteúdo imagético em movimento na tela:

Estejam as imagens relacionadas em termos de qualidades comuns ou contrastantes, na lógica causal dos eventos que é a narrativa, ou na lógica das ideias e emoções que é o modo poético, a estrutura de um filme é sequencial. A ação criativa no filme, portanto, ocorre em sua dimensão temporal; e por esta razão o cinema, muito embora composto por imagens espaciais, é basicamente *uma forma de tempo*. Boa parte da ação criativa consiste na manipulação de tempo e espaço (DEREN, 2012, p. 147).

E para encerrar este subcapítulo que se dedicou a explicar sobre o papel do corpo e sua imagem em movimento capturada por câmeras e manipulada para ser vislumbrada na bidimensionalidade de uma tela, convém destacar o raciocínio aderido aos preceitos de Deren. Trata-se de criar e propor experiências que não desconsiderem a natureza do dispositivo, seus instrumentos de edição, os recursos disponíveis os contextos de cada época, a estética vigente e os estilos e práticas de diferentes artistas.

Deren clamava por descobertas ininterruptas, modos de processar ideias, teorias e atos fílmicos na experiência do corpo em movimento na tela. E é diante deste amplo espectro de possibilidades e linguagem trazida pelo cinema que o corpo, a dança e a videodança se nutrem; não para repetir padrões e modos de operar, mas para refletir, refratar ou conjugar percepção já testadas e inaugurar novas formas de dançar na e para as telas, seja nas redes móveis ou nas múltiplas alternativas da era digital.

## 2.2 O CORPO, A DANÇA E A VIDEODANÇA

Neste subcapítulo o corpo em/na tela é apresentado sob a perspectiva do contexto histórico do *medium* – sob a égide da videoarte ou artes do vídeo –, além de sinalizar alguns aspectos inerentes do pensar-fazer videodança.

Michael Rush, em sua obra *Novas mídias na arte contemporânea* (2006, p. 72), considera que a videoarte surgiu em meados dos anos 1960 em plena ascensão dos meios de comunicação de massa, como a televisão, por exemplo, e, portanto, não interessou inicialmente ao campo da crítica de arte. Mas, de acordo com Wosniak (2006, p. 81), buscava-se não apenas nas comunicações, mas também e, sobretudo nas artes, a ruptura de fronteiras, novos parâmetros de comportamento, e, em decorrência, novas formas de linguagens, ou seja, “uma

intensa renovação de estilo pela fusão, pela *collage*, pela participação e interação do público”.

Enquanto *medium* o vídeo e – no caso do objeto empírico desta investigação – a videodança, foram inicialmente utilizados como registro e reprodução de imagens. Registrar ou documentar espetáculos de dança, obras coreográficas, com a finalidade de remontá-las mais tarde, fazia parte das funções do vídeo.

Apesar do fato de que a autora Wosniak considere a videodança como uma nova forma de linguagem que se apropria dos códigos advindos da gramática cinematográfica, mas recria e ressignifica o vocabulário e o próprio *medium*, o pesquisador Alexandre Veras em *Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança* (2007), parece não aceitar que se trata aqui de uma suposta nova forma de linguagem audiovisual. Destaca Veras:

Acredito que a videodança não seja uma linguagem específica e nem um novo gênero. Trata-se, sim, da invenção de um espaço de pesquisa que explora diversas relações possíveis entre a coreografia, como um pensamento dos corpos no espaço e o audiovisual, como um dispositivo de modulação de variações espaço-temporais (VERAS, 2007, p. 15).

Esta suposta invenção de um novo espaço de experimentações ou a exploração de novas fronteiras para a existência da videodança, teve que esperar até o “surgimento do videoteipe (1952, segundo algumas fontes; 1956, segundo outras), do *Portapak* (1965) e do videocassete (1970) para que as possibilidades da televisão enquanto sistema expressivo, viessem a ser exploradas por uma geração de artistas e *videomakers*, disposta a transformar a imagem eletrônica num fato da cultura do nosso tempo” (MACHADO, 1997, p. 9). E, desde então, a videodança tem procurado estabelecer as suas bases estéticas, seu campo de experimentação e/ou a legitimação de suas formas híbridas.

Wosniak (2006), assim como Arlindo Machado examinam a retrospectiva histórica deste *medium* e destacam que se trata de um sistema híbrido: um discurso impuro, fronteiro que deixa de ser concebido e praticado unicamente como forma de registro ou documentação, mas que se transforma em um intrincado jogo de expressão artística legítima em que “é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo,

sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro” (MACHADO, 1997, p. 188).

Na esteira de raciocínio conceitual, Philippe Dubois (2004) trata as artes do vídeo como um fenômeno audiovisual que se encontra entre duas esferas discursivas, midiáticas e formais. Para Dubois, o vídeo

[...]encontra-se numa situação que transita por dois universos antagônicos: a arte e a comunicação - a esfera artística e a midiática. Nesta bifurcação, o vídeo ocupa uma posição difícil, instável, ambígua: ele é a um só tempo objeto e processo, imagem-obra existente por si mesma e meio de transmissão, dispositivo de circulação de um simples sinal, [...] tudo isto sem jamais ser nem um nem outro (DUBOIS, 2004, p. 74).

É com a leitura deste enunciado que me reporto ao entendimento da videodança como este complexo sistema híbrido que mescla elementos e códigos do cinema, das artes do vídeo, da música e da dança para traçar poéticas do movimento.

E neste momento da reflexão trago para o debate o autor Paulo Caldas que, com seu texto *Poéticas do movimento: interfaces* (2009), apresenta a videodança como um diálogo estreito entre a dança e o vídeo. Para Caldas:

essas 'linguagens' se tornam indissociáveis, como uma obra coreográfica que existe apenas no vídeo e para o vídeo. Mesmo considerá-la um produto híbrido implicaria a afirmação de pressupostos questionáveis, já que ainda não foram elaborados estudos tanto na dança quanto no vídeo (ou cinema) que deem conta da diversidade e multiplicidade de manifestações deste tipo de obra (CALDAS, 2009, p. 32).

Entende-se que a mera sucessão histórica de diferentes mídias como o cinema, a televisão, as artes do vídeo e, hoje em dia, as artes digitais não podem ser entendidas como uma espécie de evolução linear. Cada uma destas formas de linguagem artística ou midiática possui antecedentes técnicos, tecnológicos que caracterizaram e propiciaram seus surgimentos implicados no ambiente circundante. Atualmente observamos a coexistência destas múltiplas plataformas midiáticas, cada uma delas com seus códigos e exercendo suas funções estéticas na contemporaneidade. O que elas têm em comum, quando fazemos referência à dança na tela? O fato de que o corpo assume um papel protagonista. Os elementos

compositivos em uma videodança trazem para o epicentro dos processos criativos dois campos complexos: o corpo/dança e a tela/vídeo; as artes e as comunicações em diálogo.

Beatriz Cerbino e Leandro Mendonça em *Coreografia, corpo e vídeo: apontamentos para uma discussão* (2012), admitem que, tanto o corpo, quanto o movimento, quando mediados pela tela do vídeo são ressignificados. Nesta instância, nem o corpo em movimento e nem a captura do movimento ou a sua posterior edição, podem ser mais pensados em separado. Nas palavras dos autores:

Mais do que a transposição da dança para vídeo e/ou cinema, pode-se pensar em uma hibridação, e, por isso mesmo, um trânsito entre identidades flutuantes e imprecisas. uma instabilidade que, longe de gerar indefinições estéreis, leva a uma escritura do movimento mais ampla e não normatizada, em que o corpo transborda sua própria imagem e redimensiona a relação espaço-tempo linear encontrada no palco (CERBINO; MENDONÇA, 2012, p. 163).

Diante do exposto até então, deparo-me com a necessidade de voltar a atenção aos autores e autoras e aos corpos como discurso na videodança. Para mim, corpo e vídeo se fundem não apenas em aspectos formais das narrativas videográficas, mas se fundem em função, processo e pensamento. Câmera e edição passam a ser pensadas como corpo, assim como o corpo passa a ser impregnado de ideias e práticas formais do audiovisual, sem que haja necessariamente uma seja subserviente em relação à outra, mas que estabeleçam um entrecruzamento de linguagens e um acordo tácito entre elas, em que o pensamento audiovisual e a dança passam a atuar de forma uníssona.

Esse primeiro pensamento sobre duas áreas que se relacionam – casamento entre duas linguagens –, passa a vigorar como uma das primeiras definições de videodança e/ou o que ela poderia/deveria vir a ser. De forma similar ao período dos primeiros cinemas ou pré-cinema, a videodança, enquanto linguagem artística e expressiva, passa então a ser estudada por artistas e pesquisadores com o intuito de afirmá-la enquanto linguagem no campo das artes, e para tal, é bastante recorrente que encontremos definições que abordem aspectos formais da videodança para poder diferenciá-la, em aspecto qualitativo e comparativo, em busca de sua identidade.

Neste momento, me deparo com uma tarefa angustiante: tentar definir a complexa rede de teorizações e práticas a respeito de videodança e ainda afirmá-la

como linguagem artística. É, sem dúvida, uma tarefa complexa e que implica em riscos, pois é uma arte de natureza híbrida que une pensamentos de dança e vídeo, sintoma de um período histórico e que vem ao longo do tempo se afirmando, significando e ressignificando formas, práticas e funções. A dança por si só carrega consigo uma trajetória histórica bastante diferenciada do campo das artes visuais portanto é importante olhar para seu percurso artístico e a natureza de seus processos advindos do corpo.

Dito isso, adentro, com as devidas precauções, escolhas e recortes, em uma discussão que trata das noções sobre vídeo que passam a se confundir também em meados dos anos 1970 com o caráter experimental de processos criativos em Dança, especificamente da dança pós-moderna que também vinha explorando e ressignificando os contextos políticos, sociais, ambientais e cênicos de uma dança praticada anteriormente sob a égide das danças clássicas e modernas. Nesse momento o improvisado e as relações de grupos e coletivos criadores estavam pulsando, gerando debates e profundos tensionamentos na área da Dança.

Christine Mello (2008) afirma que o pensamento videográfico por si só é de natureza híbrida. Percebo que a Dança nesse período também estava levantando questões a respeito de hibridação de linguagens, o que vem sendo uma tendência dos contextos artísticos contemporâneos.

Para tratar de uma discussão sobre videodança é preciso olhar para algumas das especificidades destas duas áreas: o vídeo, que já é híbrido por natureza, e a dança que também vem se alimentado de discursos a respeito de hibridismos técnicos.

O termo videodança vem ocasionalmente sendo discutido e reelaborado conforme diferentes vertentes de pensamento e práticas se enunciam no contexto artístico internacional, nacional ou local e podemos encontrar diversas formas de se referir à mesma como por exemplo: videodança, dança para a tela, cinedança e também hoje acrescentam muito a ideia de pluralidade, devido aos diversos modos de se fazer e operar em videodança. Destaco que também é possível encontrar referências com os termos: videodanças e danças para a tela [no plural]. Isso acontece devido à demanda de artistas e da própria área que se constrói e se consolida nesse meio.

Há uma corrente de pensamento derivada de artistas e pesquisadores estadunidenses que em inglês se utilizam da expressão *screendance*, que ao se

traduzir para o português, significa 'dança para a tela', entretanto uma outra corrente de pensamento é advinda das teorias de Dubois e que nos faz crer que vídeo é uma expressão em latim, do ato de ver.

Em alguns contextos da América Latina encontramos a utilização do termo videodança ancorando-se à proposição de Dubois afirmando-se com a palavra vídeo justamente por ser advinda do latim assim como as nossas línguas maternas, seria talvez essa, uma forma de se afirmar enquanto área e pensamento. Além disso, também, por conta do ato teórico proposto por Dubois, que trata o vídeo como forma de pensamento, invertendo a lógica de olharmos para vídeo como um produto audiovisual, mas como um estado, permite-nos olhar para as sutilezas e detalhes dos discursos videográficos, para seus processos criativos e para o gesto de se fazer vídeo que transborda a tela.

A Dança com sua natureza orgânica de se trazer o corpo para a cena, entendendo aqui a cena como texto, passa nesse contexto de estudos em videodança a assumir um protagonismo diferenciado do pensamento comum da dança cênica. Na área, muito se é discutido sobre as possibilidades criativas e formais que a linguagem do vídeo possibilita para a criação de narrativas e danças impossíveis.

Resgatando o trecho anteriormente exposto acerca de Maya Deren, nota-se que esse pensamento é colocado em questão. Partindo-se, mais uma vez, da análise do filme *A Study in Choreography for the Camera* em que o bailarino Talley Beatty dança uma sequência coreográfica pré-determinada e através de recursos formais de edição ele vai aparecendo em outros lugares – espaços geográficos não conectados –, Deren subverte a noção cronológica do pensamento coreográfico dos cortes em relação ao espaço, ao corpo e ao espaço do e no corpo. É possível ver nesse filme também, uma diferenciada forma de se pensar a física e o corpo onde por exemplo, o bailarino executa um salto e através de recursos de edição este corpo leva um tempo incomum no ar até o retorno para o chão, subvertendo também noções de temporalidade mecânica. Esse é o pensamento decorrente da noção de videodança como a “dança do impossível”. Este aspecto é muito frequente nas discussões e teorias relacionadas ao campo da videodança. Alerto para um cuidado para se tratar desse assunto, ao temer uma padronização do pensamento a respeito da videodança, baseando-se unicamente nesse contexto formal de edição como efeitos e também de noções de enquadramento e desse conceito de ‘dança do

impossível' como regra de uma 'dança para a tela'. Proponho olhar para o campo não a partir de uma perspectiva nova, mas sim de uma perspectiva a mais, sem ignorar o que já vem sendo elaborado teoricamente ao longo desses anos.

A videodança vem ocupando cada vez mais espaço nas práticas de artistas da dança e do vídeo. Essa forte presença da videodança nos cotidianos artísticos vem ocorrendo juntamente com forte impacto do surgimento e popularização da internet e de dispositivos filmadores, de edição e compartilhamento de informação (computadores, celulares, redes sociais, *youtube* e aplicativos de criação e compartilhamento de vídeos instantâneos).

Tendo em vista esse contexto, quanto mais se produz videodança, mais a área se expande e fica difícil classificá-la ou denominá-la, daí a ocorrência de diversas terminologias para se referir à mesma e da criação de categorias de análise para estudá-la de forma mais aprofundada.

Claudia Kappenberg (2009), por exemplo, ao se referir aos gêneros especificamente da linguagem da videodança ou audiovisualidades da dança faz esse exercício a respeito das categorizações e contribui com a discussão atestando:

Muitas formas de arte têm gêneros bem estabelecidos, muitas vezes construídos em semelhança, classificando o trabalho por meio de vários fatores, como conteúdo, aspectos, materiais utilizados, tradições de que se baseiam, produção e contexto de visualização. Uma discussão de gêneros para videodança é central para Dodds's. Dodds identifica vários gêneros, nomeadamente como filme de dança, publicidade televisiva, videoclipes e videodança, enquanto este último é situado na indústria da televisão como um híbrido entre a dança pós-moderna baseada no palco e televisão, e não atravessa o mundo das artes visuais e o espaço da galeria [...] Os gêneros são de fato agrupamentos predominantemente formais, indicando o contexto de produção e formas relevantes de divulgação ou materiais utilizados como no vídeo ou filme. Os gêneros são, no entanto, característicos de um discurso sobre videodança, que tende a se concentrar nos modos de produção e distribuição, e que testemunha ao domínio total da indústria no campo (KAPPENBERG, 2009, p. 9).<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Do original: "Many art forms have well-established genres often built on likeness, classifying work through a number of factors such as content, formal aspects and the materials used, by the traditions they draw on or by production and viewing context. A discussion of genres for screendance is central to Dodds's *Dance on Screen* mentioned earlier. Dodds identifies several genres, namely Hollywood dance film, television advertising, music videos and video dance, while the latter is sited within the television industry as a hybrid between postmodern stage-based dance and television, and does not cross over into the visual art world and the gallery space. (...) The genres are indeed predominantly formal groupings, indicating production context and relevant forms of dissemination or materials used such as video or film. The genres are, however, characteristic of a discourse on screendance, which has tended to focus on modes of production and distribution and which testifies to the dominance of the industry on the field altogether" (KAPPENBERG, 2009, p. 9).

Para tratar de videodança e tentar criar um percurso de raciocínio para se abordar videodança como forma de pensamento, fica cada vez mais complexo, dado ao fato de que a área se encontra com profundas tensões e dificuldades para encontrar um padrão de definição satisfatório.

Cerbino tenta fazer esse exercício ao olhar para o campo da videodança:

Não causa estranhamento, portanto, o fato do nome desse fazer permanecer ainda sem normatização: videodança, vídeo-dança, vídeo dança, cine-dança, dança para câmera e dança para tela são alguns dos nomes encontrados em português; além das expressões em inglês *screendance*, *dance for câmera*, *videodance* e *camera choreography*. Termos como *hyperdance*, *hypechoreography* e *screendance expanded* também já são encontrados na literatura. Esse amplo espectro de denominações aponta o esforço na construção de um entendimento democrático, a fim de abarcar diferentes percepções (CERBINO, 2011, p. 9).

O que talvez possa ser um padrão para pensar de que modos podemos discutir o campo da videodança é que não há um padrão definido. O que se percebe na área é uma certa recorrência de discursos que abordam a videodança como uma 'dança do impossível' – pelos recursos técnicos de edição –, como anteriormente mencionado, e que a relacionam com a linguagem da edição e de quadro no tempo e no espaço. É possível destacar também uma hipervalorização do quadro, das telas, janelas múltiplas e ilusionismos por efeitos especiais. Entretanto, artistas do campo da performance utilizam-se desses recursos videográficos de outras formas, e a ênfase ao corpo em colapso e as ações físicas passam a ter outros significados na tela em função de determinados discursos ativos. Neste contexto, muitos/as daqueles/as que estudam videodança não avaliam videoperformances como videodança, nem mesmo com aspectos formais parecidos.

E neste momento da discussão seria pertinente questionar: quais os limites entre as diferentes linguagens do vídeo em que temos o corpo em movimento como protagonista? Para o exercício de crítica e pesquisa nas artes do vídeo é necessário um raciocínio pautado na complexidade, pois ao nos referirmos ao vídeo como um estado em ebulição e constante transformação, bem como a linguagem da dança, que se manifesta de forma imprevisível, borrando fronteiras de linguagens e características padrões dos seus aspectos formais, eclode a pergunta: de que forma e com que meios isso ocorre?

Essa postura voltada aos aspectos formais da videodança do campo, pensando em contextos acadêmicos brasileiros acontece porque é um campo com poucos pesquisadores especializados na área e que atualmente se encontra em um forte movimento na tentativa de teorizá-la, produzir textos e teorias acerca do *medium* videodança.

O aspecto popular do vídeo e os avanços tecnológicos de dispositivos de filmagem, edição, internet e compartilhamento passam a ser inseridos nos contextos videodançantes contemporâneos. Por esse motivo, faz-se necessário olhar atentamente às complexidades dos sujeitos videodançantes e suas inserções culturais.

A videodança no século XXI já faz parte da cultura digitalizada e virtualizada. Os corpos são os grandes protagonistas da linguagem da videodança. E que corpos seriam esses que videodançam na contemporaneidade hiperculturalizada?

Se videodança é uma arte híbrida entre linguagens já híbridadas por natureza, não seria reducionista o campo unicamente olhar para essa linguagem buscando lógicas coreográficas que hoje já estão se dissolvendo na própria área da dança? Faço esse questionamento, neste momento da investigação, pois a videodança é uma linguagem nascida e construída em períodos de tensões sógnicas entre linguagens, onde a função autor vem se desmistificando assim como as noções de dança, coreografia, performance, artes visuais e fotografia vêm sendo rediscutidas e reelaboradas, sem mencionar ainda os contextos digitais em que estamos cada vez mais inseridos e que têm afetado diretamente o modo como corpos dançantes se relacionam com o vídeo e com suas próprias danças.

Ainda a respeito de videodança e de suas lógicas de pensamento, Kappenberg, em seu texto *Does screendance need to look like dance?* (2009), questiona o que é videodança mas também escancara o debate a respeito das lógicas sógnicas da própria dança, que reforça a importância da área olhar sensivelmente para as necessidades do pensamento de dança e logicamente do pensamento de/em vídeo.

Quanto mais me aproximo da videodança enquanto artista-pesquisadora, mais sinto a necessidade de voltar às raízes do que é – ou pode ser – dança, corpo e quais as lógicas organizacionais da dança e de que forma elas aparecem e se relacionam com a linguagem videográfica.

Dança é uma linguagem de natureza híbrida e de inúmeras possibilidades, pois temos o corpo como protagonista e ferramenta da arte dança. E o que pode um corpo? Se tudo pode um corpo, aplicando esse pensamento advindo da dança contemporânea e deslocando-o para a videodança, então tudo pode uma videodança? E no Brasil? Como se pronunciam, as experiências em/de videodança? Quais os 'nomes próprios' da videodança no país?

Parto do princípio que todo o recorte espaço-temporal ou histórico e memorial traz em si uma escolha pautada em identificações, afinidades ou pontos de conexões estéticas. É neste sentido que trago para o estudo uma referência histórica, conceitual e estética no campo da videoarte/videodança e *computer dance*.

Analívia Cordeiro é reconhecida no Brasil como uma das pioneiras da videoarte e também no meio da videodança, crédito atribuído a ela em decorrência da sua videodança *M3X3* (1973).

Em seu livro *Nota-Anna: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no Método Laban* (1998), Cordeiro nos permite conhecer, de uma forma mais aproximada, sua trajetória artística desde os primeiros contatos com arte e suas primeiras experiências estético/artísticas. Ela é filha de artistas, a pianista Helena Kohn Cordeiro e o artista plástico Waldemar Cordeiro e teve seu trabalho artístico iniciado já na infância, aos sete anos de idade, quando começou a ter aulas de Dança Moderna com Maria Duschenes<sup>22</sup> e a partir daí passou a ter contato com as metodologias advindas do Método Laban,<sup>23</sup> que tinham como rotina exercícios de técnica, reproduções de sequências prefixadas e também improvisações.

Estudou em Nova York, onde entrou em contato com a geração da dança pós-moderna e em específico com Merce Cunningham (1919-2009) e seus *video-workshops*, ministrados em parceria com o cineasta e videoartista Charles Atlas. Ao retornar ao Brasil, elabora e divulga algumas experiências em videodança.

A vivência na área da dança resulta em duas fases distintas de pesquisa de movimento com o computador: na primeira fase (de 1973 a 1976), a artista concentra sua produção na *computer-dance*, tais como: *M3X3*, *0°=45°*, *Gestos* e *Cambiantes*. Também no campo da videodança, Cordeiro desenvolveu entre 1984 e 1997, segundo Maíra Spanghero (2003, p. 40), as seguintes obras: *Slow-Billie*,

---

<sup>22</sup> Maria Duschenes é uma das pioneiras da dança moderna no Brasil e se destaca por ser uma das principais responsáveis pela difusão do Método Laban no país.

<sup>23</sup> Método Laban: Advindo dos estudos e sistematização das teorias sobre o movimento humano, e proposto pelo teórico, pedagogo e pesquisador Rudolf von Laban (1879-1958) no início do século XX.

*Trajetórias*, *Striptease* e *Ar*, todas disponíveis para apreciação no site oficial da artista.

Trata-se de uma artista com uma obra extensa e que atua em diversas áreas. Apaixonada pelo movimento humano, atua na dança, vídeo, fotografia, pintura e, recentemente, também iniciou pesquisas com escultura. Apesar dessa vasta experiência em áreas diversas, algo em comum e um interesse fundamental é perceptível no seu processo criativo: o estudo teórico e poéticas decorrentes sobre o corpo em movimento. Este seria o meu ponto de vista sobre a atuação desta artista multimidiática brasileira e que me interessa como citação nesta dissertação, devido ao seu pioneirismo videodançante no país.

A seguir, percebo a necessidade de inserir alguma menção ao contexto do surgimento e desenvolvimento do campo da videodança em Curitiba, cidade em que habito e de onde reflito e proponho este exercício de análise transtextual ou de (trans)criação da dança para o vídeo.

Pergunto-me, portanto: como seria possível traçar um perfil histórico e contextual da prática e pensamento da videodança na cidade de Curitiba?

O percurso de implantação e desenvolvimento da videodança em Curitiba inicia, ao que tudo indica, em meados dos anos 2003, assim como o surgimento do festival *dança em foco*, o primeiro Festival de videodança do Brasil no Rio de Janeiro, criado por Caldas e Brum. Simultaneamente à realização do referido festival, também em 2003 ocorre a inauguração da *Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento*, e em seu evento de inauguração uma das palestras que ocorreram, foi realizada pelo artista e pesquisador em videodança Leonel Brum, como já mencionado anteriormente, um dos fundadores e diretores do *Dança em Foco*.

Após a inauguração da *Casa Hoffmann*, o universo da pesquisa e criação em Curitiba seguiu uma tendência em direção ao recorte da dança contemporânea, como foco e objetivo de produção de conhecimento na área. Alguns artistas e pesquisadores deste núcleo e outros artistas curitibanos também iniciam seus processos investigativos da linguagem da dança relacionando-a, por vezes, ao surgimento de novas tecnologias e dispositivos e, nesse contexto, a linguagem da videodança passa a ser difundida e pesquisada com bastante ênfase na cidade.

Tanto a *Casa Hoffmann*, quanto outros espaços públicos de formação em Dança, como a Faculdade de Artes do Paraná – mencionada anteriormente –,

passam a fomentar e influenciar artistas a pesquisarem esses temas bem como a criarem coletivos. Destaco aqui, nesse mesmo contexto, o surgimento da *Galeria PIP*<sup>24</sup> onde artistas se reuniam para realizar experimentos em videodança e também mostras de videodanças em que artistas de outras localidades exibiam suas videodanças.

No espaço da *Galeria PIP* ocorriam palestras, oficinas, bate-papos e ali também aconteceram espetáculos de dança contemporânea com fortes aspectos estéticos pautados por mediação tecnológica. O que era uma tendência do período passa a ser parte da história e da difusão de uma linguagem que hoje passa a ser bastante recorrente e engajada.

Um relevante coletivo que pensava e produzia videodança na cidade de Curitiba que, sem dúvida, merece crédito e menção é o Coletivo *Na Janela*, criado em 2003.

O coletivo *Na Janela* foi criado em 2013 a partir do núcleo de criação e produção em videodança e do laboratório de videodança, realizado em 2012 e 2013 junto a Faculdade de Artes do Paraná. Somos um grupo heterogêneo: artistas, alunos e professores. Somos da dança, do cinema, das artes visuais, das artes cênicas. Viemos de todos os cantos, de todas as formações, mas com algumas coisas importantes em comuns. O que nos motiva? Somos loucos pela produção da imagem e do movimento e suas relações com a tecnologia! E o que fazemos com tudo isso? Nosso maior foco é a videodança, mas a partir da pesquisa e criação em videodança, atuamos em diversos âmbitos artísticos.<sup>25</sup>

Em 2021 realizei uma Entrevista<sup>26</sup> - publicada na *Revista Científica/FAP – Revista de Pesquisa em Artes* –, com o artista-docente-pesquisador Demian Albuquerque Garcia, criador do Coletivo *Na Janela* e, a partir das perguntas: *Como foi que esse grupo experimental começou a se reunir para pensar/praticar videodança? E quais eram seus interesses iniciais?*

A partir de tais questões, obtive a seguinte resposta:

---

<sup>24</sup> Companhia de dança contemporânea que surgiu em 2002 em Curitiba/PR. Criada pela bailarina, coreógrafa e diretora Carmen Jorge. Informações em: <https://www.pip.art.br>. Acesso em: 01 dez. 2022.

<sup>25</sup> Dados obtidos na Plataforma de Mapeamento de Coletivos de Pesquisa e Produção em Dança no Brasil. Disponível em: <http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/resultados-esperados/grupos-companhias-e-coletivos-curitiba>. Acesso em: 10 dez. 2022.

<sup>26</sup> Entrevista publicada na *Revista Científica/FAP – Revista de Pesquisa em Artes*, v. 24, nº1 [jan/jun/2021]. Para acesso à entrevista na íntegra consultar o volume da Revista disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/issue/view/228>. Acesso em: 10 dez. 2022.

O *Coletivo na Janela* iniciou juntamente com o projeto extensionista *Laboratório de Videodança* e este, por sua vez, teve início com a minha vinda pra cá, em 2011. Quando estive lá na França, em Paris, eu vi uma exposição que se chamava “*Danser sa vie*” [trad. Dançar sua vida] que foi uma exposição sobre dança; tinha muita videodança naquele espaço e eu pensei que precisava realmente fazer isso. Como estava lecionando no curso de Bacharelado em Cinema e a instituição também possuía a graduação – Bacharelado e Licenciatura em Dança – pensei que precisava aproveitar este espaço e unir artistas pra pensar videodança. Neste momento eu me aproximei da Bruna Spoladore e fiz a proposta pra ela, de formar um laboratório, não para produzir em série, mas para pensar, para experimentar, fazer experiências e ver o que aconteceria. Pensar o processo de criação, sabe? Esse grupo surgiu assim, a partir desta ideia de pesquisa em processo. Eu trazia o que eu sabia, o que eu entendia, o que eu conhecia, o que eu pesquisava, o que eu via por aí. A Bruna fazia a mesma coisa. A gente passou o primeiro ano do projeto extensionista experimentando muito, tentando descobrir coisas com todo mundo junto. No segundo ano a gente resolveu continuar as reuniões e as pesquisas, mas resolvemos mudar a denominação de ‘Laboratório’ para ‘Núcleo de Criação e Produção’, pois a partir de um certo tempo de estudos e experiências já estávamos motivados a trabalhar essa experiência anterior e começar a produzir. O *Laboratório de Videodança* continuou com um outro grupo, um grupo de inscritos iniciantes. E aqueles integrantes que já haviam passado um ano juntos, ideia foi se consolidando, com nome, logomarca, com tudo. O ano de 2014 é o terceiro ano desse grupo junto, a gente se consolidou com uma proposta específica, com a ‘*Mostra Janelas Abertas*’, com laboratórios abertos, entre outras iniciativas de partilha de ideias. A ideia, aliás, sempre foi essa, pesquisar, experimentar, sem se preocupar com o que vai dar lá no final. A partir disso começamos a nos preocupar um pouquinho com o que vai dar e continuamos experimentando sempre, mas a ideia desse coletivo é a pesquisa, a experiência, a prática e a investigação em videodança (DURÃES, 2021, p. 308-309).

A partir deste coletivo de artistas e, acima de tudo, das mostras e encontros para exhibir, divulgar e debater processos de criação, pensamentos e conceitos acerca de videodança, outros coletivos começaram a se estruturar e outros/as artistas passaram, ao longo dos anos, a explorar esta linguagem artística, quer seja por meio de fomento proveniente de editais de pesquisa em dança contemporânea ou de forma independente.

### 2.3 O PROCESSO DE (TRANS)CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM FOCO

A partir deste momento da reflexão, torna-se necessário esclarecer os pressupostos que se referem aos aspectos de transcrição ou tradução criativa de uma forma estética para outra: de um *medium* para outro.

O termo transcrição – fonte para o neologismo (trans)criação colocado como agente conceitual nesta dissertação –, foi sugerido pelo poeta, ensaísta e tradutor Haroldo de Campos ao se referir ao conceito de tradução poética. Desde então o termo transcrição vem sendo debatido e amplamente difundido em áreas da comunicação e, em especial, das artes.

De acordo com Campos, em sua obra *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora* (2011), o *medium* por excelência da operação transcriadora é a própria iconicidade do signo estético. Ao se admitir a impossibilidade efetiva de tradução exata de textos criativos, entra em cena o que Campos destaca como o princípio, da recriação constante desses textos. “Teremos [...], em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristali-zar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2011, p. 34).

Transcriar alude ao encontro entre diferentes linguagens, é quando uma obra artística criada para uma linguagem específica se modifica para tomar forma de outra, é quando o *medium* é alterado para se tornar outra coisa.

Ao nos referirmos ao fenômeno da transcrição estamos admitindo a existência de aspectos compositivos de determinada obra que passam a ressignificar sentidos, mensagens e a própria linguagem. Para Campos, tradução como criação e como crítica é um conceito que nasce no campo da literatura e da poesia e que está gradativamente sendo aplicado à outras linguagens.

No caso da presente dissertação a transcrição se apresenta num contexto específico, em que o objeto empírico da investigação *Projeto Violência* – que originalmente previa a criação de um solo de dança a ser performado presencialmente num espaço cênico (*Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento*) – necessita ser transcrito/repensado/adaptado/ressignificado para o *medium* vídeo, ou nesse caso videodança, devido às inúmeras restrições de eventos presenciais por conta da pandemia de Covid-19 no ano de 2019.

Mais uma vez, recorro a Campos (2011), com a finalidade de destacar alguns pontos cruciais neste exercício de (trans)criação do projeto de dança para a videodança, ampliando os horizontes de sentido aqui implicados. Atesta o autor que:

A reconfiguração da estrutura do texto pela transcrição redetermina-lhe a função como seu ‘horizonte de sentido’ (o ‘extratexto’ do original, via de regra situado numa dada conjuntura do passado, sofre a interferência do ‘extratexto’ do presente de tradução pelo qual

ele é 'lido'). Essa interferência na determinação do 'sentido do sentido' (a 'função' que o texto traduzido é chamado a preencher num novo contexto) afeta por sua vez o processo [...]: 'o texto se converte em objeto imaginário, na consciência de seu receptor'. (CAMPOS, 2011, p. 55-56).

Diante da leitura do enunciado, é evidente que não podemos raciocinar/operar em termos de fidelidade tradutória do projeto/dança inicialmente pensado/a para ser apresentado/a presencialmente para a forma sígnica videodança, desmistificando e corroborando com os pressupostos de Campos para o qual a ideia servil da tradução-cópia, não tem sentido. Admite-se, neste caso, repensar a própria tradução enquanto fantasia, ficção, arte ou signo estético aberto.

Assim, pensar a transcrição do *medium* performance presencial para videodança implica em recortar para a discussão alguns aspectos compositivos que possam ser analisados e comparados. Neste estudo particular aqui empreendido destaco as questões específicas acerca da discussão de/sobre o tempo, o espaço e o desenho do movimento no campo/enquadramento, que se transferem do espaço cênico do aqui-e-agora/palco para o espaço cênico da tela/ vídeo.

A passagem (trans)criativa da linguagem da dança para a videodança, nesta dissertação, é também abordada por meio da Tradução Intersemiótica (PLAZA, 2003), teoria que foi selecionada, ao lado dos processos de (trans)criação para entender o processo de 'passagem transformativa' de um elemento em outro: de uma linguagem para outra linguagem. O que se ganha e o que se perde com a tradução e/ou [trans]criação?

Júlio Plaza em sua obra *Tradução Intersemiótica* (2003), se depara com a questão da criação no que diz respeito à tradução, atestando que, ao criar, o/a autor/a [coreógrafo/a] está modificando constantemente as relações de dominância de três tempos: o passado-*ícone*, como 'linguagem' original, possibilidade a ser traduzida [entende-se aqui o roteiro original do *Projeto Violência* proposto pelo artista Airton Rodrigues, em 2019]; o presente-*índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional [o ato de filmar/capturar as imagens do corpo/dança de Airton Rodrigues performando o *Projeto Violência* frente às câmeras e editar o material] e o futuro-*símbolo* [a leitura semiótica e aberta feita por espectadores/as] da obra [vídeo]dançante.

É neste sentido que a operação da Tradução Intersemiótica pode ser vista aqui como uma prática crítico-criativa. Traduzir é codificar e desvendar os meios de produção e reprodução infinita dos signos em outros signos, diferentes dos originais, como metacriação, como síntese, como diálogo aberto, ou, seja: “como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas” (PLAZA, 2003, p. 14). Logo, a própria tradução intersemiótica admite-se a operação de transcrição formal. A tradução de textos/obras artísticas será sempre recriação, transcrição ou criação paralela com uma certa autonomia, porém conectada de alguma forma à obra original.

Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, [...]), a *iconicidade* do signo estético, entendido por ‘signo icônico’ aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’ (CAMPOS, 2011, p. 34).

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Nos casos de tradução estética (a passagem da dança pensada para o palco para a dança pensada para a tela), a função poética da operação se exponencia. Assim, “um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância” (PLAZA, 2003, p. 27) o que se constitui em um princípio fundamental para as operações de tradução estética. É o que Campos formula quando afirma que ao pensar em tradução estética, o que ocorre nas artes é uma passagem, uma “transposição criativa, operacionalmente distinta da tradução propriamente dita” (CAMPOS, 2013, p. 47). E o autor continua ainda seu raciocínio, ao afirmar que os processos de tradução ou transcrição não se constituem em obras inferiores, meras cópias ou obras despojadas de qualidade e mérito de originalidade. Tratam-se de outros textos. Textos diferentes do original.

No século XXI, o caráter aberto, inclusivo e abrangente das mídias digitais nos permite um diálogo, adaptação e transposição constante de uma mídia na outra. Quem atenta para este fato é Plaza, ao afirmar que:

No movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias [linguagem sobre linguagem] temos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se

justapõem e combinam, produzindo a Intermídia e a Multimídia. O emprego de suportes do presente implica uma consciência desse presente, pois ninguém está a salvo das influências sobre a percepção que esses mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõem (PLAZA, 2003, p. 13).

É muito esclarecedor este trecho no que se refere ao estudo de caso aqui em voga: trata-se de uma justaposição de códigos linguísticos [dança e vídeo] com o intuito de rever não a ‘verdade’/código originalmente pensado para a obra *Projeto Violência* – de forma presencial/performativa –, mas sim uma outra construção legível, uma construção prática crítico-artística como metacriação, como pensamentos em signos fundidos que trazem em seu núcleo gerador, tanto os códigos da dança, quanto do vídeo, mas se reportam a um terceiro elemento existente: a videodança como trânsito de sentidos, como exercício de recriação ou (trans)criação.

Em um capítulo de sua obra *A arte no horizonte do provável* (1969), Campos problematiza a questão da transcrição atestando que traduzir uma linguagem para a outra implica automaticamente em reinvenção, em (re)projetar o código original. E nesta inferência é possível admitir, de antemão, que toda a tentativa de transcriar algo envolve um trânsito flexível entre identidades e diferenças, entre perdas e ganhos de informação estética.

O processo de (trans)criação da videodança *Projeto Violência* determina, obrigatoriamente, escolhas “dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original” (PLAZA, 2003, p. 30). Ou seja: “os signos empregados [na videodança] têm tendência a formar novos objetos [...] novos sentidos e novas estruturas [...] tendem a se desvincular do original” (op. cit.).

É assim que, embora a tradução [ou transcrição] seja transparente, pois que não oculta o [projeto] original nem lhe rouba a luz, não obstante, todo o tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando no [projeto] original num ponto tangencial de seu significado, para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade [de recriação] continuar a seguir seu próprio caminho, que seria o da tradução criativa (PIGNATARI, 1975, p. 162 *apud* PLAZA, 2003, p. 30).

É assim que percebo os elementos tradutórios e ou de (trans)criação de uma linguagem em outra; a partir de critérios de escolha criativa, às vezes mais próximos

do projeto/texto original e às vezes mais afastados, em virtude da operação de uso dos códigos da nova mídia, que podem renovar e atualizar os pressupostos originais.

Na (trans)criação de uma forma em outra o que se pretende, criativamente, é alterar a materialidade do suporte/*medium* que, por sua vez, entra em movimento/trânsito transformativo de códigos.

A transposição (trans)criação de um signo estético concebido para um *medium* específico e determinado para um outros *medium*/tela/interface videográfica, necessita observar e obedecer ao conjunto de elementos disponíveis neste novo suporte, ou seja, seus elementos constitutivos, sua própria nomenclatura, terminologia e formas de organização interna.

A operação de passagem da linguagem de um meio para o outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção (PLAZA, 2003, p. 109).

Cabe ainda mencionar que, de acordo com Campos (2011, p. 61) o conteúdo/imaginário da obra transcriada “não pode ser deduzido simetricamente (ponto por ponto, termo a termo) do ‘imaginário’ do texto de partida.”

É neste sentido que a videodança *Projeto Violência* não tem a necessidade de denotar a obra de partida, mas se aproximar e distanciar na mesma proporção, escolhendo a conotação como esfera de sua ressignificação ou transcrição.

### **3 A CRÍTICA DE PROCESSOS E(M) CONTEXTO: CASA HOFFMANN E MOSTRA SOLAR**

*As obras, sistemas abertos em construção, agem como detonadoras de uma multiplicidade de interconexões.*  
(SALLES, 2017, p. 123).

#### **3.1 A CRÍTICA DE PROCESSOS CRIATIVOS**

A escolha metodológica pelo estudo de caso de caráter explanatório associado aos estudos da crítica de processos se deu pela natureza do trabalho, em que o interesse é compreender os elementos de processos criativos para videodança e, nesse caso, trazendo para a pesquisa um caso de (trans)criação.

A abordagem de estudo de caso possibilita identificar elementos constituintes de um determinado processo criativo do qual posso associar aos estudos da crítica genética ou crítica de processos criativos, amparada pelos pressupostos propostos por Salles. A pesquisadora, ao longo de sua trajetória acadêmica, vem dedicando-se aos estudos da crítica genética no Brasil e contribuindo amplamente para as áreas das artes com materiais críticos e sensíveis que permitem que possamos identificar de forma complexa os processos criativos de diversas naturezas.

Salles nos convida a entender o processo, seus rastros indiciais, documentos, pistas sobre as escolhas que implicaram determinados caminhos em detrimento de outros, durante o próprio ato de criação.

Neste momento da reflexão, cabe mencionar que a Crítica Genética, que inicialmente se dedicava aos estudos de manuscritos literários, passa a ser discutida em outras áreas da criação humana.

Segundo Salles (1992), a área emerge na França sob influência do pesquisador Louis Hay em 1968, quando o Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) criou uma pequena equipe de pesquisadores germanistas encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine e que tinham acabado de chegar à biblioteca nacional, quando os pesquisadores se deparam com dificuldades metodológicas para lidar com esses manuscritos. Como abordá-los? Sob qual perspectiva? Seria possível abordar o percurso ou processo de elaboração de tais obras?

Salles (1992) aponta que os estudos da Crítica Genética foram introduzidos no Brasil por Philippe Willemart, responsável pelo *I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno* que aconteceu em São Paulo no ano de 1985, onde foi fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML). A partir de então, a Crítica Genética, uma ciência nova, nasce do interesse em aprofundar-se em processos criativos, o que fez com que artistas criadores se aproximassem da área, possibilitando à mesma uma abertura de horizontes e campos de estudo, se deslocando da crítica literária e criando raízes sólidas no campo das artes.

Salles vem se dedicando academicamente aos estudos da crítica genética e traçando possibilidades metodológicas e modos de análise que se encaminham atualmente mais em direção à crítica de processos criativos. Seus mais recentes escritos e publicações evidenciam o claro percurso da autora em direção ao fluxo do inacabamento processual. Exemplo pontual desta opção é sua obra *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2013). A autora salienta a problemática da palavra genética que automaticamente se reporta ou tem origem na gênese do processo criativo. Entretanto, pesquisadores artistas, assim como Sales têm se compreendido que, ao estudar o processo criativo de uma obra artística, não é suficiente olhar somente para o ponto crucial/seminal da sua gênese, e sim, como Salles sugere, entender obra de arte como obra aberta, passível de mudanças, diálogos e transformações constantes, obras que possam ser vislumbradas a partir de sua estrutura porosa, aspectos vivos e inacabados, em diálogo constante com o entorno, com as redes de interação e imprevisibilidade.

Ao compreender processo criativo como uma rede de criação repleta de gestos inacabados, Salles subsidia essa investigação ao sugerir meios e ferramentas de análises de processos criativos de modo a compreender suas especificidades e singularidades, sejam processos individuais ou em grupo.

À vista disso, utilizo-me dos documentos de criação, ou documentos de processo para explorar, descrever e interpretar seus indícios de potência gestual criativa. Tais registros podem se constituir de documentos de processos anteriores à obra, na obra e junto/com a obra. Compreendo, a partir de Salles, obra e processo de criação como rede de aberturas, sendo obra aberta e sujeita a alterações constantes, bem como seu processo criativo. Ao corroborar tal afirmação, Salles enuncia:

Os objetos de interesse dos críticos de arte (filme, instalação, romance, etc.) são, de modo potencial, uma possível versão daquilo

que ainda pode vir a ser modificado. Já se coloca assim, em crise, a segmentação entre processo e obra. A forma mostrada ao público é parte do processo (SALLES, 2010, p. 222).

Isto posto, compreendendo obra aberta e parte do processo, destaco que essa pesquisa dialoga com duas diferentes formas artísticas: uma arte 'efêmera', do momento e da presença, que é a Dança, em diálogo com o vídeo e com as especificidades diferentes, mas que em relação nos possibilita encontrar índices de uma nova linguagem que emerge dessas relações e nesse caso, das transcrições.

O amplo campo das performances, por sua vez, acontece justamente na mobilidade das repetições sempre únicas, propriedade inerente a essas manifestações (teatro, dança, música, etc.) Muito se discute sobre as dificuldades enfrentadas por artistas, diante dessas inevitáveis variações, tanto no que diz respeito à busca por técnicas para driblar a possível cristalização de modos de atuação como no que se refere à angústia diante do encontro de uma boa solução e a possibilidade de esta nunca mais se repetir. Há também artistas que fazem dessas alterações, ao longo do tempo, parte de seu projeto artístico, em *works in progress* (SALLES, 2010, p. 222-223).

Dessa forma destaco que a crítica de processos proposta por Salles contribui para dar luz às características das obras de arte contemporânea, de quais modos elas se relacionam entre si e de que maneira artistas criadores de diferentes áreas artísticas se relacionam e criam coletivamente.

É natural que haja ruídos nos processos de criação e que informações se percam em meio aos diálogos dos artistas, bem como novas informações, anseios e desejos surjam ao longo do processo e das experimentações. A crítica de processos pode contribuir metodologicamente para investigar profundamente essas situações, com suas ferramentas de análise.

Compreendendo as especificidades do cinema, e transpondo aqui para a linguagem do vídeo, Salles, ao se referir aos processos criativos de naturezas audiovisuais, sugere como documentos de processos roteiros, anotações e *making of*, de modo que esses documentos possam conter indícios dos gestos criativos, dos quais em relação com a obra finalizada, nesse caso com o filme, sugerem diálogos e pensamentos da equipe ou de determinada direção ou artista que demonstram o modo de se pensar a obra. Depreende-se de tal afirmação que esses documentos podem auxiliar no entendimento de algumas ações, visto que sugerem e denunciam

escolhas dos artistas, expõem dificuldades das equipes, hesitações, entre outras ações e pensamentos criativos.

Salles também abarca em seus atos teóricos, a noção de hibridização entre linguagens como um fenômeno em arte contemporânea, trazendo exemplos e demonstrando ser cada vez mais comum os encontros entre linguagens e o surgimento de terceiras linguagens e formas de arte. Ao compreender esse contexto da arte contemporânea onde as linguagens se confundem, Salles elucida que:

Na expansão dessas fronteiras há, naturalmente, invasões de outros territórios, gerando modificações em ambos. Ao mesmo tempo, há uma grande diversidade de artistas que atuam em mais de uma mídia, e em espetáculos multimídia. É interessante observar que, provavelmente, como reflexo disso, vemos o uso de termos como 'expandido', 'contaminado', 'convergência', 'hibridização' e 'entremensagens', pela crítica. Há também a necessidade de recorrer a palavras compostas, como arte-postal, vídeo-instalação, palestra-espetáculo, vídeo-dança, livro-reportagem, slide-show etc., na tentativa de definir essas obras que acontecem na relação entre diferentes meios (SALLES, 2010, p. 221).

Ao expor essa conjuntura de diálogos entre linguagens a ponto de se misturarem de tal modo a se confundirem entre elas, surge a necessidade de criar novos termos a fim de nominá-las. Dessa forma acontece também com a Dança quando se confunde com o vídeo, fazendo emergir termos como vídeo-dança, substantivo composto que com a retirada do hífen, após a implantação da reforma ortográfica<sup>27</sup> no Brasil, tornou-se videodança. Dessa forma também acontece ao tentar compreender as especificações da dança quando se confunde ao cinema, e assim sucessivamente.

Com a finalidade de me aprofundar um pouco mais nesse território e compreender de onde parto para essa investigação, há a necessidade de dar luz às características e aos modos de compreensão dos processos criativos dessas linguagens que se misturam no processo criativo de *Projeto Violência*, apresentando, inicialmente o território que gerou o Edital ao qual fomentou o mencionado projeto e local – espaço – pensado para a performance dançante presencial – aqui referido como 'obra de partida' – termo este postulado nas teorias de transcrição e tradução intersemiótica, vistas no capítulo anterior.

---

<sup>27</sup> Nova reforma ortográfica no Brasil, no ano de 2010 que retirou hífen de palavras compostas.

### 3.2 CASA HOFFMANN: CENTRO DE ESTUDOS DO MOVIMENTO

A *Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento*<sup>28</sup> é atualmente referência nacional para a pesquisa em dança contemporânea e para os estudos e poéticas do corpo em movimento. Dedicar-se à criação de políticas públicas gratuitas ou de preço acessível que fomenta e incentiva a formação, investigação, criação e a experimentação artística.

Inaugurada em 2003, a *Casa Hoffmann*, nasce da iniciativa de criar na cidade de Curitiba um espaço destinado aos artistas e pesquisadores da Dança e emerge com propósito de contribuir com uma espécie de espaço para criações e experimentações de artistas da dança, teatro, circo, performance e outros.

No ano de sua inauguração, as artistas-pesquisadoras-performers Rosane Chamecki e Andrea Lerner são convidadas para dar início à gestão curatorial e direção artística desse espaço/celeiro de criação e pesquisa em dança.



**Figura 06 - Andrea Lerner e Rosane Chamecki – curadoras pioneiras**

Fonte: imagem retirada do site oficial da Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento.

---

<sup>28</sup> Para maiores informações, consultar o site oficial da *Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento*, disponível em: <https://casahoffmann.org/sobre/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

A casa, que foi construída em 1890 e é considerada um marco arquitetônico (figura 07) da transformação urbana no final do século XIX, na cidade de Curitiba, abrigou uma loja de tecidos e foi moradia de uma família de imigrantes alemães.



**Figura 07 – Casa Hoffman – Centro de Estudos do Movimento**  
Fonte: imagem fotográfica oficial retirada do site da Casa Hoffmann

Em 2005, a *Casa Hoffmann* passou a atuar como sede da Coordenação de Dança da Fundação Cultural de Curitiba (FCC). O espaço cultural também tem parcerias institucionais importantes como o *CEM – Centro de Estudos em Movimento*, Portugal; Universidade Federal da Bahia – Dança (UFBA), Universidade Estadual do Paraná (Unespar); Festival Panorama de Dança (RJ) e Festival de Curitiba (PR). Como mencionado anteriormente, trata-se de um local de referência em pesquisa e produção de conhecimento para artistas das artes do corpo.

Passaram pela Casa artistas como: Deborah Hay, Xavier Le Roy, Lia Rodrigues, David Zambrano, La Ribot, Christine Greiner, KoMurobushi, Helena Katz, Vera Mantero, Eleonora Fabião, Mark Taylor, Thomas Lehmen, Hooman Sharif, Ainhoa Vidal, entre muitos outros.

No site da Casa, é possível conferir as informações sobre a equipe curatorial do espaço, desde 2003. Assim, destacam-se as atuações de: Rosane Chamecki e Andréa Lerner, Leonel Brum e Fabiana Britto (2003-2005); Marila

Velloso/Coordenação de Dança (2005 a 2008); Eleonora Greca e Júlio Motta (até 2017) e Carmen Jorge como Consultora de Dança entre 2018 e 2021.

Em consulta ao site da Fundação Cultural de Curitiba<sup>29</sup>, as informações sobre o referido espaço cultural dão conta que, a partir de 2019 sob a gestão do ICAC – Instituto Curitiba de Arte e Cultura, o projeto curatorial Circuito Mover, proposto pela Consultoria de Dança da Fundação Cultural de Curitiba abrange cursos internacionais, nacionais e locais, o relançamento da Revista Eletrônica Relêche (2004), o Edital e a **Mostra Solar** – grifo meu –, além de ações de formação de multiplicadores do ensino da arte e ações parceiras com a comunidade.

Como mecanismo de diálogo e descentralização das ações da Casa e da Dança, foi instituído o Circuito de Dança nos Bairros na Administração Regional Cajuru, um programa piloto para desdobramentos das ações de formação conectadas com os Editais e a Casa Hoffmann, e com intenção de chegar a todas as Regionais.

Em seu espaço a Casa Hoffmann conta com duas salas para ensaios e apresentações artísticas decorrentes dos projetos parceiros, equipamento básico de som e iluminação e um significativo acervo de vídeos e livros.

### 3.3 O CONTEXTO DO EDITAL DA *MOSTRA SOLAR 2020*

A Mostra Solar se constitui em uma Mostra de Dança organizada pela *Casa Hoffmann* em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba (FCC). O evento é realizado por meio do Edital Solar, o qual possibilita e fomenta trabalhos de pesquisa em Dança da cidade de Curitiba, via Lei de Incentivo à Cultura. O nome Solar, como sugere a descrição oficial da Mostra no site da *Casa Hoffmann*<sup>30</sup> se refere à intenção de dar luz aos artistas e criações de Dança com o intuito de “fomentar e difundir o produto cultural, além de otimizar recursos públicos e qualificar o atendimento para artistas e público” (site *Casa Hoffman*, 2022). Tem o compromisso de divulgar e difundir as atividades da área artística e dos artistas da Dança em Curitiba.

Em sua primeira edição, que ocorreu presencialmente no espaço da *Casa Hoffmann* entre 24 de outubro e 11 de novembro de 2018 (figura 08), foram contemplados 7 projetos de performances/dança do tipo ‘solo’, dos 23 projetos

---

<sup>29</sup> Para maiores informações, consultar o endereço: <https://www.curitiba.pr.gov.br/servicos/casa-hoffmann-estudos-do-movimento/588>. Acesso em: 21 jan. 2023.

<sup>30</sup> Para maiores informações sobre o Edital da Mostra Solar, consultar o site oficial da *Casa Hoffmann*, disponível em: <https://casahoffmann.org/programas/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

selecionados, de acordo com as informações oficiais obtidas em consulta ao referido site. Nesse edital, pela primeira vez os artistas foram selecionados via análise/avaliação de um corpo de pareceristas.<sup>31</sup>

Essa edição foi realizada pelo Instituto Curitiba de Arte e Cultura (ICAC) e Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento e contou com o apoio do Institut Français Brasil e Consulado Geral da França em São Paulo.



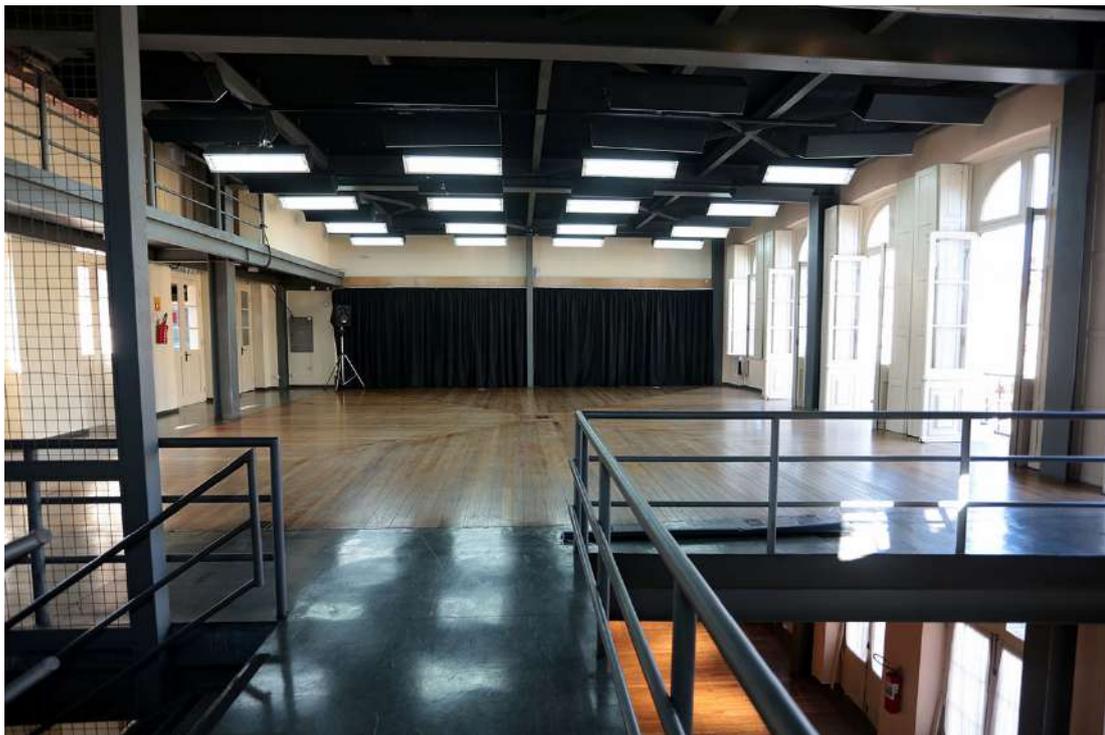
**Figura 08 – Mostra Solar 2018 – apresentação/performance presencial**  
Fonte: imagem oficial retirada do site da Casa Hoffmann

A edição de 2020 da *Mostra Solar* foi a primeira a exibir as obras selecionadas em formato digital, como uma forma de dar continuidade e finalização/exibição dos projetos selecionados no ano anterior – 2019 – no Edital Solar e que foram surpreendidos pelos protocolos de isolamento social advindos da pandemia de Covid-19. A *Mostra Solar 2020* estava prevista para ter a exibição no mês de maio de 2020 (figura 05). Entretanto, os projetos selecionados para esta edição, tiveram que se adaptar para a versão digital, mesmo já estando em processo avançado de criação e pensados originalmente para apresentações presenciais na

---

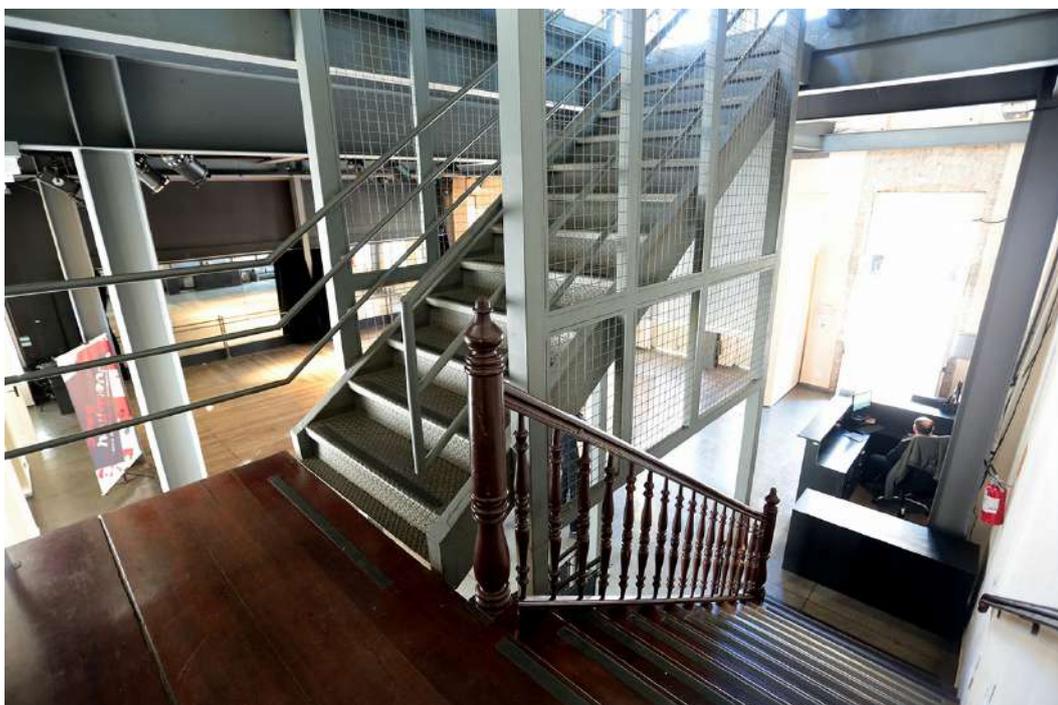
<sup>31</sup> Destaca-se que houve a inscrição de 17 pesquisadores/artistas para atuar como pareceristas, dos quais foram selecionados nesta ocasião, 5 pareceristas que, efetivamente, realizaram a avaliação dos projetos inscritos no Edital em questão.

própria *Casa Hoffmann*, que possui estes aspectos arquitetônicos para a presença cênica (figuras 09 e 10).



**Figura 09 – Espaço da Casa Hoffmann – visão dos estúdios**  
Fonte: site oficial da *Casa Hoffmann* - Centro de Estudos do Movimento

Destaca-se que o *Projeto Violência* tinha como intenção, bem como os outros projetos selecionados, ser apresentado de forma presencial fazendo uso do espaço cênico da *Casa Hoffmann* (figuras 9 e 10) como de costume dos selecionados pelo já referido Edital. De início como menciona o diretor Eduardo Ramos – em entrevista que posteriormente estarei comentando com mais afinco –, o performer Airton Rodrigues ocuparia o espaço cênico no centro de uma roda em que a plateia ficaria ao seu redor, em formato de arena (figuras 11 e 12). Na sequência, ao decorrer dos processos criativos ainda em caráter presencial e em diálogo com toda a equipe, chegou-se à outra configuração espacial, na qual o performer passa a ocupar o espaço de forma frontal, onde a equipe em dias de ensaio se posicionava dessa forma, simulando também onde estaria a plateia.



**Figura 10 – Espaço da Casa Hoffmann – estúdios e escadarias**  
Fonte: Site oficial da Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento

Essa primeira configuração cênica em relação ao espaço deu origem às primeiras ideias cênicas da equipe com relação ao contexto do trabalho que vinha com intenção de abordar a temática da violência. O coletivo criativo acabou por perceber a importância desse espaço para a configuração da obra e também da presença da plateia que viria a interferir na movimentação de bailarino/performer solista, como se ele estivesse sendo assistido/observado em um experimento laboratorial (figura 11).

De acordo com o site oficial da *Casa Hoffmann*, nesta edição específica da Mostra, foram selecionados 7 projetos dos 26 projetos inscritos. O edital na íntegra pode ser lido nos documentos anexos à presente dissertação, bem como a relação de aprovados em primeira etapa e resultado final da seleção.

A mostra foi realizada com fundos do Fundo Municipal de Cultura e nessa edição contemplou também projetos de duetos e trios além dos solos de Dança Contemporânea. Essa edição (figura 13), assim como a anterior, foi realizada pelo Instituto Curitiba de Arte e Cultura (ICAC) e *Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento*, contando com o apoio da Aliança Francesa de Curitiba, *Ciné Corps* e *Corpo Rastreado* e teve a parceria do Consulado Geral da França em São Paulo.



**Figura 11 – Equipe durante o período pré-pandemia na *Casa Hoffmann***  
Fonte: Imagem de registro feito por telefone móvel com autoria de Dani Durães



**Figura 12 - Airton Rodrigues em ensaio/pesquisa no espaço cênico da *Casa Hoffmann*,  
experimentação de performance em frontalidade**  
Fonte: Registro de ensaio realizado como estudo para confecção de cartaz de divulgação, autoria de Dani Durães.



**FIGURA 13 – Imagem de divulgação da Mostra Solar 2020 – edição digital**  
Fonte: acervo do site oficial da Casa Hoffmann

#### 4 PROJETO VIOLÊNCIA: CRÍTICA DE PROCESSO E (TRANS)CRIAÇÃO

*Na visão que nos define como modernos há um número infinito de detalhes. Fotos são detalhes. Portanto, fotos se parecem com a vida. Ser moderno é viver extasiado pela autonomia selvagem do detalhe.*  
(SONTAG, 2007)

*Projeto Violência* é a videodança, ou filme de dança, conforme divulgado em algumas exposições, devido ao seu formato um pouco mais longo do que o habitual –, resultante de um processo de (trans)criação em um contexto específico de transposição entre linguagens em período pandêmico. Ressalta-se que não é um projeto em que a (trans)criação surge espontaneamente como interesse inicial dos artistas envolvidos em sua criação, mas, ocorre de forma imposta devido aos protocolos de distanciamento social advindos da pandemia de Covid-19.

Tendo em vista esse contexto preliminar, dou início ao estudo de caso desse processo criativo o qual acompanhei de perto, enquanto fotógrafa desde sua gênese, quando ainda estava sendo processado e pensado para o formato presencial (figura 14), até o momento em que assumi as filmagens do material por consequência da pandemia, assumindo assim a função de diretora de fotografia do respectivo trabalho (figura 15). Desse modo, me deparei com a oportunidade de estar do lado de trás da câmera, pensando e criando imagens em relação com a ‘dança feroz’ de Airton Rodrigues e aos desejos do diretor Eduardo Ramos: dois artistas com os quais trabalhei intensamente de forma coletiva.

Cabe destacar que a equipe de *Projeto Violência* estava repleta de artistas de áreas distintas, dos quais muitos remanejaram funções no contexto pandêmico como também foram necessárias novas contratações para dar conta do material audiovisual gerado, tendo em vista que não havia nenhum profissional responsável por edição de vídeo em seu momento inicial, assunto que trato mais detalhadamente adiante.

Como anteriormente mencionado, nesta pesquisa dedico-me a estudar o processo criativo do material audiovisual decorrente do *Projeto Violência*, tendo em vista seus aspectos compositivos de criação e (trans)criação a partir de minha experiência enquanto bailarina e fotógrafa pesquisadora em videodança, que costumeiramente atua diretamente em ambos os lados da criação audiovisual, seja

em frente às câmeras como bailarina/intérprete, ou atrás delas, como diretora, ou, no caso desse trabalho em específico, na função de diretora de fotografia.



**FIGURA 14 – Airton Rodrigues em ensaio/pesquisa durante o período pré-pandemia no espaço cênico da Casa Hoffmann**

Fonte: imagem fotográfica de autoria de Dani Durães



**FIGURA 15 – Visão do novo espaço cênico para o contexto audiovisual**

Fonte: Frame da videodança Projeto Violência – direção de fotografia de Dani Durães

Posto isso, questiono: pode talvez a minha experiência como bailarina/intérprete em dança moderna, na Têssera Companhia de Dança da UFPR, ter influenciado meus gestos criadores mesmo enquanto diretora de fotografia nesse trabalho?

De que forma me sinto amparada pela experiência de bailarina para atuar como fotógrafa? De que modo se dá essa criação sensível em imagem que parte do sensorial de meu corpo em relação com outros corpos que dançam?

Destaco que comecei a pensar a respeito da criação em videodança a partir das relações do corpo desde o período em que estava na graduação em Dança e dediquei minha pesquisa de conclusão de curso para tratar desse assunto, gerando o trabalho intitulado *Inter(ações) entre corpo e câmera em processo criativo para videodança*<sup>32</sup> da qual trata do processo criativo para a videodança *Esconderijo* em que parto do intuito de criar videodanças a partir da sensorialidade do corpo, sendo assim, corpo que filma também se faz vivo e dança, pensando sujeito câmera e sujeito que filma como seres ativos e propositivos dos trabalhos em videodança.

Como já mencionado em meu memorial artístico anteriormente, após o período da graduação me dediquei à formação em fotografia pela *Omicron Centro de Estudos em Fotografia* e continuei fotografando dança e também atuando em criações de videodanças, minhas ou de outros artistas locais. Por esse motivo fui convidada por Eduardo Ramos, no início de 2020, para atuar como fotógrafa e fazer parte da equipe do *Processo Violência*. Sendo assim, minha função inicial no projeto era como fotógrafa *still*. Por esse motivo acompanhava todos os ensaios e encontros do grupo a fim de compreender o que se passava enquanto processo, experimentação, recorte e descartes de ideias.

Durante este percurso, fui gerando alguns ‘documentos de processo’, anotações, lembretes, rascunhos, além de fotografar para a criação dos futuros cartazes para divulgação do trabalho que acabaram não sendo necessários por conta da pandemia, mas que foram fotografados e muito influentes posteriormente no processo criativo de *Projeto Violência* quando já estava atuando como diretora de fotografia.

---

<sup>32</sup> Trabalho de Conclusão de Curso de Daniele Sena Durães, defendido e apresentado no ano de 2016 para o Curso Bacharelado em Dança da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Publicado sob a forma de artigo/memorial em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/3840>. Acesso em: 18 dez. 2022.

Além dessa função, estaria acompanhando a equipe em suas apresentações presenciais registrando as apresentações, oficinas de contrapartidas. Em resumo, enquanto fotógrafa, minha função inicial estava voltada ao registro artístico de todos os momentos significativos para a realização do projeto.

A partir desse segundo momento do processo, o momento de recriação e adaptação do trabalho, recebo o convite de Eduardo Ramos para acompanhar o processo de filmagem e atuar enquanto diretora de fotografia. Essa escolha se deu pelo fato de que eu era a única pessoa na equipe que tinha uma câmera relativamente eficiente para o que ele, diretor, imaginava para a obra; eu era a única integrante do coletivo que tinha certo domínio do equipamento/dispositivo, além da formação em fotografia. Tanto o diretor, quanto os demais integrantes do projeto sabiam do meu grande interesse e atuação em processos de criação em videodanças. Deste modo passo então a dialogar com o diretor Eduardo Ramos e o bailarino intérprete Airton Rodrigues para darmos início aos processos criativos a serem adaptados a partir do projeto original.

Esse capítulo, portanto, dedica-se à compreensão de como se deu o processo criativo de *Projeto Violência* desde sua gênese, como um recurso para aprofundar nessa questão que muito me afeta que é a criação em videodança, pensando o corpo e o movimento para a câmera e admitindo e propondo o vídeo como um estado que pensa, assim como sugerem Dubois e Deren em seus processos criativos.

#### 4.1 DOCUMENTOS DE PROCESSO RECOLHIDOS PARA A ANÁLISE

Os materiais ou documentos de processo que considero para essa análise são provenientes do próprio processo criativo, entretanto, são levantados a partir do recorte proposto para esse viés de estudo. Portanto, os materiais que venho estudando e entendendo, como propõe Salles, como documentos de processos, são prioritariamente as fotografias *still*<sup>33</sup> realizadas por mim durante o processo criativo em fase inicial, quando ainda se pensava em apresentação presencial da obra, bem como fotografias *still* que realizei durante as filmagens da respectiva videodança.

---

<sup>33</sup> Diferente do fotógrafo do filme, que é quem determina o enquadramento e a iluminação registrados pelo cinegrafista (normalmente, a partir da orientação do diretor), o/a fotógrafo/a de *still* tanto fotografará as cenas escolhidas pelo fotógrafo do filme, assim como toda a produção para a realização do filme em si (*making of*).

Além dessas fotografias, conto com materiais em vídeos também realizados por mim em ambas fases do processo, assim como vídeos de estudos realizados pelo diretor da obra e pelo bailarino intérprete, os quais tive acesso durante o processo e também me foram gentilmente cedidos para esse estudo.

Além dos materiais em imagem estática e dinâmica, conto também com documentos oficiais, como o edital de seleção realizado no ano de 2019, projeto enviado originalmente para concorrer ao edital de fomento, livros e filmes de referência para a criação.

Disponho também dos aportes de dados provenientes de uma entrevista semi-estruturada<sup>34</sup> realizada com o diretor do projeto e conduzida por mim, em duas partes/sessões, realizadas nos dias 28 de maio e 06 de junho de 2020, com o intuito de investigar mais profundamente a gênese de suas ideias e de que modo o mesmo conduziu esse processo criativo, quais foram suas escolhas estéticas e porque elas foram necessárias.

Para a realização dessa entrevista recorro a um roteiro prévio<sup>35</sup> de perguntas as quais não são seguidas fielmente, mas que serviram como um embasamento para se poder chegar a algumas respostas possíveis. Essa entrevista foi conduzida de maneira informal, e com base nesse roteiro retiro algumas informações que podem ser interessantes para o estudo. A entrevista foi filmada com a respectiva autorização do diretor.

A partir dessa entrevista passo a estruturar a respectiva pesquisa e análise, conforme o andamento das conversas e resultados. Seguindo eixos de interesse dos quais busquei enfatizar na conversa, sendo eles: a) Corpo; b) fotografia; c) espaço; d) dança; e) tempo; f) montagem, além das questões de relações em grupo e (trans)criação do trabalho cênico de caráter presencial para a linguagem audiovisual.

Saliento que é do meu interesse, nesse estudo, focar a discussão no processo/ato fotográfico e na direção de fotografia, funções nas quais estive em contato direto durante todo o processo criativo de *Projeto Violência*.

Dentre as diversas formas de abordar o processo criativo e o material audiovisual resultante dele, é de minha escolha fazer esse recorte e dar ênfase à essas questões referentes ao percurso criativo e ao meu processo singular dentro da equipe na atividade fotográfica.

---

<sup>34</sup> Entrevista na íntegra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pw0V4Uf9sEc>. Acesso em: 14 jun. e 20 mai. 2022.

<sup>35</sup> Vide anexo II

Deste modo, as questões relacionadas ao corpo, dança, tempo, montagem e (trans)criação serão abordados sob tal perspectiva.

#### 4.2 O INÍCIO DA MINHA PARTICIPAÇÃO NO PROCESSO COLETIVO

O projeto, em si, iniciou-se em 2019, mais especificamente no segundo semestre, quando Eduardo Ramos, Lucas Neves e Airton Rodrigues, que já vinham de trabalhos anteriores conversando sobre a possibilidade de um novo trabalho em Dança a respeito da temática da violência. Dessa forma, ao ser divulgado o processo seletivo para o *Edital Solar 2019* (anexo III), os proponentes/idealizadores passaram a elaborar conjuntamente o projeto para o respectivo processo seletivo, sendo elaboradas ideias de que forma e com que meios o trabalho iria acontecer, parte da equipe passou a ser pensada de acordo com as especificidades planejadas.

Ao ter o projeto selecionado/contemplado com verba no referido edital, Eduardo Ramos entrou em contato comigo para uma conversa a respeito do trabalho e me fez o convite para participar da equipe enquanto fotógrafa, visto que não havia nenhuma pessoa responsável por acompanhar o grupo em ensaios para a realização de registros em imagem, bem como para criação de cartazes e *flyers* para a divulgação do evento que viria a ser realizado em maio de 2020 no espaço cênico da *Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento*.

Nesse contato preliminar, Eduardo me explicou toda a ideia inicial, quais as necessidades fotográficas que o projeto necessitava, bem como me passou as datas de início dos ensaios e pesquisas já no espaço da *Casa Hoffmann*, o que ocorreu a partir da segunda metade de janeiro de 2020. Após a conversa, gratamente aceitei ao convite, acertamos detalhes em relação ao valor de cachê e demos início então aos encontros semanais no local de execução da obra, encontros estes em que Eduardo, na qualidade de diretor, fazia questão de reunir toda a equipe, tendo em vista que gosta de trabalhar de forma horizontal e democrática com a equipe, mesmo que nesse caso específico se tratasse de um solo em Dança Contemporânea.

A equipe tinha caráter interdisciplinar e era composta por artistas de áreas distintas. Eduardo é ator, diretor e dramaturgo, sua trajetória artística vem do Teatro e vinha se dedicando à trabalhos na linguagem da Dança há pouco tempo. Airton Rodrigues, intérprete do projeto que é bailarino, coreógrafo, ensaiador e já vem da

área da Dança, há muitos anos já se dedica à Dança Clássica e Dança Contemporânea em instituições renomadas como *Balé Teatro Guaira* e *São Paulo Companhia de Dança*. Também da área da Dança, é integrada ao projeto a bailarina, docente e pesquisadora Elke Siedler, que assume, no projeto, a função de preparadora corporal. Também na preparação corporal, mais especificamente na função de preparação vocal, o projeto contava com Edith de Camargo, musicista, cantora e artista dedicada aos estudos da voz e do BMC<sup>36</sup> e Stela Fisher, professora do curso de Bacharelado em Teatro da Unespar/FAP, responsável pela dramaturgia do trabalho. Fischer contribuía com apontamentos cênicos, para o decorrer do trabalho. Ivana Lima, artista visual atuante na direção de arte, contribuía para confecção de figurinos, cenário e objetos cênicos. Para o *design* de som, estava responsável Lucas Neves, artista do teatro, ator e músico, que acompanhava os ensaios com olhar direcionado para o desenho de som, atuando em parceria direta com Edith de Camargo, ao pensar voz e as sonoridades com as quais a obra vinha se construindo.

Paulo Napoleão era o artista responsável pela criação e execução da iluminação cênica. Por fim, eu Dani Durães, inicialmente estava responsável por criar registros em imagem fotográfica do processo, algo a ser apresentado em relatório final da execução do projeto no período de prestação de contas, bem como a criação de fotografias artísticas para a eventual necessidade de *flyers*, cartazes físicos e digitais e outras imagens que pudessem vir a ser necessárias ao decorrer do processo de criação.

Apesar da equipe ser composta por artistas de áreas distintas e tratar de um trabalho solo em Dança Contemporânea, da qual o bailarino intérprete Airton Rodrigues atuaria, Eduardo, na qualidade de diretor fazia questão de contar com o grupo todo em todos os ensaios e encontros de pesquisa, para acompanhar as transformações do processo criativo em conjunto e contribuir democraticamente com todas as discussões a respeito da obra, de sua forma e especialmente seu conceito abstrato: a violência no mundo contemporâneo.

Os encontros iniciais foram repletos de diálogos e conversas a respeito do tema da violência e, nesse primeiro período, iniciávamos os encontros com prática coletiva de yoga, proposta por Elke Siedler, em que todos participavam

---

<sup>36</sup> BMC – *Body-Mind Centering*, desenvolvido pela estadunidense Bonnie Bainbridge Cohen. Trata-se de um estudo experiencial baseado na corporalização e aplicação de princípios de anatomia, fisiologia e desenvolvimento, utilizando movimento, toque, voz e mente.

conjuntamente com Airton. Na sequência, discutíamos a respeito de leituras propostas pelo grupo, conversávamos com o bailarino/intérprete e, a partir daí, o Airton iniciava sua pesquisa de movimentos.

Nesse instante inicial, fazíamos uma formação circular bem espaçada ao redor do intérprete e acompanhávamos sua pesquisa que parecia ser inesgotável. Airton iniciava sua pesquisa de movimento e ali permanecia por um longo período, sem nem mesmo pausar para água. O intérprete buscava, com afinco, suas movimentações e nos momentos de pausa confidenciava-nos algumas imagens e memórias de violência física ou conceitual às quais seu corpo acabava recorrendo durante as pesquisas.

No caso de pesquisas em dança contemporânea é muito comum que os dançarinos se movimentem sem limitações, improvisando movimentos, ora com sonoridades, ora contando somente com os ruídos do ambiente, a fim de encontrar na movimentação do próprio corpo pistas para a materialidade da obra em que se está envolvido. Nos processos de criação e busca de movimentos, a partir de uma ideia de poética em dança contemporânea, Laurence Louppe atesta que o corpo que dança explora uma multiplicidade de possibilidades e que cada corpo contém “uma partitura secreta, um imenso leque de possibilidades e de tonalidades poéticas” (LOUPPE, 2012, p. 85).

Airton e Eduardo recorreram à essa metodologia envolvente e fluida, ou seja, a obra também iria se construindo conforme o seguimento do processo. Para tal, há a necessidade de não apenas o intérprete e diretor estarem atentos, mas toda a equipe estar sensivelmente envolvida, para acompanhar essas nuances do processo: pesquisa e criação em redes conectivas.

Sobre isso, Salles ao debater a respeito de trabalhos em grupo, rede e subjetividade conclui:

No contexto da complexidade, compreendemos os modos como o ambiente, no qual os processos de criações são desenvolvidos, é processado pelos artistas e alimentam suas obras. A criação sob esta perspectiva, pode ser vista como um processo de transformação (Gesto inacabado), que se alimenta e troca informações com seu entorno, em outras palavras se apropria do mundo que a envolve (SALLES, 2017, p. 41).

Desse modo, a criação do que estávamos inicialmente chamando de *Violência* justamente por não termos encontrado ainda um título para o trabalho

estava caminhando, sendo transformada dia a dia de acordo com os acontecimentos de cada ensaio, sendo afetada pelas leituras, práticas de Yoga, entre outros acontecimentos diários.

No decorrer dos encontros foram surgindo ideias de transformar esse acontecimento cênico do qual estávamos nos propondo a realizar, dessa forma ao debater violência, entrar em questões profundas a respeito das cobranças em que a sociedade faz ao corpo, no caso daquele homem que estava ali na função de intérprete, um corpo *gay*, dissidente, bailarino e periférico, Airton foi nos mostrando seus machucados e cicatrizes físicas e conceituais. Essa ação de mostrar os machucados, apontar para eles nos gerou uma configuração espacial frontal, onde aquela 'roda' dos encontros iniciais foi espontaneamente sendo dissolvida. Nesse instante Eduardo juntamente com Airton e Ivana passaram então a discutir um cenário asséptico, em que o corpo de Airton poderia então estar assumindo a persona de um humano em ambiente laboratorial, em que reagia, ou não, às demandas das pessoas presentes, que lhe assistiam/observavam como a um espécime em um laboratório de testes clínicos ou psicológicos.

Passa-se então a incorporar essa ideia de que a plateia teria demandas para aquele 'corpo em colapso', mas que se encontraria imóvel de início. Destaco que Airton é um artista da dança bastante conhecido pelo seu trabalho com Dança Clássica e Contemporânea, bem como por seus trabalhos em instituições de renome, das quais o público que acompanha a cena da Dança em Curitiba já cria expectativas com relação aos seus trabalhos, à sua performance fisicalizada, exuberante, técnica e vigorosa.

Eduardo e Airton passam a investir nesse contexto em que o corpo do bailarino apresenta os 'sintomas do envelhecer na dança', já com muitas lesões, cansaços e passa a assumir suas memórias e traduzi-las em movimentos e performance. Sendo assim, esse trabalho passou a ser um trabalho metafórico, ficcional e documental onde Eduardo com seu caráter de dramaturgo passa a criar uma dramaturgia revestida de memórias singulares do artista intérprete e também dos membros da equipe, inclusive ele mesmo.

Em entrevista concedida para a realização dessa dissertação, o diretor comenta esse fato e menciona seu gosto particular por depoimentos e por metáforas cênicas, das quais vinha investindo na criação da dramaturgia do projeto, então chamado por nós de *Violência*.

Nesse período, início de março de 2020, pouco antes da chegada do Coronavírus ao Brasil, me reuni com Eduardo e Airton para a realização de um ensaio fotográfico no *AP da Treze – Espaço de Criação*, espaço criado por Eduardo em seu próprio apartamento e residência. O espaço conta com um pequeno auditório/teatro em sua sala, espaço utilizado para a realização do ensaio fotográfico.

Esse ensaio fotográfico foi realizado com a intenção de criar imagens que pudessem vir a ser utilizadas para divulgação das apresentações públicas e das contrapartidas. Nesse dia optamos pelo fundo branco, peito nu de Airton como nos ensaios na *Casa Hoffmann* e que destacassem o corpo sem aparatos ou cenários em um ato performativo com foco nos gestos deste corpo em ‘violência’ (figura 16).



**FIGURA 16 – Imagem fotográfica de estudo para cartaz**  
Fonte: arquivo pessoal da fotógrafa – Dani Durães

Essa fase de pesquisa com encontros semanais ocorreu de janeiro a março de 2020, quando foi então interrompida devido aos protocolos de distanciamento

social provocados pela pandemia de Covid-19. Período em que o espaço e a Coordenação da *Casa Hoffmann* se viram obrigados a fechar as portas, cancelar a agenda semanal de ensaios de todas as equipes selecionadas para o edital, e também adiar a realização da até então chamada *Mostra Solar 2020*.

#### 4.3 PERÍODO DE HIATO: PANDEMIA E DISTANCIAMENTO SOCIAL

O decreto municipal nº 421 de 16 de março de 2020 da cidade de Curitiba (anexo V), declarou situação de emergência em Saúde Pública em decorrência da infecção humana pelo novo Corona Vírus (Covid-19) e estabeleceu medidas para o enfrentamento e o decreto municipal nº470 de 26 de março de 2020 (anexo VI) que definiu os serviços públicos e as atividades essenciais que deveriam ser resguardadas pelo Poder Público e pela iniciativa privada, acabou por interferir no andamento das propostas selecionadas pelo Edital Solar 2019. As equipes dos projetos que ocupavam semanalmente o espaço da *Casa Hoffmann* para a realização de pesquisas, ensaios e reuniões preparatórias para as apresentações públicas previstas para maio daquele mesmo ano, de um momento para outro, foram impedidas de continuar as reuniões de forma presencial. A *Casa Hoffmann* fecha as suas portas e as incertezas quanto à continuidade ou finalização dos projetos eram uma constante e geravam instabilidades na classe artística como um todo.

No início dessa fase, as conversas e trocas de mensagens eram efetuadas unicamente por meio do aplicativo WhatsApp e o grupo decidiu por suspender as reuniões presenciais e aguardar um pronunciamento oficial das dirigentes da *Casa Hoffmann* para, somente então, criar estratégias seguras de continuar o processo de criação. Durante a segunda quinzena do mês de março, ainda com o decreto mais flexível com relação aos encontros sociais, Airton e Eduardo se encontraram algumas vezes no espaço do *AP da Treze Espaço de Criação*. Nesses encontros, em meio às incertezas quanto ao isolamento social ou a duração do mesmo, ambos deram continuidade às pesquisas de corpo do intérprete e testaram algumas máscaras criadas por Ivana, para a apresentação pública.

Após esse momento, a equipe se distanciou, as conversas pararam de acontecer por um tempo enquanto todos estavam em seus lares em isolamento e tomando as precauções necessárias, em clima de tensão e medo frente às consequências da proliferação do vírus.

Permanecemos nesse hiato de março a junho de 2020, quando o diretor finalmente contata a equipe relatando que houve reuniões *online* com as dirigentes da *Casa Hoffmann* e que havia sido proposto uma forma alternativa de execução e apresentação final dos projetos que haviam sido contemplados no *Edital da Mostra Solar - 2020*. O novo formato previa a criação e apresentação das danças em formato unicamente digital. A dança da presença cênica haveria de se transformar em dança para a tela. Os sete projetos contemplados deveriam adaptar suas propostas iniciais e empreender esforços para apresentar e concluir os projetos em formatos de videodança, até o final daquele ano. Obviamente este fato gerou muitas discussões, debates, incertezas, inseguranças, adaptações de membros das equipes originais, integrando, agora, elementos com conhecimento nas artes do vídeo.

Logo de início, surgiram ideias de realização de *lives* utilizando do espaço da *Casa Hoffmann* no mês de dezembro daquele mesmo ano, algo que foi muito questionado pelas equipes e levado para a direção de que seria inapropriado para todos que esse formato de apresentação fosse o recurso escolhido. Desse modo os diretores responsáveis de cada equipe criaram um grupo entre eles para dialogar a respeito das demandas de cada trabalho e conjuntamente chegaram a conclusão que até o mês de dezembro seria viável que cada grupo se organizasse para a realização das (trans)criações de seus materiais coreográficos e performáticos para a linguagem do audiovisual em formato de vídeo.

Destaco que, nesse período, o valor recebido por cada equipe para a realização do trabalho ainda não havia sido liberado pelos órgãos responsáveis pelo repasse da verba, sendo assim, a direção da *Casa Hoffmann* nos informou que esse repasse seria realizado no mês de agosto e, por esse motivo também, foi feita a escolha de adiar a Mostra para o mês de dezembro. Foi assim que se originou a *Mostra Solar 2020 – edição digital* (grifo meu).

À semelhança das edições anteriores, um/a artista-pesquisador/a da dança seria convidado para assistir a todas as apresentações, realizar uma análise crítica dos trabalhos, escrever e publicar – no site da Casa Hoffmann – o resultado de tais análises. Devido ao fato de os trabalhos terem que assumir o formato audiovisual [vídeo]dançante, a artista-docente-pesquisadora convidada pela Coordenação da *Casa Hoffmann* foi Cristiane Wosniak, pelo fato de transitar entre estas duas áreas:

a dança e o audiovisual. O resultado publicado<sup>37</sup> de suas análises acerca das sete videodanças apresentadas em dezembro de 2020 – na Mostra Solar/digital – pode ser conferido no referido site.

Em acordo com todas as outras equipes, foi chegado o momento em que o diretor retoma o contato com a equipe do *Projeto Violência* repassando os informes das reuniões com as dirigentes da *Casa Hoffmann* e trazendo para o grupo as notícias com relação ao intérprete Airton Rodrigues, que por razões pessoais, nesse período de pandemia iria retornar à sua cidade natal para a casa de familiares e sem previsão de retorno para Curitiba. Sua viagem estava agendada para a data de 01 de agosto de 2020, ou seja, antes do repasse das verbas para a realização do projeto.

Assim, em total acordo, a equipe que seguiu se comunicando via WhatsApp, decidiu que faríamos então uma videodança com o material que já tínhamos experimentado e registrado. À vista disso concordei em assumir a posição de direção de fotografia, não só pelo fato de estar na equipe enquanto fotógrafa, mas por ser a única integrante que tinha posse de uma câmera semi-profissional para que pudéssemos realizar a filmagem. Além disso a equipe concordou em reduzir os membros do coletivo ao máximo para a realização das diárias de filmagem, bem como procurar por espaços abertos para a realização das mesmas por questão de biossegurança.

Dessa forma, Eduardo e Airton continuaram por se reunir de forma *online* para ensaios e ajustes dos movimentos e das cenas e, nesse momento, também começam as realocações de pessoas da equipe para outras funções. Lucas Neves passa a assumir a elaboração de roteiro e direção, juntamente com Eduardo, embebidos das leituras da autora Susan Sontag, especificamente o livro *Diante da Dor dos Outros* (2003). Elke Siedler continuou a encontrar Airton e Eduardo também de modo *online* para a realização das práticas de Yoga e preparação corporal até o momento em que seguimos para as gravações em julho de 2020, divididas em 4 domingos.

---

<sup>37</sup> A análise crítica pode ser conferida no seguinte endereço: <https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2020/12/PROPOSTAS-PARA-CRIAR-E-VIDEOGRAFAR-ENUNCIADOS-EM-CORPOS-QUE-DAN%C3%87AM-Cristiane-Wosniak.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2023.

#### 4.4 PROCEDIMENTOS PARA AS GRAVAÇÕES

Para dar início às gravações nos reunimos por videoconferência com a equipe de gravação que foi reduzida para as diárias como estratégia de segurança da própria equipe, já que a pandemia estava em estado de agravamento na cidade, naquele momento específico, e com os números de caso aumentando significativamente. Estiveram presentes nas filmagens, Airton, na função de intérprete, Eduardo na função de diretor juntamente com Lucas Neves que migrou do som para a direção e roteiro, Paulo Napoleão na função de produção juntamente com Martha Chapieski e eu na qualidade de direção de fotografia.

Foram necessários alguns remanejamentos de função na equipe por conta do novo caráter de linguagem e abordagem do trabalho, bem como a necessidade de convidar artistas que não estavam previstos na fase inicial do projeto, como no caso de Martha, artista do teatro e atriz que veio a contribuir com todas as necessidades produção nesses dias, desde a alimentação da equipe, ao emprestar sua casa para a gravação de algumas cenas e também contatar seus vizinhos que tinham uma casa em construção, da qual estava ainda cheia de entulhos e material de construção, concreto, além também de estar ao lado de sua residência. Dessa forma, aos domingos, quando não haviam pedreiros na construção poderíamos fazer uso do espaço e também puxar cabeamento direto da casa de Martha para as gravações noturnas, das quais Paulo Napoleão, na qualidade de produtor e iluminador, poderia trabalhar diretamente comigo no *design* de luz.

Por esse motivo, nos reunimos em 3 domingos consecutivos para as diárias nas casas e também contamos com uma quarta diária realizada no *AP da treze*, onde capturamos depoimentos de Airton antes do mesmo seguir viagem para o Rio Grande do Sul.

Nas reuniões de pré-gravações discutíamos o roteiro, analisávamos a previsão do tempo e combinávamos o que seria necessário levar de equipamento para cada uma delas. Martha e Paulo nos buscavam em nossas residências com seus veículos particulares para que não precisássemos utilizar carros de aplicativo ou o serviço de taxi ou transporte coletivos públicos naquele momento.

Nesse período de gravações e de negociações para as filmagens, Eduardo me recomendou para pensar a fotografia do material, o filme brasileiro *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014) e a leitura do livro *Diante da Dor dos Outros* da autora Susan Sontag, leitura anteriormente mencionada e que me causou um

grande impacto, devido ao seu contexto por não apenas abordar a questão da guerra e da fotografia de guerra, mas um modo de pensar a construção de imagens a partir do assunto fotográfico e de seu modo de abordagem.

Questões como as escolhas de imagem, foco, enquadramento passaram a me preencher nesse momento de retorno às imagens que já havia capturado de Airton nos processos de ensaio e pesquisa e também no ensaio fotográfico para a confecção de materiais pra divulgação. Dessa forma, me deparo com um interesse fotográfico por meio da empatia e da identificação, tendo em vista que Airton estava ali performando uma dança violenta, abordando um tema caro para sua individualidade e criando dança com todo esse material corporal e performativo que seu corpo continha e emanava.

Em determinado momento, comecei a pensar a respeito de minhas vivências em videodança, dos estudos de movimento, de câmera e de corpo e da interpelação que câmera e o corpo que dança podem vir a ter, em uma conexão empática e intuitiva, com os olhos voltados para a percepção do assunto fotográfico, nesse caso, a obra artística, o material audiovisual *Projeto Violência*.

Sontag em seu livro vinha a sugerir um fazer em imagem e o ato de fotografar como um fenômeno de civilização. Entender esse fenômeno me remete às vivências em dança e aos estudos em videodança, em que vislumbro o fazer dessas linguagens como um sintoma dos nossos contextos atuais de civilização digitalizada e imbricada de tecnologias, bombardeada por imagens, sejam elas midiáticas, publicitárias ou das imagens que nos identificamos e criamos em nosso repertório estendido de memória. De certa forma esse entendimento de que somos as imagens que criamos, que me permeava naquele instante, colocou-me em estado de alerta às necessidades coletivas do grupo, de cada indivíduo, da obra e do conceito que buscávamos e em especial da dança performativa de Airton.

Foi assim que entrei em estado de filmagem, não pensando na espacialidade da foto, mas guiada pela noção de tempo. Do tempo que Airton levava pra assumir determinadas posturas corporais, para concentrar, para alcançar a materialidade de sua dança em sua forma mais sincera. Nós artistas do corpo entendemos esse tempo do corpo, a câmera e o dispositivo não; o dispositivo depende e nesse caso dependeria de um olhar atento de quem o opera para que uma conexão se estabelecesse naqueles instantes de filmagem.

Sendo assim, me despi de minhas certezas e até de minha insegurança por estar pela primeira vez, assumindo a função de direção de fotografia. Fui para as gravações com os equipamentos necessários, acessórios de filmagem, luz e o mais importante deles, o corpo: a mídia primária em estado de atenção, pois percepção requer total envolvimento e atenção.

#### 4.4.1 Dia 1 de gravação

Imbuída desse sentimento partimos então para o primeiro domingo de filmagens no dia 05 de julho, no período da manhã. Partimos cedo para aproveitar bem a luz do dia. Nesse primeiro dia tínhamos como planejamento realizar as filmagens das cenas do carro e do portão onde Airton elaboraria a ação que entre nós chamávamos de '*Chega*'.

Essa ação surgiu durante um ensaio presencial na *Casa Hoffmann* em que Airton movia o corpo em pesquisa de movimento e em um determinado momento, quando cansado estendeu sua mão para a frente em sinal de pausa, e exclamou essa palavra: *Chega!!!*

Algo que é comum em ensaios de Dança é o momento em que o intérprete cansa, pede uma pausa, toma uma água, eventualmente encerra o ensaio ou apenas faz uma pausa e depois retoma a pesquisa de movimento. O que era pra ser apenas mais um gesto comum das rotinas de ensaio passou a ser elaborado pelo diretor juntamente com o intérprete como um gesto significativo impregnado de sentido na videodança (figura 17). Gesto icônico, um ícone cinético como propõe Wosniak (2006), nesse caso se refere à uma imposição de limites, revela que o corpo não aguenta mais algo. Esse gesto passou a ser explorado em ensaios e repetido inúmeras vezes e possibilitou que nesse primeiro momento da (trans)criação pudesse sustentar a obra. Assim, a equipe juntamente com o diretor começou a delinear uma maneira de ir para as filmagens.

Destaco que esse trabalho passou a ser olhado pela equipe e as ações de violência passam a ser abordadas de forma metafórica e ao mesmo tempo construídas a partir da ideia do corpo que cansa e que é repleto de fragilidades. Um corpo masculino que performa violência por inúmeros motivos e afetações sociais, econômicas e culturais, mas que não se adapta à essas lógicas de violência. Dessa forma, essa fotografia da qual eu estava indo buscar, passa a ser o olhar impositivo

dessas instituições já formadas e este olhar do 'chega' afeta o olhar para a videodança (figura 18).



**FIGURA 17 – Airton Rodrigues em ensaio na Casa Hoffmann – ação *Chega!!!***  
Fonte: arquivo pessoal da fotógrafa – Dani Durães



**FIGURA 18 – Cena na videodança *Projeto Violência* em que o intérprete esboça a reação: *Chega!!!***  
Fonte: frame de Projeto Violência – imagem por Dani Durães

É importante lembrar que a peça/obra estava sendo pensada para ser exibida em formato presencial e que estava prevendo a participação da plateia para que Airton esboçasse suas reações em relação às demandas sugeridas pela plateia. Como não houve a chance de testar esses acontecimentos cênicos com plateia, o olhar ativo da plateia passa a ser o olhar da fotografia que acaba por ter que assumir um caráter de participação espectral.

Desse modo, parti para a gravação enquanto sujeita participativa, em total acordo com o intérprete e com a direção, passei a interferir em momentos em que o intérprete esboçasse que precisava de interação. Foi assim que passei a fotografar e dar um suporte cênico para o performer/bailarino. Isso acontece em uma das cenas do material que foi captada nesse primeiro dia. A ação que chamávamos de 'Chega' e acontecia repetidas vezes em alusão ao signo de constante imposição de limites e ter os limites desrespeitados e assim suscetivelmente.

Destaco que, neste primeiro dia de filmagem, antes das tomadas da cena comentada anteriormente, também gravamos a 'cena do carro', em que a personagem central se prepara para cometer um assassinato, e falha na missão. Essa cena repleta de simbolismos e iconicidades revela um gesto irônico do agir com violência. Lembro-me das discussões iniciais a respeito do tema e dos questionamentos acerca do ato de matar: seria este o maior dos atos de violência? Ou existem outros gestos que também estão embebidos de significado e(m) violência?

As filmagens no carro aconteceram no período da manhã, fizemos o uso do carro particular de uma integrante da equipe e a gravação aconteceu no interior de um condomínio de classe média alta, em que não há movimentação na rua, justamente por se tratar de um condomínio fechado. Dessa forma, poderíamos gravar inúmeras vezes a chegada e a saída do veículo. Essa cena foi gravada com o uso do tripé e um rebatedor de luz improvisado feito com base de isopor e papel alumínio, que iluminava o rosto da personagem por dentro do carro.

Essa cena estava sob o comando de Lucas Neves, que foi quem a escreveu e estava com maior domínio do que seria necessário. Lucas, conversou comigo sobre a ideia e fui posicionando a câmera na posição de filmagem e fui apresentando para o diretor as propostas de enquadramento, cor e texturas de imagem em relação ao corpo da personagem. Procedemos dessa forma, até

encontrarmos juntos uma maneira de expressar em imagem aquilo que estávamos buscando enquanto conceito e(m) cena.

Nesse mesmo dia, no período da tarde, após o almoço fizemos as primeiras tomadas na casa em construção ao lado da casa de Martha. A primeira tomada a ser realizada foi a cena da escada, e que aproveitei para realizar alguns *takes* do espaço da casa, antes de inserir a personagem na mesma. Dessa forma demos luz à um momento da videodança em que a narração realizada pelo diretor Eduardo conta um fato sobre um menino que foi lançado escadas abaixo porque gostava de dançar. Paralelamente, essa cena é composta pela personagem vestida com camiseta de aspecto camuflado militar e performa uma dança de gestos que remetem à autoritarismos e ao mesmo tempo, o intérprete está nu da cintura para baixo, em uma alusão ao autoritarismo patriarcal, fálico, masculino (figura 19).



**FIGURA 19 – Cena na videodança *Projeto Violência* em que o intérprete faz flexões na escada**  
Fonte: frame do material audiovisual *Projeto Violência* – imagem por Dani Durães

#### 4.4.2 Dia 2 de gravação

Nesse dia demos continuidade às sequências da casa em construção, que uma semana após o primeiro dia de filmagem já estava diferente, principalmente na parte de trás da locação, em que havia sido cavado uma grande fundação da qual aproveitamos para gravar algumas cenas da personagem. Foi um dia inteiro de filmagens na casa e foram realizados os *takes* iniciais do material audiovisual, em

que a personagem percorre a casa e a câmera o acompanha, apresentando a locação, o espaço e revelando as supostas imagens de esperança da mesma.

Neste sentido, aproveitamos o espaço cavado nos fundos da casa para a gravação da personagem enterrando alguns ossos humanos, imagens que acabaram posteriormente no processo de montagem sendo retiradas do material. Ao início do material há uma pequena cena em que essas imagens são exibidas num suposto *teaser*, do programa de TV ficcional *Projeto Violência* em que a personagem se mostra aparentemente arrependida do que fez, aquele assassino segue em confronto com sua humanidade e fragilidade pedindo desculpas aos ossos que enterra.

Esse dia, ao gravar as cenas de enterrar ossos, aquela fundação enorme cavada nos sugeriu algo que estávamos vivendo no Brasil com a pandemia de Covid acelerada e com um altíssimo número de mortes. Acabei por optar em filmar essa fundação de forma similar às imagens fortemente difundidas pela internet de *fake news* de caixões vazios sendo enterrados e, ao mesmo tempo das imagens dos cemitérios no Amazonas repletos de terra recém cavada, o que sugere uma grande quantidade de enterros em curto período de tempo. Imagens que nos impactavam naquele momento, sobretudo a mim, fotógrafa brasileira, afetada pelas imagens que eram bombardeadas naquele período via redes sociais e imbuída do conteúdo de imagens relacionadas à pandemia e fotografias documentais divulgadas em jornais e telejornais (figura 20).

Muitas destas imagens, divulgadas como reais, muitas imagens retiradas de contexto nos assolavam e nos deixavam atônitos e perdidos. Dessa forma acabei por intuitivamente fazer uso dessas referências e utilizando-me desse recurso na filmagem. Ao pensar que, como afirma Sontag sobre a criação das imagens, passo então a perceber enquadramento enquanto exclusão, e me dar conta de que excluir em enquadramento é dar luz ao ato criativo particular de quem está pensando imagem enquanto faz a imagem.

Assumi aquelas cenas em que o intérprete e o diretor propunham para capturar a imagem daquele corpo em colapso, de modo a remeter às imagens já icônicas do período inicial da pandemia. Desse modo, parti para a ação dentro do espaço cênico juntamente com Aírton.



**FIGURA 20<sup>38</sup> – Funcionário do cemitério de Vila Formosa, em São Paulo, carrega uma cruz enquanto outros fazem enterro, durante pandemia (Covid-19)**

Fonte: Imagem oficial G1 – Amanda Perobelli

Nesse caso, uma fotografia que ainda se relaciona com seu corpo, trazendo a câmera para perto, buscando planos detalhes a fim de capturar a angústia daquele corpo e alternadamente buscando planos médios ou mais abertos para evidenciar o espaço – locação construída – em que a ação performativa acontecia (figura 21).



<sup>38</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/05/12/coronavirus-no-brasil-os-impactos-da-pandemia-em-fotos.ghtml>. Acesso em: 01 dez. 2022.



**FIGURA 21 – Sequência na videodança de *Projeto Violência* em que a personagem enterra ossos e depois pede desculpas**

Fonte: *frame* do material audiovisual *Projeto Violência* – imagem por Dani Durães

Excluindo os arredores para evidenciar e aproximar a imagem do sofrimento daquela personagem que se construía em relação ao meu olhar através da câmara. Nesse caso a fotografia em movimento, tal qual a dança que se processava.

#### 4.4.3 Dia 3 de gravação

No terceiro dia tivemos a diária mais longa, visto que iniciamos pela manhã, assim como nos dias anteriores e estendemos até o período da noite com a intenção de captar algumas cenas noturnas. Iniciamos na casa de Martha, dessa vez em sua sala de estar, escolha de locação fundamentada devido aos aspectos estéticos do

ambiente, bem apresentado, de classe média, sala ampla e iluminada. Nesse contexto tínhamos a intenção de captar uma cena em que a personagem de Airton concede uma entrevista para a instituição ficcional chamada *Projeto Violência* (figura 22), da qual a personagem faz parte, como se estivesse participando de um programa de TV numa espécie de desafio, como os famosos programas de *reality shows*. Passamos a manhã gravando esses depoimentos, e na sequência partimos para as gravações na casa em construção.



**FIGURA 22 – Estudo de enquadramento e luz para filmagem de depoimento em sala de estar**  
Fonte: material de processo - imagem por Dani Durães

Dando sequência aos acontecimentos da terceira diária de gravação, como já mencionado, a equipe após o almoço se direcionou à casa em construção para a tomada de *takes* que faltavam ainda com a luz do dia, sendo eles a cena que entre nós, chamávamos de ‘*boxe*’, cena em que a personagem de Airton estaria em confronto com alguém, e algumas cenas referentes ao personagem ocupando o espaço da casa.

Esse dia foi para mim, o dia que mais exigiu que estivesse atenta, com mãos firmes e também me colocasse em relação à personagem a todo instante. Sendo assim, realizamos tomadas em plano sequência que, posteriormente no processo de

montagem, foram fragmentadas e também as imagens da luta, ou como chamávamos: cena do boxe.

A cena do boxe, no material audiovisual inicia aos 26 minutos e 50 segundos e se intercala com as imagens noturnas realizadas nesse mesmo dia. A cena tem início com a apresentação do espaço externo juntamente com a personagem, lá inserida, dessa vez com a cabeça enfaixada de modo a cobrir olhos, boca e nariz. No que concerne em relação à narração faz-se aqui alusão de que a personagem de Airton estaria se disponibilizando a anular sua singularidade e individualidade a fim de cumprir e vencer ao programa de *reality* fictício da *Fundação Projeto Violência*. A cena ao se relacionar com as imagens e narração no contexto do material audiovisual já finalizado passa a propor um sentido para a narrativa do mesmo.

No caso desse dia de gravação, sabíamos o que queríamos captar e testar com essas imagens posteriormente nas montagens. O diretor Eduardo tinha em mente essa cena, mas com dificuldades me dizia como ele gostaria que a mesma se concretizasse em imagens, dessa forma foi o dia em que pude atuar com mais liberdade, sendo assim pude me movimentar e de certa forma buscar juntamente com Airton uma imagem que dançasse em relação à angústia dessa personagem. O que veio a permitir que o olhar da fotógrafa-bailarina viesse à tona.

Desse modo, peguei a câmera na mão e fui para a cena, onde a personagem de Airton luta (figura 23) com a própria imagem e ainda posteriormente essa mesma imagem se sobrepõe ao rosto de Airton com o recurso de projeção (figura 24) para remeter ao imagético daquela personagem em colapso.

Vejo nesse dia de gravação uma possibilidade de relação com o que Salles propõe ao falar dos processos de criação de forma a serem processos em construção durante o fazer e ao mesmo tempo, também, passo a olhar para a postura de fotógrafa que assumi, enquanto criativamente, ciente das imagens que estávamos buscando, através da dança e do momento que me aproximo da personagem de Airton passo a me sentir a vontade atrás da câmera, em movimento. Trazendo a mídia primária, o corpo para dentro da cena, ao operar câmera de modo a se relacionar com a estrutura de movimento. Não coreograficamente, mas através da temporalidade daquela ideia inicial que estava posta.



**FIGURA 23 – Projeto Violência - Cena do boxe**  
Fonte: frame da videodança *Projeto Violência* - imagem por Dani Durães



**FIGURA 24 – Frame da cena do boxe – projeção sobre imagem da personagem de Airton**  
Fonte: frame da videodança *Projeto Violência* - imagem por Dani Durães e Lucas Neves

Nesse dia ainda realizamos tomadas de imagens em que a personagem presta depoimento para um suposto público que acompanha ao *reality*, as imagens das supostas vítimas sendo realizadas pelos próprios integrantes da equipe, com a utilização da máscara criada pela artista Ivana Lima, que estava responsável pela direção de arte do trabalho.

Além dessas, também foram gravadas outras passagens em que a personagem dança nu e angustiado pela casa escura rodeado de concreto.

#### 4.4.4 Dia 4 de gravação

Encerramos as gravações na casa em construção na terceira diária e na quarta diária partimos para o *AP da Treze*, residência do diretor, com o propósito de captar imagens da personagem dando depoimentos, agora despido do caráter personagem. Gravamos com Airton na lavanderia do apartamento, um espaço iluminado e de fundo branco, onde o espaço de assepsia que gostaríamos de criar para a apresentação pública presencial passa a aparecer agora na fotografia.

Desse modo, iluminamos seu rosto com o uso de rebatedores de luz improvisados com isopor e papel alumínio, bem como utilizamos luz natural do dia para a iluminação principal do ambiente e de seu rosto.

Esse não foi o dia mais longo de trabalho, porém devido ao fato de ser o último dia de filmagem e também o último dia de Airton na cidade de Curitiba, foi um dia carregado de sentimentos de despedida e de certa forma de aproveitar as últimas oportunidades criativas. Ou seja, Eduardo e Lucas, os diretores e roteiristas do material, estavam roteirizando a partir do que conseguíamos captar e viam-se bastante aflitos em busca de um sentido e uma forma de organização dessas imagens, ao passo que sentiam necessidades de filmar outras cenas e de dar luz à persona de Airton, já que o trabalho também, mesmo se tratando de um trabalho ficcional, estava imbuído de um caráter documental da figura de Airton e sua personalidade artística.

#### 4.5 GRAVAÇÕES EXTRAS, EDIÇÃO E CRIAÇÃO DE TRILHA SONORA

Após a partida de Airton, os diretores Eduardo e Lucas viram-se com a necessidade de selecionar todo o material captado nesses quatro domingos consecutivos de filmagens para organizar e reconhecer a complexidade do material e do processo que estávamos inseridos. Eduardo menciona em entrevista que foi um período de longo trabalho e também de bastante silêncio, para compreender o que estava criando e fazer as escolhas necessárias para dar continuidade no processo e vir a concretizar a videodança *Projeto Violência* da forma que melhor lhe convinha.

Desse modo, Eduardo e Lucas ainda precisaram se deslocar para fazer uma nova captação de imagem, em que captam imagens da cidade, e também da personagem de Airton, que por utilizar as máscaras de gesso, puderam ser captadas com a presença cênica do próprio Lucas Neves que performou uma substituição de Airton, o que no material finalizado não compromete a obra e ajudou o diretor Eduardo a dar uma forma para a grande quantidade de imagens.

Após esse período, houve a necessidade de contratar um montador que além de realizar a montagem sequencial da videodança, também tivesse condições de trabalhar as animações gráficas que dão sentido à narrativa criada conjuntamente por Eduardo, Lucas e também pelo montador, nesse caso, o montador contratado foi Luis Fernando Nicolosi.

Nessa fase do processo criativo, as outras pessoas da equipe passaram a se envolver com o trabalho novamente. Como acontece com Stella Fisher, que ao passo que o material estava em processo de montagem, contribuiu com textos para a narração em que Eduardo, Lucas e Martha criavam e gravavam áudios, que foram realizados na voz/locução de Martha.

Nesse mesmo período, Eduardo estava também paralelamente produzindo a trilha juntamente com Edith de Camargo, que veio a finalizar o processo de criação da trilha ao mês de dezembro de 2020, juntamente com a montagem do material que foi exibido publicamente de forma virtual no dia 13 de dezembro de 2020, como parte da *Mostra Solar Edição Digital*, promovida pela Casa Hoffmann e seguida de debate entre público e artistas.

A produção também participou da Bienal Internacional de Dança do Ceará<sup>39</sup>, como parte da mostra *De Par em Par* e parceria com a mostra *Redes Confluentes*<sup>40</sup> no dia 03 de março de 2021 (figura 25), dessa vez com uma versão com algumas correções que não haviam sido realizadas a tempo da primeira exibição em dezembro de 2020.

---

<sup>39</sup> Mais informações sobre a Bienal Internacional de Dança do Ceará disponível em: <https://www.youtube.com/BienalInternacionaldeDancadoCeara>. Acesso em: 04 dez. 2022.

<sup>40</sup> Evento que reúne em sua programação várias mostras, agregando artistas, curadores e diretores. Disponível em: <https://instagram.com/redesconfluentesigshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 04 dez. 2022.

**MOSTRA SOLAR · 2020**

NA

**De Par  
Empar**  
BIENAL  
INTERNACIONAL  
DE DANÇA  
DO CEARÁ

**REDES CONFLUENTES**

**10 . 03 . 21**

**18h**  
**Apresentação “FUROR”**  
**de Mariana Mello (BR/CO)**  
Classificação: **18 anos**

**Apresentação “Violência”**  
**de Airton Rodrigues (PR)**  
Classificação: **18 anos**

Mais informações:  
[bienaldedanca.com.br](http://bienaldedanca.com.br)

Projeto realizado com o apoio do Programa de Apoio de Incentivo à Cultura - Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura Municipal de Curitiba

Realização: **casa hoffman** centro de estudos do movimento **icac** Instituto Curitiba de Arte e Cultura

Incentivo:  **CURITIBA**

**FIGURA 25 – Imagem de divulgação da apresentação de *Projeto Violência* na *Mostra De Par em Par* – março de 2021**  
Fonte: site oficial da Casa Hoffman

A obra não foi finalizada, Eduardo refez alguns estudos de edição ao tentar diminuir a minutagem da mesma, porém atualmente encontra-se em período de hiato, ou como afirma Salles, obra inacabada.

## 4.6 O OLHAR DA BAILARINA/FOTÓGRAFA PARA A (TRANS)CRIAÇÃO

*Parece um oportunismo olhar fotos mortificantes da dor de outras pessoas numa galeria de arte. Mesmo aquelas imagens supremas cuja seriedade, cuja força emocional parece estabelecida de uma vez por todas...*  
(SONTAG, 2003)

O processo de (trans)criação de *Projeto Violência* se deu em diferentes contextos, como explanado anteriormente. É possível afirmar que foi um processo interdisciplinar, com artistas de diferentes áreas e, portanto, há um imenso espectro de possibilidades de estudo, mas, para essa pesquisa estarei mais atentamente me debruçando sobre o meu próprio processo enquanto bailarina/diretora de fotografia. Naturalmente que minha relação em grupo estará sendo aqui mencionada, todavia, nesse contexto, estarei focando na questão do fazer fotográfico desse processo (trans)criativo.

Haveria diversas formas de escrita desse trabalho e maneiras de fazer dialogar esses gestos criativos com atos teóricos, mas, nesse momento, faço a escolha de retornar ao memorial descritivo. Dessa forma, talvez, quem esteja lendo possa acompanhar um pouco mais facilmente o raciocínio que horas vai e volta no tempo cronológico.

O que seria necessário enquanto diretora de fotografia para o andamento desse processo? Qual deveria ser minha postura em *set* de filmagem? Até onde poderia interferir e propor enquanto procedimento criativo, tendo em vista o fato de estar por detrás da câmera? Quais os limites da direção de fotografia para esse processo?

Essas foram algumas das grandes questões incisivas que me fazia todos os dias em processo de filmagem, tendo em vista que deveria haver um respeito com o ator/bailarino, diretor e também por conta da pandemia que estava no auge de contaminações em 2020; nem sequer vacina ainda tínhamos.

Esse processo iniciou com muito desejo e vontade de tornar possível e material toda uma série de conceitos imateriais que estávamos em grupo estudando a respeito da violência. Tínhamos um bailarino atuando, trazendo para a cena referenciais de sua memória corporal e de suas histórias de violência. Bailarino este, reconhecido na cidade de Curitiba por seu trabalho enquanto coreógrafo e bailarino.

É importante e necessário salientar nesse momento, que em 2020, quando estávamos iniciando os processos criativos de *Projeto Violência*, vivíamos o segundo ano de mandato da gestão governamental de Ratinho Junior no Estado do Paraná e segundo ano da gestão Jair Bolsonaro na escala federal. Se faz importante mencionar esse fato, porque estávamos tratando a respeito da questão da violência.

O que seria violência? Foi nesse contexto de debates acerca da violência que demos início ao processo, juntamente com Eduardo Ramos, o diretor propositor do trabalho, de forma bastante horizontal. Eduardo fazia questão de ter o grupo completo no espaço físico da Casa Hoffmann para debater e contar histórias, e durante tais encontros eu anotava tudo o que fosse possível, e gostava de ouvir o que todos tinham a dizer e propor, mesmo tendo consciência de que a única pessoa que iria para a cena seria o bailarino intérprete Airton Rodrigues.

Nesses primeiros encontros a pesquisa foi bastante conceitual e sensorial, na qual Airton dançava suas angústias num processo de auto escuta, e reconhecimento do próprio corpo naquele espaço e naquele contexto completamente diferente de sua rotina anterior em companhias tradicionais. Naturalmente, Airton mencionava suas particularidades de sua vida privada. Líamos livros, textos e conversávamos sobre experiências a respeito da violência e negociávamos entre equipe de que forma poderíamos começar a criar, cada um/a em nossas particulares funções.

Esse momento de início de uma obra é sempre repleto de questões, muitas expectativas, porém, em se tratar de corpo, também bastante difícil começar e encontrar o procedimento ideal para entrar em estado de criação e composição. Sendo assim, por esse motivo, Eduardo trouxe para a sala de ensaio, todos os envolvidos para que pudéssemos acompanhar o processo com Airton em rede a partir da relação entre os indivíduos ali presentes.

Salles, ao estudar as relações de autoria em rede abraça o conceito de complexidade no qual compreende as relações com ambiente e com o grupo de modo que processo segue em constante transformação e troca com seu entorno. Sendo assim, passo a identificar em Salles o processo em questão, onde de forma relacional e em rede o processo se delinea, de modo a todos contribuírem e fazerem parte do mesmo e também de modo que a obra se faz em processo e se apropria daqueles com ela envolvida<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Vídeos dos encontros na Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento disponível em: <https://youtu.be/mYlszpOfQh0>



**FIGURA 26 – Elke Siedler e Airton Rodrigues em processo de pesquisa de movimento no espaço da Casa Hoffmann (2020)**  
Fonte: site oficial da Casa Hoffman

Assim, percebo e percebia o processo inicial de *Projeto Violência*, uma obra em constante transformação, inacabada por sua natureza e repleta de subjetividades outras que não somente o artista em cena.

Para tratar de sujeitos em redes criativas, Salles (2017) busca em companhias de dança materiais que permitam que a mesma possa dar vazão aos seus estudos. É necessário mencionar, que em se tratar de processo de criação em dança e em especial de danças cênicas presenciais e ressalta que é muito importante pensar na complexidade que envolve essa discussão. Para a autora, os processos que envolvem coletivos/equipes fazem com que os sujeitos envolvidos vivam intensamente o turbilhão de conexões inseridos, cada um, em suas próprias redes em aderência às redes e processos dos demais. Afinal, “ao fazer parte de um grupo, sua ação [a ação de cada sujeito envolvido com uma das funções do *Projeto Violência*, por exemplo] passa a estar comprometida com um projeto comum e, assim, com a construção de princípios direcionadores no contexto da coletividade” (SALLES, 2017, p. 111).

Sendo assim, a autora propõe que olhemos para o sujeito em relação à rede permitindo que o processo dê vazão às emoções do sujeito em estado de criação, o que não se separa da obra e de sua vitalidade.

Menciono isso, porque é desse pensamento complexo e de rede que *Projeto Violência* se fez desde o seu início, portanto ao estar analisando esse processo criativo, é importante salientar que se trata de uma fotógrafa que é bailarina em relação à um grupo e à uma obra em criação, ou seja, parte integrante da obra.

Ao se tratar de dança na presença, o espectador acaba por se deparar com o sujeito dançante a sua frente ou em outra posição, mas quem faz a escolha do olhar e para onde olhar é o próprio espectador que pode, naturalmente, ser induzido a olhar para um determinado ambiente ou outro através de recursos cênicos, como a iluminação aberta ou foco recortado, mas também é ele quem faz a escolha de olhar ou não para o artista que se mostra naquele momento em performance.

Ao discutir o modo de olhar, reflito se o momento que pisco quando assisto a uma dança seria o momento do corte em comparação a uma edição? Seria então em minha memória, a edição daquele momento única, pois apenas eu olhei e fiz a escolha de olhar de determinada forma para algo que se apresentava para mim em tempo real.

Esse assunto nos faz refletir acerca da hipótese de (trans)criação para a tela, a respeito de diegese e extra-diegese. O que passa a ser de grande relevância tendo em vista que estamos caminhando para um projeto que passa ser desenvolvido para a tela. Mais do que pensar o que será fragmentado em tela, do corpo e seus fragmentos, ou o que fará parte da obra que se apresentaria ao público posteriormente, pensar extra-diegese a partir desse contexto de criação em rede, onde cada um dos integrantes do grupo faz parte da obra, já que a obra se faz com cada um dos sujeitos do grupo.

Desse modo, passa a ser cada vez mais tênue os limites entre artistas e obra em si. Enxergo esse projeto audiovisual, como propõe Mello (2008), um estado vídeo, o que permite permear pelos poros do vídeo a sensibilidade de cada um dos envolvidos na criação, vazando da tela e do som de forma extra diegética.

Enxergo também em Deren, imagens sensíveis, não necessariamente pelo conteúdo nelas contidas e que emocionam a quem as enxerga, mas em sua proposta teórica de uso criativo da realidade um meio de se pensar e criar imagens que se constroem e se movimentam a partir delas mesmas, imagens que sentem e

pensam, de certa forma também, nesse caso, um material audiovisual que se dá em estado de pensamento/ação.

Ao pensar a respeito disso, passo ao primeiro gesto de (trans)criação nesse contexto da presença da dança feita para a tela. Faço esse primeiro recorte a partir da ideia do elemento espaço, que foi a primeira grande transformação estética/formal desse trabalho.

#### 4.6.1 Muda-se o espaço – muda-se a proposta cênica

Estávamos então, como já mencionado anteriormente, nos preparando para apresentar *Projeto Violência* no mês de maio de 2020 no espaço da Casa Hoffmann, o que não pôde ocorrer devido ao fechamento da casa por conta da pandemia de Covid 19.

A princípio o que tínhamos de ideia a respeito do espaço cênico era que o intérprete Airton estaria na sala de baixo da casa, já na entrada principal do espaço e teriam placas de acrílico transparente delimitando seu espaço de ação. Airton estaria vestido com um macacão branco de plástico (figura 26), o que remete à uniforme. O ambiente seria completamente iluminado com luzes brancas fazendo alusão à um laboratório onde o intérprete/personagem estaria sendo assistido e consciente de que estaria ali sendo observado. Dessa forma, organizaríamos o espaço de modo que o público pudesse sentar ao seu redor e, em determinados momentos do trabalho, através de recursos da iluminação e do som, pudessem interferir na obra, sugerindo ações para o artista em cena. Essa seria então uma obra, mais ou menos interativa, em que o artista estaria ali dançando sem parar e sendo estimulado a dançar mais, independente de seu cansaço. Na proposta inicial o público estaria praticando uma espécie contratual de violência ao estar obrigando Airton a continuar dançando.

Idealizávamos a posição do público enquanto agentes de violência num sentido micro, onde estariam lendo frases já preestabelecidas ou trazendo sugestões de ação movente para o intérprete. Essa proposta estava para ser decidida posteriormente, o que acabou por ficar sem sabermos qual seria a escolha final visto que a pandemia começou antes mesmo que fôssemos para o palco.



**Figura 27 – Estudo de figurino para a personagem de Airton Rodrigues**  
Foto: Dani Durães

Partindo dessa primeira grande mudança, teríamos um trabalho onde o público escolhe o que ver, para onde olhar, o que fazer ou não com a personagem de Airton em cena. Saindo da presença, pensando em (trans)formar a obra em um material audiovisual dançante, me ocorreu que, eu, operadora de câmera e diretora de fotografia, é que estaria desempenhando esse papel de público espectador, ou seja, minhas escolhas de olhar, de fragmentar, de aproximar e afastar de Airton passariam a ser relevantes para o desenrolar de uma obra que nem sequer tínhamos roteiro, visto que por conta da pandemia, nem tempo tivemos para tal, já que Airton iria voltar para sua cidade natal.

Eduardo, na qualidade de diretor me telefonou para falar a respeito da gravação e nessa conversa estabelecemos que estaríamos tentando capturar o que pudéssemos ter de material dançante no corpo de Airton. Nessa conversa estabelecemos que o conceito inicial da obra estava se mantendo e que, a partir daí, poderíamos investigar as imagens e posteriormente dar um sentido para elas, no processo de edição. Ocorreria um processo de (re)espacialização pelo corte e edição.

Sabendo disso, partimos para as gravações, que, como foi dito, foram realizadas em 4 grandes diárias. Ao chegar na primeira diária, tínhamos alguns planejamentos de como filmar Airton: uma cena no carro e algumas imagens que

gostaríamos de buscar. Aos poucos o processo foi começando a dar direcionamentos dos quais intuitivamente fui atrás com a câmera. Algo como os 'acidentes controlados' sugeridos por Deren em seus atos teóricos transpostos em práxis cinematográfica. Estava eu com uma câmera na mão e um bailarino voraz em minha frente. Não poderia perder a oportunidade de me colocar enquanto fotógrafa e captar, a meu modo, aquelas imagens que buscavam nascer através de um acordo coletivo de artistas fazendo arte. Apenas liguei a câmera e fui.

Há momentos que não temos como planejar luz, foco, quadro, enquadramento, certos movimentos espontâneos exigem agilidade e prontidão daqueles que operam câmera, há que se desapegar da técnica rigorosa de busca por belas imagens e deixar a dança e os acasos criativos acontecerem. Essa dança acontece, e aconteceu, nessas diárias no corpo do Airton, mas também em meu corpo câmera, disposto a entrar na proposta e dançar juntamente.

Me vi ali, em uma situação familiar, da qual explorei em meu trabalho de conclusão de curso em Bacharelado em Dança, quando trabalhei com artistas do cinema e exploramos justamente esse modo de pensamento audiovisual. Nesse momento passo a enxergar em meu processo um índice de modo de pensamento audiovisual dançante que manifesto, que seria a câmera que acompanha a dança e constrói a dança juntamente com o bailarino intérprete. Nesse momento a captura da imagem daquela dança já passa a ser diegética; uma câmera que pensa, sente e se envolve com o assunto em questão. Câmera porosa e sensível.

Sobre esse ato, o que mais se revela nesse momento é a gravação da cena do boxe, em que Airton e eu nos colocamos dentro de um espaço em construção, espaço externo à casa em que estávamos realizando a gravação. O espaço de concreto inacabado e envolto por tapumes de madeira, também poderia remeter à um ringue de boxe, algo que estávamos explorando em nossas pesquisas anteriores ao se tratar de violência e um corpo masculino que exagera virilidade em seus gestos. Não me cabe, aqui, nesse momento justificar a existência dessa cena no filme, nem tampouco adentrar nas questões de escolha da direção. Retomo essa cena e esse momento de filmagem, com o propósito de investigar os gestos criativos ali presentes durante seu processo de filmagem. Estávamos então, tratando de um corpo masculino que explorava suas ideias de violência e trazendo-as para sua performance. A ação de lutar (figura 27) remete à inúmeras possibilidades

interpretativas e é senso comum associá-la aos corpos masculinos, faz parte do imaginário.

Sendo assim, na condição de diretora de fotografia, mulher, em conversa com o diretor, a respeito desse momento do material audiovisual, por iniciativa minha entrei no espaço de ação para filmar em movimento e relação à cena de Airton em movimento. Nesse momento, conscientemente rasurei/rasguei a barreira da câmera não diegética e passei a buscar imagens que dialogavam com Airton.

Senti nesse momento a necessidade de entrar como câmera agente de violência, nesse instante, não mais alguém operando a câmera, mas sujeita parte da obra, da cena e da ação que ali se construía. Nesse instante, destaco um dos primeiros índices de (trans)criação poética da dança presencial para a tela, me tornando parte da obra enquanto corpo-câmera, de modo a interagir com a performance do artista em ação; não como o público interagiria em caso de apresentação presencial do trabalho, mas enquanto agente propositora e parte ativa da obra. Refletindo sobre tal ação, percebo minha presença intencional nesse gesto, atuando, não da mesma forma que o público participaria da cena, mas do modo que o processo de filmagem permitiu que acontecesse.<sup>42</sup>



---

<sup>42</sup> Vídeo da filmagem da cena do boxe disponível em: <https://youtu.be/ej3E3JOFoVs>



**Figura 28 – Frames de *Projeto Violência*, cena do boxe**  
Foto: Dani Durães

Antes disso, nesse processo de filmagem houve outros momentos em que interagi e busquei em Airton e sua movimentação aquilo que estávamos coletivamente buscando. Éramos um grupo com um conceito em mente, em busca de imagens que elaborassem esse conceito. Estávamos nós, sem roteiro, por conta da urgência de realização da filmagem com Airton, conscientes que esse trabalho se manifestaria na montagem.

Sobre isso, Bresson, em *Notas sobre o Cinematógrafo* (2014), sugere algo em uma de suas notas, e que identifiquei nesse processo complexo de criação audiovisual: “Filmagem. Angústia de não deixar nada escapar do que eu apenas vislumbro, do que eu ainda talvez não veja e que só poderei ver mais tarde. (BRESSION, 2014, p. 74).

Essa busca por imagem – em seus elementos de enquadramento e angulação – é que faz com que pense a respeito de sua natureza. A natureza da imagem, e toda sua complexidade. Não apenas imagens que façam sentir, mas imagens que pensam e sentem por sua natureza. Ao se colocar nessa condição de busca de imagem foi necessário colocar o corpo em questão. Nessa singular jornada se constroem imagens que pensam e aqui, como sugere também, Bresson em suas notas, *Projeto Violência*, ao captar suas imagens teve, a partir de meu olhar a sua primeira morte:

Das duas mortes e de três nascimentos. Meu filme nasce uma primeira vez na minha cabeça, morre no papel; é ressuscitado pelas pessoas vivas e os objetos reais que eu utilizo, que são mortos na película, mas que colocados numa certa ordem e projetados sobre uma tela, se reanimam como flores na água (BRESSION, 2014, p. 24).

Ao tratar de outras angústias criativas que me preenchiam nesse processo, vinham de encontro com a questão do sentimento e do sofrimento do outro. Ir ao encontro de uma imagem que se cria em um contexto processual e artístico é diferente de ir ao encontro a uma imagem real, e em especial àquele que sofre. Nesse sentido, esse trabalho com caráter autoficcional, no qual eu era a pessoa responsável por dar forma às imagens, contribuiu para que eu relacionasse as leituras e as proposições de Sontag e as canalizasse para meu próprio processo criativo, mas de modo a se relacionar sem reservas com a criação coletiva.

A mesma autora ao tratar da fotografia fotojornalística de guerra e compará-la com a fotografia enquanto arte já menciona suas diferenças enquanto composição e realização. Nesse sentido me revesti do conceito que almejávamos e segui na empreitada de buscar as imagens para esse material audiovisual.

Ao refletir sobre este meu processo de (trans)criação, ou seja, repensar o novo espaço cênico e a sua posterior edição, por meio de recortes, edição, angulação de câmera para captar a energia do gesto em um claro jogo especular com a função de direção de fotografia, me alerta para a compreensão que todo gesto criativo tradutório é pensamento em criação. Muda-se o espaço de atuação: o palco presencial [Casa Hoffmann – projeto de partida] passa a ocupar o palco/tela digital. Mas ainda se trata de um corpo exercendo sua poética dançante. Os nexos e os acordos de transposição ou (trans)criação é que se alteram. Exerço aqui, no momento da escrita desta seção, uma perspectiva analista de crítica de processo de

criação. Atento para os documentos de processo, para as imagens fotográficas, para as memórias autorais que envolveram o processo (trans)criativo, enquanto operava uma câmera filmadora.

Se acordo com Salles (2017, p. 115), “é no estabelecimento de relações entre os gestos do artista que se percebe os princípios que norteiam aquele processo”, é possível afirmar que a observação, a memória e a escrita relacional podem, de fato, conduzir a formulação de hipóteses sobre as escolhas e nexos levados a termo durante o processo de configuração da videodança *Projeto Violência*.

Tais interconexões geradas a partir do trabalho coletivo, coloca em evidência o campo relacional a que me refiro neste momento: “toda a ação [criativa] está relacionada a outras ações de igual relevância, sendo assim, um percurso não linear e sem hierarquias” (SALLES, 2017, p. 117).

De uma forma geral, o que é possível observar com estas memórias processuais acerca da (trans)criação do elemento espaço – na obra de partida e na obra reconfigurada para o audiovisual – é uma mudança de posicionamento discursivo e funcional, de minha parte, ao menos, por passar a ocupar um novo lugar em todo o processo: uma voz de direção de fotografia a partir da materialidade do corpo e dos gestos do bailarino em cena.

#### 4.6.2 Da (trans)criação poética do espaço-tempo: *mise-en-scène* videográfica

Ao pensar que, apesar de estar em processo de (trans)criação poética da obra/projeto de partida para a linguagem audiovisual, por se tratar de um projeto voltado à área da dança, passei a buscar em Airton, elementos em sua movimentação dos quais, enquanto fotógrafa, já na fase inicial do trabalho estavam presentes em nossas rotinas de ensaio e pesquisa no espaço da *Casa Hoffmann*.

O trabalho de Airton era repleto de movimentações espontâneas advindas de um intenso processo de pesquisa de movimento e de uma série de exercícios propostos pelo diretor e também por Elke Siedler, responsável pela interlocução coreográfica do trabalho.

Assim estabelecido, fui ao encontro de outro elemento compositivo dessa (trans)criação: a composição espacial e cênica do trabalho, procurando repensar o enquadramento da *mise-en-scène* videográfica.

Destaco que os termos *mise-en-scène*, cena e encenação, frequentemente encontram-se vinculados às decisões artísticas, escolhas da realização cinematográfica e videográfica e que afetam o resultado final da obra audiovisual.

David Bordwell e Kristin Thompson em *A arte do cinema: uma introdução* (2013, p. 205), por sua vez, esclarecem que o termo basicamente significa “por em cena” e que sua origem se encontra descrita no campo das artes cênicas, normalmente vinculado ao exercício da direção teatral. Associando-se o termo às audiovisuais, surge a coincidência com o proceder da direção teatral ou direção de fotografia – no caso do Projeto Violência –, ou seja, são as escolhas da direção do olhar/foco que incidem sobre os aspectos da composição total da cena, de tudo aquilo que será escolhido para que esteja, de fato, no plano, na tomada.

Essas escolhas incluem angulação de câmera, iluminação, figurino, maquiagem, comportamento das personagens e tudo aquilo que irá determinar, o enquadramento, o que aparecerá e influenciará a narrativa. A encenação de um evento, pelo viés da *mise-en-scène*, encontra reverberação nas palavras de Fernão Ramos (2012) ao afirmar que:

a encenação cinematográfica é inteiramente determinada pela dimensão da tomada da imagem, em seu modo particular de lançar-se, pela circunstância do transcorrer, para a fruição do espectador. Ao afirmarmos que a cena fílmica é composta primordialmente pela ação na tomada, abordamos a noção de *mise-en-scène* em sua veia mais profícua (RAMOS, 2012, p. 20).

Como já mencionado anteriormente, tínhamos, na fase inicial do projeto a intenção de construir uma espécie de cabine de acrílico do qual seria o espaço cênico da obra. Essa cabine estaria disposta no espaço da *Casa Hoffman* em seu primeiro estúdio, no primeiro andar onde, na entrada da peça/obra, o público já estaria se organizando ao redor do artista/performer para assisti-la em uma disposição não frontal, mas sim circular, em torno do espaço cênico. Nesse primeiro instante de decisões referentes à *mise-en-scène*, tomadas pela equipe, levávamos em consideração a questão espacial do próprio estúdio e também devido ao seu próprio formato, que permite que tais disposições espaciais sejam bastante comuns em trabalhos coreográficos de pesquisa na própria *Casa Hoffmann*.

Posteriormente, um pouco antes de interrompermos o processo por conta da pandemia, começou a ser considerada a possibilidade de estabelecermos uma

relação espacial de frontalidade entre público e artista em cena. Essa escolha passou a ser tomada em vista que a relação espacial frontal colocaria a relação entre público e artista em cena em um 'jogo' menos democrática, da qual possibilitaria em termos de composição cênica e poética a geração da narrativa de modo a sugerir interpretações relacionadas à ideia central do trabalho: a questão da violência.

Reforço a ideia já comentada anteriormente, de que esse trabalho, em sua gênese, já estava nascendo com caráter interdisciplinar onde artistas de áreas distintas estavam trabalhando em conjunto para que Airton, em estado de bailarino/intérprete estivesse em condições para se apropriar da estrutura cênica em formato de um solo de dança contemporânea (figura 28).



**Figura 29 - Airton Rodrigues, em ensaio e pesquisa de movimento**  
Foto: Dani Durães

Como consta na figura 28, Airton, nesse caso em processo de pesquisa de movimento, estaria situado nesse ambiente, vestindo uma roupa de plástico branco e localizado dentro de uma cabine de acrílico. Esta seria a formação coreográfica – *mise-en-scène* pretendida na obra de partida, que, ao entrar em processo de transposição de uma linguagem para a outra, acaba por sofrer transformações consideráveis.

Do ponto de vista espacial do trabalho, ao partir para as filmagens sabíamos que não poderíamos fazer uso do espaço da *Casa Hoffmann*, visto que o local

estava interdito devido aos protocolos de segurança vigentes na cidade naquele período.

Em busca de uma nova configuração espacial, Eduardo, na qualidade de diretor juntamente com Lucas Neves, também assumindo a direção naquele momento, decidiram por realizarmos filmagens em diferentes espaços (fechado e abertos). Esses espaços foram escolhidos conforme a vontade narrativa, que, mesmo sem um roteiro estabelecido, estava pairando na mente de toda a equipe. Compartilhavam de desejos de filmagem e criação dos quais me repassavam para que eu pudesse construir essas imagens conjuntamente.

Uma das primeiras cenas da obra transcrita para o vídeo, remete ao movimento da personagem de Airton no interior de um 'carro em movimento' pelas ruas de um bairro nobre na cidade de Curitiba.

Detenho-me, inicialmente, no conjunto de imagens/frames extraídos da videodança (figura 29) para discutir as opções de enquadramento e angulação de câmera durante o processo desse momento da filmagem.





**Figura 30 – Enquadramento, recortes e perspectivas da personagem – carro em movimento**  
 Fonte: frames extraídos da videodança *Projeto Violência* [02:00'a 5:00']

O papel da câmera, neste excerto é de uma testemunha em primeiro plano. O olhar da câmera aguça a curiosidade para os gestos (braço e mãos da personagem) movendo-se para fora da janela do veículo. O foco incisivo, ora em planos detalhes, close-up e ora mais distanciado, gera a sinalização de como o ser/personagem está reagindo em função da situação dramática.

As opções, neste processo de (trans)criação da cena prevista na obra de partida para o audiovisual, foi tentar 'estar no lugar' – emulando a perspectiva do olhar do público/plateia – como se as pessoas, em locomoção, estivessem a percorrer os lados da 'jaula/cabine de acrílico em que o sujeito/cobaia estaria confinado.

De posse de tal informação da obra original, a intenção/opção naquele momento da 'cicatriz da tomada', junto ao personagem de Airtón e de posse da câmera na mão, foi de traduzir, (trans)criar aquele espaço-tempo previsto para uma nova situação discursiva, recombinação das ideias e operando com os elementos que estavam à mão, naquele momento, por se tratar de imagem-corpo-câmera.

Neste momento da reflexão, convém trazer para o debate as assertivas de Campos (2011), ao se referir a estas opções de transcrição:

tradutor [...] opera, transgressivamente (em diversos graus), uma nova seleção e uma nova combinação dos elementos extra-e-intratextuais do original; ao significar-se como operação 'transgressora', a tradução põe desde logo 'entre parênteses' a intangibilidade do original, desnudando-o como ficção e exibindo a sua própria ficcionalidade de segundo grau na provisoriade de *como se*. No mesmo passo, reconfigura, numa outra concretização imaginária, o imaginário do original, reimaginando-o por assim dizer. As expectativas do receptor e suas reações são também reformuladas, nessa copresença transgressiva de original e tradução, onde todo elemento recessivo corresponde (ou pode corresponder) a um elemento ostensivo, e vice-versa, do texto de partida ao de

chegada, numa perspetivação de segundo grau (CAMPOS, 2011, p. 60-61).

É neste sentido que percebo a operação de reformulação espaço-temporal aqui empreendida: houve uma perspetivação de 'segundo grau' no momento de passagem do roteiro previamente concebido para o espaço presencial, para a obra videográfica.

Outro aspecto também relevante e que está associado ao espaço de confinamento previsto na obra de partida e reorganizado na obra videográfica, diz respeito à cena da personagem em uma locação encenada – espaço diegético de uma casa em construção (figura 26), além de uma 'cabine' criada cenicamente a partir da 'lavanderia'<sup>43</sup> do apartamento do diretor da obra transcrita. Nesta área, a personagem, sentada, fazia seus depoimentos verbais frente à câmara.



**Figura 31 - Airton Rodrigues, nos espaços diegéticos de *Projeto Violência***  
Foto: Dani Durães

Em todo o percurso do projeto de (trans)criação da obra de partida para a obra videográfica, houve necessidade de uma grande adaptação, nesse caso aqui, considerada como ajustes e adequações em relação ao espaço cênico, ou seja, de um único espaço, dedicado à presença e à fisicalidade, além da transposição de linguagem, o que permitiu que não nos acostumássemos com ambientes unicamente voltados às artes performáticas ou dança, como palco teatral, por exemplo.

<sup>43</sup> Vídeo da filmagem na lavanderia do apartamento disponível em: <https://youtu.be/J78KxyZF0bc>

A relação de Airton com o espaço alternativo – casa em construção, apartamento do diretor, carro, lavanderia, e toda sua configuração cênica e organização corporal se modificaram completamente (figura 32).





**Figura 32 – Enquadramento, recortes e perspectivas da personagem – casa em construção**  
Fonte: frames extraídos da videodança *Projeto Violência*

Os recortes e as opções de enquadramentos se deram a partir da ideia de uma câmera-corpo que definisse os quadros, encaixes e (des)limites do corpo de Airton, emoldurado não apenas pela dimensão da câmera, mas também pelo ambiente/locação que o cercava.

Quando percebi que já havia condições de definir as características da imagem dançante, visto que a personagem carregou para a obra transcrita as suas pesquisas prévias de movimento, cabia a mim – como diretora de fotografia – examinar as modalidades de (re)criação de ângulos para o olhar da cena.

Neste momento, recorro a Marcel Martin (2013) ao se referir ao papel criador da câmera: “o papel da câmera enquanto agente ativo de registro da realidade material é de criação da realidade fílmica” (MARTIN, 2013, p. 31).

A ‘realidade’ videográfica impõe o raciocínio da narrativa através de quadros (molduras) e enquadramentos. As palavras enquadrar e enquadramento nas audiovisualidades designam o “conjunto do processo mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 98).

Na obra transcrita em questão, o enquadramento designa os principais valores e sentidos expressivos. As escolhas que efetuei, ao longo da narrativa, em relação à angulação – ao nível do corpo, do olhar, em *plongée* e *contra-plongée*, tiveram a intenção de conotar estados corporais e tensões dramáticas. As escolhas, quase sempre buscaram a descentralização da estrutura de *mise-en-scène* em

busca de assimetrias. O (des)equilíbrio das coisas, objetos e personagem nas cenas/enquadres, era uma ideia que me perseguia quando eu estava em campo, no momento da gravação das imagens. Assim, a depender do distanciamento da câmera em relação ao personagem, eu procurava reforçar estados corporais ‘maiores’ – com a câmera invadindo o espaço pessoal de Airton – e ‘menores’ – com a câmera mais distante, vislumbrando o corpo todo do bailarino, inerte, sozinho, em sua solidão elaborada em conjunto com o cenário.

Em uma das cenas, procurei a angulação explícita em *plongée* para obter o efeito de dimensionamento opressivo ao que a personagem estava sujeita naquele ambiente de clausura (figura 33).



**Figura 33 - Angulação em *plongée* – da personagem habitando a casa**  
Foto: Dani Durães

Ao se posicionar e se dispor em um espaço cênico com outras pessoas presentes ao seu redor para testemunhar e compartilhar de um momento cênico efêmero do qual o público observa toda a organização corporal do bailarino e toda sua transformação em tempo real, o bailarino/intérprete estabelece e constrói em seu corpo um mecanismo para dar conta de todo o trabalho que ali se inicia e ali se encerra, com a testemunha daqueles que presenciaram todo o acontecimento cênico.

Mas, quando o efeito público é retirado da obra (trans)criada, é necessário acrescentar tais perspectivas, de forma denotada, por meio de angulações, recortes e enquadramentos da imagem.

Nas palavras de Campos (2011) ocorre aqui uma (trans)criação assimétrica do imaginário do roteiro da obra de partida, não denotando o conteúdo, mas conotando algumas ideias pré-concebidas.

O 'imaginário' do texto transcrito não pode ser deduzido simetricamente (ponto por ponto, termo a termo) do 'imaginário' do texto de partida. Guarda com respeito a este uma relação de assimetria, de perspectiva astigmática (não pontual – *stigma* em grego é 'ponto', mas 'aberrante'); de convergência assintótica (vale dizer, de aproximação sempre 'diferida'; do grego *asymptotos*, 'que não coincide'. O texto traduzido, como um todo (como um ícone de relações intra-e-extratextuais), não denota, mas conota seu original; este, por seu turno, não denota, mas conota suas possíveis traduções. Ocorre assim uma dialética perspectivista de ausência/presença (CAMPOS, 2011, p. 61).

Trata-se da ausência da presença factual do público imerso na tela. E também se refere aos ambientes previamente pensados para as cenas e que foram substituídos por locações encenadas.

A construção da cabine na lavanderia do apartamento, por exemplo, foi uma das primeiras alternativas pensadas para a reconfiguração do trabalho, onde foram realizadas já em isolamento algumas pesquisas de imagem em que Airton dava continuidade em seu processo de pesquisa e Eduardo aproveitava para fazer pesquisa de imagem, em relação a cor, enquadramento e ao mesmo tempo dar início às suas primeiras contribuições enquanto diretor para um trabalho audiovisual.

Essas pesquisas de movimento e imagem que ocorreram durante o processo de isolamento dentro do apartamento permitiram que o processo ganhasse alterações/informações estéticas e formais de grande significância. Dessas experimentações foram surgindo ideias e vontades de filmar em outros ambientes, em especial ambientes externos, visto que estávamos também, preocupados com o contexto pandêmico do momento.

Nesse caso, ao pensar na (trans)criação do seu trabalho para o formato audiovisual, precisa-se levar em consideração nesse instante duas questões relevantes: a noção de tempo e espaço.

Foi mencionada a mudança espacial do trabalho em relação à sua gênese, que de um espaço único passou para o espaço da tela e que para a criação desse espaço/tela foi necessária a ida para outros espaços que denomino aqui como *sets* de filmagem.

Ao se deparar com a necessidade de filmagem em diversos espaços, foi natural que a equipe construísse um cronograma de filmagem para que todos os envolvidos com a filmagem em si se organizassem para tal. Desse modo, cada membro do coletivo passou a desempenhar sua função de maneira diferenciada do que estaria atuando no trabalho se esse ainda estivesse sendo preparado para o formato presencial.

Airton, na qualidade de intérprete, necessitou de adaptação no seu mecanismo para sustentar o trabalho cênico que ali naquele momento estava sofrendo adaptações severas.

A peça estava prevista para ter duração de cerca de 30 minutos, já para o material audiovisual essa questão de duração estava em aberto. Entretanto, para se chegar nesse material foram necessárias 4 diárias completas de filmagem e mais uma extra sem a presença do intérprete, sem levar em consideração as imagens de arquivos de processo que passaram a integrar a videodança, posteriormente, no processo de montagem.

O bailarino/performer passou a se preparar para inúmeras fases de captura de imagem, tendo seu processo coreográfico completamente fragmentado em partes diferentes, e com lógicas diferentes das habituais sequências lineares, até então.

Aquele corpo que havia se configurado para determinado ato/personagem passava então a, novamente, se reconfigurar, para a nova lógica de performatividade. Sua organização corporal e temporal passou, naturalmente a se fragmentar de diversas maneiras, para se relacionar com uma câmera em movimento, câmera essa que estava em minhas mãos, tomando corpo a partir de minhas escolhas.

Ao se tratar da imagem e espaço, toda essa mudança de perspectiva também exigiu que a fotografia e a direção de fotografia se relacionassem com Airton de modo a se aproximar mais de seu corpo, em busca de detalhes em alguns momentos e em outros buscasse se afastar do mesmo, como já exposto. Sinto que a proximidade com Airton se deu de forma espontânea e natural, muito devido ao

nosso entrosamento durante todo o processo desde sua gênese quando estávamos ainda trabalhando para a ideia da performance presencial.

Pude buscar planos detalhes em determinadas situações, como no caso do carro em movimento e da cabine montada na lavanderia, visto que o contexto dessas cenas remete ao íntimo da personagem e ajudam a reforçar a dramaturgia que focaliza as energias de angústia e sufoco.

Os planos detalhes ajudaram a estabelecer uma relação de caráter íntimo com a personagem, com o assunto da obra e conceito. Já os planos abertos, permitiram que se exibissem os espaços e suas características, situando a personagem nesses espaços e fortalecendo a relação conceitual que buscávamos. Essas imagens por si só geram significados outros, porém é no período da montagem que elas passam a significar enquanto produto audiovisual, quando, dispostas em determinada ordem e re combinadas em certa espacialidade e certo tempo.

Voltando o raciocínio para a questão espacial: os planos abertos passaram a contribuir com a criação do espaço pessoal da personagem e onde ela estava situada. O espaço do vídeo passou a criar maior relevância para todo o contexto compositivo da obra. Desse modo, antes mesmo de as filmagens iniciarem, por saber que essas imagens seriam re combinadas em processo de edição, senti a necessidade de buscar imagens de todos os espaços possíveis dos quais estaríamos inserindo a personagem em cena.

Tendo isso em vista caminhei pelos ambientes capturando imagens desses espaços. Dessa forma passei a dar importância, em especial à casa em construção que tinha o pé direito alto e coloração acinzentada, repleta de elementos visuais e detalhes, das quais a falta de estímulos visuais coloridos nos aprofundara em sua estrutura crua, a mesma estrutura crua da qual estava nosso processo, em busca de uma base para ser construído.

As imagens dessa casa, passaram então, no processo de edição a ter importância, de modo que em suas recombinações e disposições em tempo corrido passaram a ser elemento visual e significante essencial na composição semiótica das imagens e da criação de toda a simbologia de opressão da qual a personagem se encontrava. Do ponto de vista semiótico, a casa, o corpo nu, as combinações de imagens passaram a ser as peças chaves da composição da narrativa. A casa e os espaços passam a criar corpo juntamente com a personagem de Airton.

Pode-se notar essa relação já no início do filme, onde são apresentadas as imagens da casa e da personagem de Airton caminhando nu por ela, vislumbrando o espaço para o espectador e ao mesmo tempo, no som, uma voz de aspecto masculino narra e descreve características do personagem que se apresenta despido: *“era uma vez um menino que colecionava imagens... um menino que sonhava em construir um castelo de areia e morar dentro dela... Um menino que aos sete anos, foi jogado escadas a baixo do colégio, porque gostava de dançar. E foi aí que o menino morreu pela primeira vez.”* (PROJETO VIOLÊNCIA, 2020).

Essa narrativa em voz *off*<sup>44</sup> em relação com as imagens apresentadas passam a dar/conotar corpo ao bailarino. E assim segue a construção do filme, casa, cenário, corpo e dança da personagem que se constroem e se reelaboram em conjunto.

Considero aqui outros dois grandes índices de processo de transcrição: a relação tempo/espaço da obra e a relação tempo/espaço dos corpos em ação, considerando corpo em ação o corpo do performer Airton e de meu corpo-câmera revestido de gesto criativo e pensamento.

A respeito do tempo, leva-se em conta a noção de tempo do processo, da filmagem, do corpo ali colocado em performance e ação e o tempo da duração da videodança. Destaco aqui a hipótese secundária dessa pesquisa que se questiona a respeito do corpo que se reconfigura e reconstrói; sua ação a partir dessa transcrição de linguagens.

No caso, o corpo de Airton se reconfigurava e fragmentava em diversas ações, bem como repetidas vezes até conseguirmos atingir o resultado pretendido durante as filmagens, plano a plano. Saliento, que no caso da performance em tempo real, não haveria repetições de cena, ao menos que por questões estruturais da narrativa e de toda a composição cênica fizesse sentido para o tempo da performance.

Dessa forma, evidencio novamente o índice do gesto fragmentado em relação ao espaço tempo físico e corporal de pensamento e ação de Airton, que ao se colocar em situação de filmagem, reconfigurou toda a sua postura e condição performática a fim de se adaptar e se situar no âmbito da linguagem do audiovisual.

---

<sup>44</sup> A expressão técnica voz *off* / ou *over*, compreende a inserção da voz de um(a) locutor(a), não incluindo trilhas ou efeitos sonoros de fundo, apenas a voz narrativa, voz esta que não é enunciada pela personagem ou cena que aparece na tela.

Reforço que, ao se tratar da noção de tempo, esse se apresenta sob diversas formas e conceitos – o tempo da performance, o tempo do corpo, o tempo do material audiovisual, o tempo da filmagem –, entre muitas outras possibilidades. São tempos diferentes e singulares, mas que, em conjunto com todo o contexto criativo, criaram o *Projeto Violência* como ele é, ou está nesse momento: obra em estado de inacabamento, conforme propõe Salles (2013).

Não se trata, nesta dissertação, de uma interpretação do produto considerado final e sim, “do processo responsável pela geração da obra” (SALLES, 2013, p. 23). Entretanto, não queremos afirmar que a ênfase dada ao processo não leva em conta a obra acabada.

O olhar que focaliza a ação do artista reintegra, portanto, a obra a seu movimento natural. O interesse desses estudos é o movimento criativo: o ir e vir da mão do criador. Ultrapassando os limites da obra entregue ao público, a arte é observada sob o prisma do gesto e do trabalho. Na verdade, o crítico passa a conviver com o ambiente do fazer artístico, cuja natureza o artista sempre conheceu (SALLES, 2013, p. 23).

Esta é a intenção aqui: o convívio com o ambiente de criação, recriação, transposição, com os registros da memória processual e a reflexão crítica sobre o criar a partir da ocupação da posição interna e externa ao projeto.

Ao retornar as reflexões acerca do tempo e fragmentação deste mesmo tempo, destaco que nesta investigação, por se tratar de um estudo de caso em processo criativo, o tempo que se discute aqui é o tempo da criação, ou seja, do processo em si, o que naturalmente se mostra diferente do tempo do vídeo enquanto estado audiovisual, ou obra.

Evidencio o índice de (trans)criação poética nesse trabalho a partir da ideia de tempo do corpo do performer, que se encontrou na necessidade de reorganizar o tempo de sua atuação. Aquele tempo em que encontrava em fase de pesquisa de movimento para uma apresentação presencial passou a se manifestar em tempo fragmentado por cenas específicas para as diárias de gravação. As pesquisas de movimento passaram a se direcionar para cada ação performática baseada em cada plano de filmagem, a partir dos direcionamentos e sugestões do diretor bem como minhas, na qualidade de diretora de fotografia e operadora de câmera.

Além do tempo do corpo do performer intérprete, o tempo do processo e de toda a rede ali estabelecida passou a acompanhar esse raciocínio fragmentado em

diversas etapas. Acabou por se desdobrar em 4 diárias completas também em função do tempo que a equipe teria contato com o performer que estaria indo embora da cidade de Curitiba em um mês. Além desse tempo das diárias houve também o tempo de organização para tal, onde a equipe se reunia de modo *online* – videoconferências – para discutir estratégias de filmagem e continuidade de todo o processo.

Mais adiante ressalto também o tempo da pós-filmagem, um tempo outro do processo do qual não envolvia mais a presença de Airton nos *sets* de filmagem e nem mesmo a minha presença, tendo em vista que já havia realizado a filmagem. Durante o processo de edição, Eduardo e Lucas passaram a uma nova fase da produção que envolvia reconhecer as imagens captadas e dar forma ao material audiovisual.

Ao se deparar com essa situação, de rever e revisitar as imagens captadas, Eduardo passa a compreender a precariedade do processo em relação a condições técnicas. Contamos com duas câmeras de formato DSLR, objetivas 18/135mm, 10/18mm e 50mm, bem como acessórios como tripés e rebatedores improvisados com placas de isopor e papel alumínio. Luzes montadas em mesa de luz para teatro, estas ligadas na casa da vizinha e direcionadas para a casa em construção através do uso de inúmeras extensões, um projetor multimídia e também lanternas. Dada essa precariedade, as imagens naturalmente passaram a conter grãos, dos quais sabíamos que viriam devido ao material que estávamos utilizando.

Em entrevista, concedida a mim, Eduardo comenta a respeito dessa precariedade técnica e o quanto ela foi bem vinda para reforçar o contexto da videodança *Projeto Violência*:

A gente aproveitou disso pra criar uma linguagem suja, e que pudesse abarcar ainda mais, e que pudesse gerar ainda mais a nossa estética do Projeto Violência. Acho que se a coisa fosse clean iria pra outro caminho. Então as imagens que a gente fez... a gente tinha pouca luz, gravava 10, 11 horas da noite, em uma casa, como falei, em construção, não tinha energia. Então eu acho que a maneira como a gente gravou foi muito especial, porque tudo foi feito de uma maneira muito orgânica, ainda com a limitação técnica vejo uma potência (...) mas eu ainda olho pro Violência ainda com pouca experiência no audiovisual e ainda vejo a potência que ele é, da maneira que a gente fez. Então esse lugar de organicidade, seja da equipe, seja das nossas conduções, do trabalho que o Airton fez que foi primoroso de estar sempre a 150 por cento, eu ainda acredito que isso seja muito a essência do que aparece, a gente ter captado essa essência sinto que ela é transmitida assim como a gente gravou ela... (RAMOS, 2022).

Deste modo, o projeto passa a ser reelaborado a partir das imagens já concebidas. Nesse período, reuniam-se com o objetivo de, a partir das imagens dar luz a um roteiro de edição, e dar início à edição, propriamente dita. Nesse instante, houve a primeira entrada de um novo participante para a equipe, do qual não estava previsto anteriormente no projeto original/de partida – um montador de audiovisual – Luís Fernando Nicolosi.

O montador recebeu um roteiro de edição criado pelos diretores e passou a organizar as imagens conforme as sugestões do roteiro. Na edição é que essas imagens criadas por mim passam a criar sentido, um em contato com a outra, cada uma com seu tempo. Minha relação com o processo de edição se deu a partir de minhas imagens. Daquilo que escolhi filmar e da maneira que escolhi de forma intuitiva pensando na edição que viria posteriormente. Nesse gesto criador de edição e recombinação das imagens é que a linguagem experimental passa a criar forma e que passamos a compreender a alma da videodança narrativa de forma mais contundente.

Eduardo me contactou em alguns momentos desse processo quando recebia alguns cortes iniciais do audiovisual para que eu sugerisse mudanças e contribuísse com a linguagem que ali se estabelecia de modo a observar a movimentação e energia em relação à dança e à performance de Airton, bem como apontasse caminhos e pistas para solucionar aquelas questões angustiantes da busca da identidade do material audiovisual.

Sobre esse instante, recorro a Deren (2012/1960) que trata da questão da montagem de forma mais aprofundada quando sugere um pensamento que advém das imagens e de sua recombinação. A cineasta costumeiramente subvertia a noção de tempo estabelecida do real, passando a compreender o tempo de cada imagem de suas combinações criativas na forma do filme. Desse modo, a edição desse trabalho, na qualidade de trabalho experimental passou a se delinear conforme o raciocínio inerente daquelas imagens. Esse é um tempo de escolha, onde as imagens que foram captadas passaram a ser selecionadas e, em sua maioria descartadas.

A equipe e o montador assistiam cada uma delas em sua forma bruta, combinavam e recombinaavam até que a obra audiovisual encontrasse o seu estado sensível e comunicativo. O momento da edição é o processo de abstração das

imagens, retirar todo o excesso nelas existentes e passar a buscar a materialidade da alma do trabalho.

Do ponto de vista prático e técnico desse processo, é preciso salientar que o pensamento/roteiro do filme pode se transformar e é também o momento em que mais se descartam imagens filmadas. Menciono isso, porque é se desfazendo de meus excessos enquanto fotógrafa e diretora de fotografia que se estabelece minha relação com a edição, através de minhas imagens e escolhas.

Parece curioso e, de certa forma até engraçada, quando penso nessa condição, de que faço imagens para serem jogadas fora, mas algo nelas permanece e em algumas delas habita a ideia central do processo e da videodança, mas que sem esse meu gesto criador de imagens e exageros, essa limpeza e organização não aconteceriam. Em princípio, busca-se nessas imagens o princípio vital do trabalho, ou seja, esse tempo de organização passa a se manifestar com outra característica, outro tempo e outra qualidade expressiva.

Nesse tempo de edição sugestiono um outro gesto e índice de (trans)criação de *Projeto Violência*, devido ao fato de que esse momento não constava em nenhum do planejamento inicial do projeto de partida, além da entrada de uma nova pessoa para a equipe para desempenhar essa função de montagem.

Nesse contato corpo-câmera e edição estabeleceu a nova linguagem, a partir de relação entre uma equipe disposta e ousada a criar em rede e diálogo. Talvez nesse gesto interdisciplinar de troca entre artistas insistentes em buscar não uma nova linguagem, mas a linguagem daquele projeto em questão – *Projeto Violência* – possamos encontrar o princípio vital da linguagem audiovisual em pauta.

É dessa forma que me enamoro da ideia da videodança; não como uma linguagem estabelecida em suas formas, mas que por meio da ideia de movimento de corpo e do movimento de imagens-câmera, de forma sequencial se cria seu próprio modo de fazer/dizer/falar/significar.

Assim, a videodança em sua natureza, enquanto linguagem híbrida, traz um pensamento em movimento, e que, se analisarmos de forma mais aprofundada na linguagem, encontramos nela sua alma, o gesto criador e índice de um estado de pensamento sensível.

Como afirma Dubois (2004, p. 110), a videodança pode ser pensada “como travessia, campo metacrítico, maneira de ser e pensar em imagens.” Trata-se de uma imagem como olhar em ato performativo.

#### 4.6.3 Outras questões e discussões sobre o processo de criação

O processo criativo também seguiu nesse momento de pós-produção com a criação do desenho de som. Este, ficou a cargo da musicista, cantora e sonoplasta Edith Camargo. Nesse período, a equipe diretiva e Edith seguiram em contato através de redes sociais, sem a necessidade de deslocarem-se para a criação. Conforme os cortes iam sendo definidos pelo editor e montador juntamente com a direção, Edith passava a receber esses cortes juntamente com referências sonoras e um pequeno roteiro de criação de som.

Eduardo em entrevista, menciona algumas das referências enviadas a Edith nesse período, da qual destaco aqui a composição *Nature Boy*<sup>45</sup>, do compositor Frank Sinatra, canção esta, que Eduardo menciona seu caráter fabuloso e que adentra na videodança de forma reconstruída e recombina com estrutura sonora pesada, distorcida e com a presença bastante ruído. Esta composição passou a ser reestruturada posteriormente no ano de 2021 e realocada na obra em sua versão atualizada.

Em entrevista, também a respeito da composição sonora, Eduardo comenta sobre as músicas criadas isoladamente por Edith, das quais foram alocadas na videodança em cenas específicas. Ao ser questionado também a respeito de outras sonoridades, o diretor menciona as interferências decorrentes do processo, como som de carros, ambulâncias, cachorro latindo e que passaram a ser bem vindos para a narrativa, visto que a personagem de Airton vinha se criando juntamente com imagens e sons decorrentes dos próprios arquivos de processo. Ao se referir a este momento, Eduardo comenta a respeito das vozes das pessoas da equipe conversando com Airton em momentos de criação e entrevista, que anteriormente estavam sendo registradas como material de suporte para a edição, mas que acabaram por fazer parte de toda a estrutura narrativa da videodança de forma palimpséstica, o que também reforça o caráter, nas palavras de Eduardo, 'orgânico' do processo e da dinâmica da equipe.

Além da criação de som, juntamente com essa artista, ao me deparar com os arquivos de criação generosamente enviados por Eduardo, noto que os textos com relatos e divagações a respeito do tema da violência, todos esses escritos e

---

<sup>45</sup> Arquivo com a canção disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IrQuwX7x08Y&ab\\_channel=FrankSinatra-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=IrQuwX7x08Y&ab_channel=FrankSinatra-Topic). Acesso em: 10 jan. 2023.

compartilhados em grupo no início do processo criativo a pedido do diretor, passaram a criar contexto discursivo/verbal no trabalho, tornando-se narrativas em vozes off com a locução/voz de Martha Chapieski e do próprio Eduardo.

Para transformar esses textos em narrativas filmicas, ao ser arguido a respeito desse dado, Eduardo explica que a direção contou com a dramaturga Stela Fisher que, no início do processo, participava enquanto provocadora e estava responsável pela dramaturgia da peça/obra. Stella e Eduardo trocaram, por e-mail, documentos com esses pequenos textos, ambos reorganizando-os conforme a necessidade da videodança, até o momento em que esses textos foram gravados em formato de áudio e enviados para o montador/editor, para se tornarem parte integrante da obra.

Um detalhe curioso a respeito destes textos, é que na videodança, alguns deles estão com áudio em inglês e legendados em português. Essa foi uma estratégia compositiva que reforçava, por meio dos símbolos dispostos em imagem e som, a sugestão de interpretações a respeito da ideia de colonização e imperialismo.

Em um dos excertos da videodança (figura 33), observam-se imagens em animação e narrativa sonora em inglês acrescidas de legendas em português, que passam a configurar um contexto social vigente do qual a personagem de Airton está inserida, tendo o assunto da violência tratado de modo sarcástico e carregada de ironias.



**Figura 34 – Trabalho de pós-produção: animação e inserção sonora**  
Fonte: Frame de *Projeto Violência* (2020)

Destaco também, nesse processo, a necessidade de criação de animações, como a figura mencionada, criadas e animadas pelo mesmo artista que se encontrava na função de montador/editor.

Essas animações, passaram a ser realizadas e necessárias posteriormente, sendo assim, o roteiro para elas foi sendo construído aos poucos, durante o processo de montagem e edição, bem como a direção conferiu ao montador – por instruções via e-mail, ligações telefônicas, conversas por aplicativo de mensagem, e chamadas de vídeo –, toda a liberdade para criá-las a seu modo.

O corte final, apresentado na data de 13 de dezembro de 2020, durante a *Mostra Solar 2020 – Edição Digital* foi finalizado ainda na mesma semana da referida Mostra. Em entrevista, Eduardo menciona o fato de que Projeto Violência foi o maior projeto em questão de minutagem e por esse fato, foi o último a ser finalizado para a mostra. Esse foi um período do processo em que devido às questões de distanciamento social advindas da pandemia de covid 19, somadas às questões políticas e pessoais de cada integrante da equipe acabou por ser um processo criativo tumultuado, mas que apesar do tumulto, foi um trabalho construído de forma bastante orgânica e empática, contando com a sensibilidade e disposição de toda a equipe para se segurar nele. Mesmo com os prazos apertados devido às questões burocráticas em relação ao edital e os prazos institucionais, e todo desassossego, o processo ocorreu de forma harmoniosa entre todos os artistas envolvidos.

O filme foi apresentado às 20 horas de um domingo, dia 13 de dezembro de 2020 de forma *online*, por meio de um aplicativo de reuniões em grupo. A exibição foi organizada pela equipe da Casa Hoffmann.

Após a exibição, houve um debate entre artistas e público, com a mediação da professora Dra. Cristiane Wosniak, que deu início à conversa com um texto crítico a respeito do filme, tratando das questões das confluências entre diversas linguagens bem como a respeito de toda a carga emocional, política e social contida na obra audiovisual *Projeto Violência*.

Ainda refletindo sobre o contexto dessa pesquisa, destaco aqui um belo índice da (trans)criação como gesto como gesto criativo, do qual se desassocia da

ideia de adaptação, a partir do comentário de Eduardo na entrevista em que, ao ser inquerido sobre esse momento de (trans)criação. A questão se reportava à seguinte dúvida: se, de certa forma, a necessidade de (trans)criar a obra foi prejudicial para a obra ou para o processo de investigação como um todo. A resposta do diretor foi a seguinte:

(...) não tem como a gente ignorar a realidade que a gente tinha na mão né, então eu acredito que eram coisas muito distintas. Distintas apesar de a gente trabalhar com a mesma abordagem, né. Então eu acho que o solo seria uma coisa completamente diferente. Não foi de fato uma adaptação do nosso processo né? Eu acho que a gente voltou nos arquivos do que a gente estava fazendo presencialmente, mas na época da gravação eu lembro que a gente estava construindo algo outro, outro mesmo né? Dada as circunstâncias de pandemia, como que o Airton estava se sentindo, o tempo que a gente tinha, e eu arrisco ainda dizer que ao contrário, eu acho que enobreceu bastante, potencializou e maximizou. Eu acho que nós teríamos, é difícil dizer, porque não aconteceu a apresentação presencial, mas a potência que nós conseguimos através dessa obra audiovisual, justamente pelas circunstâncias e pelas camadas de metalinguagem, que algumas que nós queríamos e outras que foram aparecendo a gente não conseguiria isso no presencial. No presencial eu acho que tudo ia ser mais fechado, organizado e estruturado. Mesmo que o filme saia estruturado depois, organizado, não se mexe mais. Ainda assim a gente sabe né, nós que vivemos o processo ali, de ponta a ponta a gente soube a organicidade que nós tivemos. Eu acho que nós tivemos mais organicidade na obra audiovisual do que se a gente estivesse na obra presencial. Disso eu tenho certeza absoluta (RAMOS, 2022).

Nesse excerto da entrevista, Eduardo apresenta alguns dados que, ao serem observados mais atentamente, corroboram para esse entendimento do gesto criador que se vê na necessidade de reconfiguração, encontrando-se na imprescindibilidade de criar uma linguagem outra a partir de outros parâmetros, e que mesmo nessa condição imposta de (trans)criação ainda foi possível, mesmo com as limitações técnicas e divergências entre ambas linguagens, manter a essência do trabalho, seja ela no corpo dançante de Airton, na equipe que trabalhou de forma bastante horizontal ou no resultado ‘final’ da videodança apresentada na *Mostra Solar 2020 – edição digital*.

#### 4.6.4 Inacabamento(s): *Projeto Violência* e seus desdobramentos

Após a exibição do filme em dezembro de 2020, houve, naturalmente um período de hiato nos encontros e exibições, necessário após um processo criativo

turbulento e, também devido ao ano que tínhamos vivido no Brasil durante o período mais crítico da pandemia de Covid-19.

A *Casa Hoffmann* firmou uma parceria com a *Bienal Internacional de Dança do Ceará*<sup>46</sup> na *Mostra De Par em Par* (figura 34) em conexão com o coletivo *Redes Confluentes*<sup>47</sup> em que todos os materiais audiovisuais resultantes da *Mostra Solar 2020* seriam exibidos no mês de março de 2021.

Desta forma, Eduardo, na qualidade de diretor, solicitou ao montador alguns pequenos ajustes do material apresentado em 2020, bem como, foi transformado o desenho de som em uma das cenas em que tentamos buscar direitos autorais via ECAD e não obtivemos nossa solicitação aprovada, fazendo com que toda a trilha sonora, fosse reeditada, sobretudo a cena final da videodança.

MOSTRA SOLAR 2020

NA

**De Par em Par**  
BIENAL INTERNACIONAL DE DANÇA DO CEARÁ

REDES CONFLUENTES

10 . 03 . 21

**18h**  
**Apresentação “FUROR”**  
**de Mariana Mello (BR/CO)**  
Classificação: **18 anos**

**Apresentação “Violência”**  
**de Airtton Rodrigues (PR)**  
Classificação: **18 anos**

Mais informações:  
[bienaldedanca.com.br](http://bienaldedanca.com.br)

Projeto realizado com o apoio do Programa de Apoio de Incentivo à Cultura - Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura Municipal de Curitiba

Realização: **casa hoffmann** **icac**

Incentivo: **FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA** **CURITIBA**

**Figura 35 - Flyer digital para divulgação na Bienal Internacional de Dança do Ceará**  
Fonte: divulgação no site da *Casa Hoffmann*

<sup>46</sup> Bienal Internacional de Dança do Ceará, *De Par em Par*: <https://www.bienaldedanca.com/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

<sup>47</sup> A Mostra iniciou suas ações em 2021 durante a Bienal Internacional do Ceará. Disponível em: <https://www.instagram.com/redesconfluentes/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

A obra audiovisual *Projeto Violência* ficou sob o domínio da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) e *Casa Hoffmann* no período de um ano. Depois dessa apresentação na Bienal do Ceará, a videodança foi apresentada, em 2021, no projeto extensionista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná, denominado *Cine Clube Cerejeira* (figura 35), seguido de debate com os participantes do projeto e teve mediação da artista-pesquisadora Ana Pellegrini Costa<sup>48</sup>.

" PROJETO  
VIOLÊNCIA" como debate em  
crítica de processos  
e transcrição de  
dança para a tela



11 . NOV . 2021

**Figura 36 - Flyer digital da exibição de Projeto Violência no Cine Clube Cerejeira**

Fonte: material extraído do site do PPG-CINEAV

É interessante destacar, também, que esse trabalho artístico permitiu que alguns integrantes da equipe alimentassem o desejo de dar continuidade no processo de pesquisa e investigação coletiva. Desse modo, no ano de 2022, através da mesma cooperativa, um novo projeto foi selecionado para a *Mostra Solar 2023*,

---

<sup>48</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação-Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculada à linha de pesquisa Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do grupo de pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividade - GPACS (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq).

que será realizada ao mês de maio de 2023, de forma presencial no espaço da *Casa Hoffmann*.

Para tal intento, reunimos uma parte da equipe em comum, e em janeiro de 2023 demos início ao novo projeto, até então denominado *Monstro*. Neste novo projeto, exerço a função de interlocução criativa. O referido projeto conta com o mesmo diretor, Eduardo Ramos e a atriz e bailarina Flávia Massali, na qualidade de intérprete-criadora.

Desta forma, sigo reverberando na escuta do corpo e do vídeo, transitando por espaços da tela e das artes da presença.

## 5. CONSIDERAÇÕES

Ao término do percurso investigativo, que se configura no texto da presente dissertação, muitas foram as questões que me mobilizaram nos processos reflexivos e críticos, a partir do olhar introspectivo para um processo artístico [duplo] e singular: criação e (trans)criação da linguagem nas artes da dança e do vídeo e, em especial, da videodança *Projeto Violência* (2020).

Escolhi habitar lugares e funções distintas na escrita desta dissertação, ora acolhendo as memórias e documentos processuais pessoais – da artista/diretora de fotografia do *Projeto Violência* – e ora me distanciando e procurando refletir teoricamente sobre as implicações decorrentes do estudo da videodança, na contemporaneidade, a partir da abordagem metodológica da Crítica de Processos. Neste último caso, a entrada em cena da pesquisadora/mestranda em Cinema e Artes do Vídeo, ocupando uma vaga em um curso de pós-graduação encarnado em uma instituição de ensino pública, foi vital.

Escolhi trazer para esse estudo o processo criativo de um trabalho colaborativo – idealizado para ser apresentado presencialmente na *Casa Hoffmann-Centro de Estudos do Movimento* –, mas que, em decorrência dos protocolos de isolamento social, causado pela pandemia do novo coronavírus, necessitou de ajustes, adaptação e transposição para um novo formato, uma nova mídia: a videodança.

Se a linguagem da dança carrega em si códigos específicos, o que poderia estar implicado quando um projeto de dança, elaborado para ser exibido no espaço tridimensional da performance – aqui-e-agora –, necessita de ajustes formais para poder existir enquanto uma matriz audiovisual [vídeo]dançante?

Foi a partir dessa indagação que alicersei o problema de pesquisa: de que forma e com que meios se deu o processo de (trans)criação da videodança *Projeto Violência* (2020), quando adaptado e transposto para a tela digital?

O foco do Estudo de Caso, associado à revisão de literatura sobre o tema videodança, foi o desnudamento do processo criativo que envolveu a (trans)criação da obra *Projeto Violência*.

Ao longo dos capítulos e da análise crítica do objeto empírico da investigação, a abordagem da Crítica de Processo da poética audiovisual dançante, reportou-se aos procedimentos de criação e documentação processual: registros, anotações,

escolhas e recortes possíveis efetuados pela equipe interdisciplinar em relação à edição.

Ao final do processo investigativo, foi possível afirmar que o corpo, como mídia primária dos processos da comunicação artística em dança, reelaborou seu formato e sua condição expressiva pelos processos de criação audiovisual.

A segunda hipótese verificada foi o fato de que ocorreu um significativo processo denominado (trans)criação intermediática, sobretudo pela noção de acidentes controlados, proposta por Maya Deren, que passam a ser manipulados por meio do processo de enquadramento, corte e edição da imagem capturada, subvertendo, assim, a continuidade espaço-temporal da ação dançante de modo a não interferir na espontaneidade do corpo em estado de performance.

Como um trabalho coletivo, de caráter experimental e complexo, houve nesse processo criativo muitas outras etapas aqui não mencionadas ou pouco citadas. Ao tratar do assunto da (trans)criação de um trabalho que vinha sendo conduzido para a presencialidade, sendo transposto para a linguagem audiovisual, encontramos nessa ação muitas outras formas de abordá-lo, enquanto pesquisa.

Nessa investigação, de caráter de estudo de caso, a escolha analítica se deu a partir dos gestos de (trans)criação, para adentrar nas questões inerentes ao processo consciente de toda sua complexidade relacional em grupo e do pensamento que se manifestava em rede. Durante o estudo fui capaz de apresentar alguns elementos – índices – de um suposto gesto (trans)criador.

Imbuída dos pressupostos de Haroldo de Campos e Júlio Plaza, procurei explanar sobre os conceitos e implicações dos processos de transcrição e tradução intersemiótica ou intermediática, admitindo que a operação ocorrida em *Projeto Violência* se deu a partir do entendimento de que na (trans)criação da dança [leia-se o projeto original ou **‘projeto/obra de partida’** apresentado à *Mostra Solar 2020*] para a videodança [leia-se o projeto atual ou **‘projeto/obra de chegada’** apresentado como videodança – mediante videoconferência e exibido, agora em festivais e mostras audiovisuais], ocorreu uma espécie de (re)imaginação ou (re)invenção tradutória.

O percurso de reelaboração da obra *Projeto Violência*, para a mídia videodançante, acabou por assimilar uma função figurativa e também criativa, ou seja: uma tradução criativa.

As escolhas aqui realizadas, na configuração dos capítulos e subcapítulos, se deram a partir do arsenal de informação e repertório que eu possuía em meu processo criativo, enquanto fotógrafa e diretora de fotografia. Para tal, se fez necessário contextualizar o projeto e situá-lo em seu tempo/espaço, bem como definir toda uma relação em grupo, que, apesar de estar tratando de forma um pouco mais aprofundada em meu trabalho, esse não se estabeleceu de forma isolada ou individualizada.

Minhas escolhas foram fundamentadas em um contexto de relação; fiz parte dessa rede de artistas criadores que compartilharam de uma busca artística e de um processo de criação e (trans)criação, portanto, da mesma forma que tratei de escolhas fotográficas feitas por mim nesse processo.

Em muitos momentos da elaboração da dissertação e na rememoração dos atos de criação fotográfica, ao consultar minhas fotografias, rascunhos, esboços, passei a uma fase de auto-observação, sendo possível, em alguns momentos, aprofundar a compreensão de meus próprios gestos criadores enquanto fotógrafa no contexto de criação e (trans)criação dessa obra.

Admito que as ferramentas teóricas, metodológicas e reflexivas só foram possíveis, visto que habitei – e habito ainda – um Programa de Pós-Graduação – o Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), vinculada a uma linha de pesquisa que aposta e investe nas questões pertinentes ao processo de criação nas artes. Por isso, a vivência nesse Mestrado, bem como as leituras e diálogos que aqui vivenciei, permitiram-me revisitar meu processo criativo autoral a partir de novas leituras e pontos de vista, e a cada nova descoberta pude perceber padrões ou angústias criativas que deixaram de ser minhas, mas que se abriram para toda uma rede de artistas que, muito provavelmente, também compartilhou de angústias relacionadas ao ato de criar.

Sendo assim, ao reviver o processo de criação e (trans)criação e meu próprio *modus operandi*, novamente encontrei nesse percurso de escrita, análise e revisão de literatura, um índice de inacabamento, como sugere Salles (2013) em toda sua cadeia teórica e metodológica para tratar de processos criativos.

Encerro este percurso com grande curiosidade acerca da linguagem do vídeo e em especial quando a tela vai ao encontro do corpo que dança e vice-versa.

Ter aqui redescoberto Maya Deren com outro olhar, com mais maturidade e poder ter vislumbrado outros pontos de vista acerca das poéticas e teorias das/nas

audiovisualidades, permitiram-me seguir ainda mais curiosa e inquieta e, ao mesmo tempo, angustiada, em busca da linguagem e das possibilidades abertas e em devir do campo teórico e prático da videodança.

Percebi, a partir de Deren, não apenas uma imensa e intensa contribuição de pressupostos teóricos, mas também com recursos técnicos, práticos que impactaram a poética relacional entre a imagem do corpo que move e dança frente a uma câmera que, por sua vez, também se move e dança. Seria essa relação entre corpo e câmera um índice de acidente controlado como propõe a cineasta? Teria eu encontrado esses índices em meu próprio processo e forma de lidar com a criação nas artes do vídeo?

Compreendo que aqui nesse espaço/seção de conclusão de um percurso investigativo, talvez fosse esperado encontrar uma série de constatações a respeito de todo o assunto aqui abordado, e acabo por encerrar com novas perguntas das quais compartilho da angústia de respondê-las em algum momento de minha vida.

Mas, de alguma forma, presumo e constato que as possíveis respostas às questões norteadoras da investigação, postuladas acima, são positivas.

Já com relação à criação e (trans)criação, considero que esse trabalho reuniu indícios de ocorrência deste fenômeno, a partir do ponto de vista das artes do corpo e do vídeo. Lembrando que o termo transcrição é sugerido pela área da literatura, mais especificamente da área da tradução, por Haroldo de Campos, ao propor um diferente olhar para a prática da tradução literária. Dessa forma, as artes passaram a olhar para esse termo e encontrar nele pistas para correlacionar linguagens artísticas divergentes, mas que passam a convergir em processos criativos e da tradução intersemiótica.

Dessa forma, compreendo a existência da (trans)criação poética, nesse trabalho, a partir do ponto de vista de meu próprio processo criativo, aqui enquanto diretora de fotografia, ao trazer à luz e examinar questões pertinentes com base em documentos de processo ou arquivos de criação, detalhando elementos e acontecimentos que sugeriram a ocorrência dessa (trans)criação poética entre linguagens de naturezas diversas: uma de natureza cênica presencial e efêmera contando com a participação de um público não só espectador mas interativo com a obra, e outra, linguagem de natureza da gravação, da tela, do enquadramento, dos recortes e edições posteriores, sem a interação de público para a realização da mesma.

Considerarei a ocorrência de (trans)criação também a partir do ponto de vista do coletivo de artistas que se encontravam, durante o processo, ao longo de 2020, em estados de criação e (trans)criação alternada, em busca dessa diferente forma criativa. Mencionei aqui a rede criadora da qual fiz parte e em especial dou a atenção para os gestos dançantes do bailarino intérprete Airton Rodrigues que reconfigurou seu modo de ser/dançar/operar para dar luz ao seu processo para videodança, bem como os gestos de (trans)criação dos diretores da obra e de toda a cadeia da equipe que acabou por se encontrar em diferentes funções das previstas inicialmente.

No que concerne ao processo criativo, seja em rede, ou em seu aspecto individual e solitário, retomo algumas reflexões a respeito dessa busca audiovisual inominada em direção à uma linguagem sensível e orgânica do movimento.

Ao observar nosso próprio processo passamos por momentos dolorosos e prazerosos de reconhecimento de padrões. Passo a refletir sobre as mulheres que ocupam lugares de direção de fotografia ao se reportarem à câmera e à imagem. As mulheres que pensam e sentem imagens. Talvez essa seja uma luta e uma busca das mulheres do campo do audiovisual; mulheres essas que não se enquadram na linguagem já estabelecida do cinema ou do vídeo hegemonicamente estruturado por homens.

Talvez, nesse entrelugar que habitam o cinema e as artes do vídeo, haja algum elemento que fura a barreira da linguagem e passe a pensar com imagens, não de uma forma nova e revolucionária, mas diversa; sobretudo as imagens de dança.

Sendo a linguagem do vídeo e da videodança, linguagens contaminadas com as mídias dos tempos digitais, elas atestam constantes transformações e adaptações e, a partir daí, se reconfiguram de maneiras diversas e complexas.

Ao observar e analisar arquivos de criação passamos a enxergar em cada gesto criativo índices genuínos da angústia criativa e da dúvida. Muitas vezes artistas trabalham com dúvidas e com elas criam, mesmo na ausência de respostas. O benefício da dúvida, reconhecê-la e compartilhar em uma rede e também em trabalhos acadêmicos contradiz a ideia de pensamento de criação e pensamento geniais.

Destaco ainda que, expor a materialidade de arquivos de criação, nos permite olhar para o lado humano da criação, encontrando nesses arquivos índices de

dúvida, desejos, vontades, desistências, transformações e tudo mais que concerne ao ser humano em processo (sempre inacabado e provisório) de criação, tirando também a luz do sublime ou da ideia de inspiração e talento inato.

Que lugar, nesse grande campo de linguagens audiovisuais, ocupa a videodança?

Portanto, finalizo essas considerações, na seção onde se espera por respostas conclusivas e justificadas a respeito de todo o delinear do texto investigativo, repleta de outras [e novas] perguntas. Perguntas essas que permanecem pulsando, mas que a partir de toda essa pesquisa, passo a organizá-las de modo a compartilhar com aqueles que possivelmente chegaram com a leitura do texto até aqui e se interessam por investigar a linguagem das artes do corpo em movimento dançante mediado por interfaces videográficas.

## REFERÊNCIAS

AIRES, Daniel. **Criação em videodança: corpos em contaminação**. 2018. 109 f. Dissertação em Artes Cênicas). Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre-RS, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180508>. Acesso em: 19 mai. 2022.

AMATE, Elisson Tiago Barros. **Videodança autoreferente: dança-cinema em trânsito híbrido no ciberespaço da web**. Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30455> >. Acesso em: 07 mar. 2022.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro: campinas, SP: Papyrus, 2003.

BAECQUE. Antoine de. Telas – o corpo no cinema. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo: as mutações do olhar – o século XX**. Trad. Ephrain Ferreira Alves. 3ª. Ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2009 (p. 481-507).

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A Era da Iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.

BAMBOZZI, Lucas; PORTUGAL, Demétrio (org.). **O cinema e seus outros: manifestações expandidas do audiovisual**. São Paulo: Equador AVXLab, 2019.

BELLOUR, Raymond. **Entre Imagens: foto, cinema e vídeo**. Campinas: Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Trad. Roberta Gregoli. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

BRUM, Leonel. Videodança: uma arte do devir. In: CALDAS et al. **Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012 (p. 75-114).

BRUM, Leonel; CERBINO, Beatriz. Videodança/screendance, uma discussão contemporânea - Entrevista com Douglas Rosenberg. **ARJ – Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes**, v. 3 n. 2 (2016): Dança, arte do corpo e outros corpos das artes p.104-112. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/issue/view/575>>. Acesso em: 30 out. 2021.

CALDAS, Paulo et al (org.). **Ensaaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

CALDAS, Paulo. Poéticas do movimento: interfaces. IN: BONITO, Eduardo; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (org.). **Dança em foco vol. 4: Dança na tela**. Rio de Janeiro: Contra-Capa Livraria/Oi Futuro, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969 (Coleção Debates – número 16).

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte, MG: Viva Voz/UFMG, 2011.

CERBINO, Beatriz; MENDONÇA, Leandro. Coreografia, corpo e vídeo: apontamentos para uma discussão. IN: CALDAS, Paulo et al. (org.). **Dança em foco – ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012 (p. 150-165).

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CORDEIRO, Analívia. **Nota-Anna**: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1998.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema**: variações do feminino. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2009.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. Tradução José Gatti e Maria Cristina Mendes. **Devires**, Belo Horizonte, Fafich-UFMG, v. 9, n. 1, p. 128- 149, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215>>. (Originalmente publicado como: DEREN, Maya. Cinematography: the creative use of reality. *Daedalus: the visual arts today*. Cambridge, 1960).

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARLOT, B. A pesquisa educacional entre conhecimentos, políticas e práticas: especificidades e desafios de uma área de saber. **Revista Brasileira de Educação** v. 11 n. 31 jan./abr. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v11n31/a02v11n31.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2023.

DURÃES, Daniele Sena. Entrevista realizada com o artista Demian Garcia. *Revista Revista Científica/FAP – Revista de Pesquisa em Artes*, v. 24, nº1 [jan/jun/2021]. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/issue/view/228>. Acesso em: 11 mai. 2022.

DURÃES, Daniele Sena. **Processos de criação nas artes do vídeo**: reflexões sobre a videodança Esconderijo. *Revista Revista Científica/FAP – Revista de Pesquisa em Artes*, v. 24, nº1 [jan/jun/2021]. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/issue/view/228>. Acesso em: 14 jan. 2023.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições SESC-SP, 2018.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes; TAVARES, Dirce Encarnación; GODOY, Ermínia Prado (orgs). **Interdisciplinaridade na pesquisa científica**. Campinas, SP: Papirus, 2015.

FERREIRA, Sarah. **Ativismo curatorial da videodança**. 2020. 110 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis-SC, 2020. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000084/0000841a.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2022.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. New York: Taylor and Francis, 2008.

G1. **Coronavírus no Brasil**: os impactos da pandemia em fotos. 12 mai. 2020. Bem Estar, Disponível em: <<https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/05/12/coronavirus-no-brasil-os-impactos-da-pandemia-em-fotos.ghtml>>. Acesso em: 27. mai. 2022.

GARCIA, Wilton. **Corpo, mídia e representação**: estudos contemporâneos. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

GRAÇA, Lilian. **A Percepção Cinestésica na Videodança: reverberações Empáticas Entre Corpos de Carne e da Tela**. 2019. 190 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, UFBA, Salvador-BA, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30515>>. Acesso em: 15 abr. 2022.

GREINER, Christine. - **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GUIDO, Laurent. Rhythmic bodies/movies: dance as attraction in early film culture. In: STRAUVEN, Wanda (org.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006 (p. 139-158).

HEPP, Andreas; HASEBRINK, Uwe. Interação humana e configurações comunicativas: transformações culturais e sociedades midiáticas. **Revista Parágrafa**, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 75-89, jul./dez. 2015. Disponível em <<http://www.revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/333/341>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

HEPP, Andreas; HASEBRINK, Uwe. As configurações comunicativas de mundos midiáticos: pesquisa da mediação na era da “mediação de tudo”. **Revista MATRIZES**, São Paulo, v. 8, n. 1, 2014, p. 45-64. Disponível em

<<http://www.andreas-hepp.name/wp-content/uploads/2017/10/hepp-2014-873.pdf> >.  
Acesso em: 26 nov. 2022.

KAPPENBERG, Claudia. Does screendance need to look like dance?. **International Journal of Performance Arts and Digital Media**, Jourдания: v. 5, 2009, p. 89-105. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/233713845\\_Does\\_screendance\\_need\\_to\\_look\\_like\\_dance](https://www.researchgate.net/publication/233713845_Does_screendance_need_to_look_like_dance). Acesso em: 12 nov. 2021.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (org.). **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002 (p. 77-102).

KATZ, Helena; GREINER, Christine. O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação. In: NORA, S. (org.) **Húmus 1**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004 (p. 11-19).

KATZ, Helena. Corpo Apps: do dispositivo ao aplicativo. In: GREINER, Christine; KATZ, Helena. **Arte e cognição: corpomídia, comunicação, política**. São Paulo: Annablume, 2015. p. 239-255.

LAGES, Eli Angelo Batista da Silva. **O estranho caso do filme que pode ser capaz de dançar**. 2018. 119 f. Dissertação (Mestrado em Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2018. Disponível em: <http://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/11056>. Acesso em: 20 dez. 2021.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Trad. Rute Costa. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro, 2012.

LYRA, Bernadette. O movimento e os corpos nos filmes burlescos. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (org.). **Corpo & mídia**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003 (p. 183-192).

MACHADO, Arlindo. Pós-cinemas: ensaios sobre a contemporaneidade. In: \_\_\_\_\_. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas-SP: Papyrus, 1997 (p. 172-281).

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACHADO, Arlindo. **O olho, a visão e a imagem: revisão crítica**. São Paulo: Ribeiro Ed., 2019.

MACHADO, Arlindo. **Outros cinemas: formas exquisóticas de audiovisual**. São Paulo: Ribeiro Ed., 2019

MARINHO, Nirvana. Sampliando mídias através do corpo. In: NORA, S. (org.) **Húmus 1**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004 (p. 21-30).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARTINS, G.A.; PINTO, R.L. **Manual para elaboração de trabalhos acadêmicos**. São Paulo: Atlas, 2001.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MICHAUD, Yves. Visualizações – o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo: as mutações do olhar – o século XX**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3ª. Ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2009 (p. 541-566).

MOCARZEL, Evaldo. Cinema e Dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento in: **Olhares: audiovisuais contemporâneas brasileiras**. Campo Mourão: Fecilcam, 2016 (Col. Diversidades do Conhecimento) (p. 33-52).

MORIN, Edgar. **Para onde vai o mundo?** Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MOROSINI, M. C.; FERNANDES, C. M. B. Estado do conhecimento: conceitos, finalidades e interlocuções. **Educação por Escrito**, Porto Alegre, v.5, n.2, p.154-164, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/porescrito/article/view/18875/12399>>. Acesso em 20 jan. 2023.

NATAL, Carolina. Mediações entre o cinema e a dança: territórios em questão. In: **Revista Significação** online, v. 41, no. 42, 2014. (p. 145-165).

PHELAN, Peggy. **Unmarked: the politics of performance**, London and New York: Routledge, 1993.

PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

PLAZA, Júlio. Tradução Intersemiótica ou adaptação: alguns apontamentos. **Revista da Anpoll 44** (Teresina, Piauí). Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1162/953>. Acesso em: 17 jan. 2023.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Salles. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 1, 2012, (p.16-53). Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8>>. Acesso em: 23 de set. de 2022.

RAMOS, Eduardo. **Entrevista concedida a Daniele Sena Durães**. Curitiba, PR, junho, 2022. [não publicada].

ROSINY, Claudia. Videodança in: **Dança em foco: videodança**. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. De registros a reflexões sobre o corpo em processo de criação. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre , v. 10, n. 4, e100061, 2020. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602020000400204&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602020000400204&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 15 abr. 2021.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 2.ed. São Paulo: EDUC, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília de Almeida. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6.ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTAELLA, Lucia (org.). **Novas formas do audiovisual**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SANTANA, Ivani. **Dança na cultura digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.

SARZI-RIBEIRO, Regilene. O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica. **Revista Poiésis** – UFF, V. 15, Nº 23, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/24349/14003>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SUQUET, Annie. Cenas – o corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo: as mutações do olhar – o século XX**. Trad. Ephrain Ferreira Alves. 3ª. Ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2009 (p. 509-540).

TOMAZZONI, Airton. Um baile mudo: a dança no cinema pré-sonoro. In: CALDAS, Paulo et al (org.). **Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012 (p. 51-74).

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo: tecnociência, artes e moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

VILELA, Lucila. Loie Fuller: movimento e captura. **Anais do Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética - X Edição**, 2012 (p. 892-901). Disponível em: <https://docplayer.com.br/13294339-Loie-fuller-movimento-e-captura.html>. Acesso em: 29 mai. 2022.

WOSNIAK, Cristiane. Afetos, sentidos e memórias na configuração do discurso de um “docudança” brasileiro: uma biografia dançante audiovisual in: **Olhares: audiovisuais contemporâneas brasileiras**. Campo Mourão: Fecilcam, 2016. (Col. Diversidades do Conhecimento) (p. 75 – 119).

WOSNIAK, Cristiane. **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação**. Curitiba: UTP, 2006. (Col. Recém Mestre).

WOSNIAK, Cristiane; ONUKI, Gisele. Linguagem, corpo, estética e experiência - (re)dimensionamento do sentido e da presença nas práticas comunicativas midiáticas. **Galaxia** (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 41, mai-ago., 2019, p. 101-113. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019238611>

WOSNIAK, Cristiane. **Propostas para criar e videografar enunciados em corpos que dançam**. Texto de Análise Crítica disponível em: <https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2020/12/PROPOSTAS-PARA-CRIAR-E-VIDEOGRAFAR-ENUNCIADOS-EM-CORPOS-QUE-DAN%C3%87AM-Cristiane-Wosniak.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2022.

**Sites consultados:**

Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento – Disponível em: <https://casahoffmann.org/>. Acesso em: 02 dez. 2022.

Chameckilerner – Disponível em: <https://chameckilerner.com/>. Acesso em: 12 dez. 2022.

Fundação Cultural de Curitiba, Edital Solar 2019 – Disponível em: [http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/leideincentivo/edital\\_115\\_19/](http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/leideincentivo/edital_115_19/). Acesso em: 09 abr. 2022.

Plataforma de Mapeamento de Coletivos de Pesquisa e Produção em Dança no Brasil. Disponível em: <http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/resultados-esperados/grupos-companhias-e-coletivos-curitiba>. Acesso em: 10 mai. 2022.

Análise Crítica dos trabalhos da Mostra Solar – 2020/Edição Digital: Disponível em: <https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2020/12/PROPOSTAS-PARA-CRIAR-E-VIDEOGRAFAR-ENUNCIADOS-EM-CORPOS-QUE-DAN%C3%87AM-Cristiane-Wosniak.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2022.

## ANEXO I

### APROVAÇÃO DO PROJETO EM COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA (UNESPAR)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO  
PARANÁ - UNESPAR



#### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

##### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** CRÍTICA DE PROCESSOS DE (TRANS)CRIAÇÃO DA DANÇA PARA A TELA:  
ESTUDO DE CASO DA MOSTRA SOLAR 2020 e EDIÇÃO DIGITAL

**Pesquisador:** CRISTIANE WOSNIAK

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 51959821.1.0000.9247

**Instituição Proponente:** UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANA

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

##### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 5.029.257

##### Apresentação do Projeto:

Trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa e que traz para o estudo o método de ESTUDO DE CASO. No presente estudo, o

fenômeno/CASO observado tem um caráter artístico e midiático: trata-se do estudo de sete (07) videodanças produzidas para a Mostra Solar 2020 – Edição

Digital da Fundação Cultural de Curitiba. A pesquisa ainda se articula uma intensa Revisão Bibliográfica ou Revisão de Literatura Narrativa para se

garantir o acesso à produção de conhecimento de autores que já se debruçaram sobre o assunto e, desta forma, parte-se para uma busca,

refinamento e uso de referenciais teóricos constantes em sites, livros, periódicos, artigos indexados, teses e dissertações existentes em diferentes

bases de dados. A pesquisa se debruça sobre o processo de transformação de espetáculos que seriam apresentados presencialmente (3D), para o formato 2D, ou seja, online. Os autores do espetáculo e

membros da equipe como iluminadores, cenógrafos, entre outros, serão convidados a participar de uma entrevista semiestruturada realizada por videoconferência como medida preventiva/protetiva frente a COVID-19.

##### Objetivo da Pesquisa:

Verificar – de maneira analítica e comparativa –, através da abordagem metodológica da Crítica de

**Endereço:** Av: Gabriel Esperidião s/n sala 23

**Bairro:** Jardim Morumbi

**CEP:** 87.703-000

**UF:** PR

**Município:** PARANAVAI

**Telefone:** (44)99735-6006

**E-mail:** cep@unespar.edu.br

## **ANEXO II**

### **SOLICITAÇÕES DE ALTERAÇÃO DOS OBJETOS**

#### **MOSTRA SOLAR**

#### **PROJETO VIOLÊNCIA**

##### **OBJETOS DO EDITAL:**

- 2 apresentações na Casa Hoffmann
- 1 bate papo com todos os empreendedores contemplados, aberto ao público
- 2 apresentações nas Regionais seguidas de bate papo
- 1 oficina de dança na Casa Hoffmann
- 1 oficina de dança na Regional para o público de 7 a 16 anos

##### **ALTERAÇÕES:**

- As 4 apresentações serem unificadas e substituídas por uma obra audiovisual de dança de 20 minutos e disponibilizada na plataforma Estúdio Casa Hoffmann
- As oficinas serem unificadas e alteradas para formato audiovisual. A oficina nova se chamará Caixa de Espelhos, onde o Intérprete Airton Rodrigues compartilha seu processo criativo do Projeto Violência em isolamento e estado de auto observação do corpo neste período. O vídeo terá a duração de 10 minutos e estará disponível também em plataforma digital para acesso permanente.
- Substituição dos bate papos para uma conversa ao vivo com os empreendedores contemplados e público sobre o Projeto Violência, via plataforma digital.
- Alteração de funções de alguns artistas do Projeto Violência.
- Remanejamento de verba para a produção audiovisual.
- Incluir artista no projeto.

7.954,69

2000,00

2500,00

1000,00

800,00

1.654,69

86,00

## ANEXO III

CASA HOFFMANN | MOSTRA SOLAR 2020

### CONTEÚDOS PARA PROGRAMA IMPRESSO DA MOSTRA SOLAR E DEMAIS PEÇAS DE DIVULGAÇÃO

*(limite total de caracteres: 3.600 – média de caracteres utilizados em 2018: 3.450)*

PROJETO: **PROJETO VIOLÊNCIA**

SOLISTA : Airton Rodrigues

FICHA TÉCNICA:

Intérprete: Airton Rodrigues

Direção e dramaturgia: Eduardo Ramos

Interlocução coreográfica: Elke Siedler

Interlocução dramaturgica: Stela Fischer

Interlocução do som: Edith de Camargo

Direção de arte: Ivana Lima

Design de som: Lucas Neves

Design de luz: Paulo Napoleão

Bailarina colaboradora e fotografia: Dani Durães

Direção de produção Paulo Napoleão

Coordenação de projeto: Guilherme Greca

Realização: Setra Companhia e Photon Cooperativa Cultural

TEXTO | FRASE DE INSPIRAÇÃO:

## ANEXO IV

### ROTEIRO DE PERGUNTAS PARA ENTREVISTAS DO DIRETOR EDUARDO RAMOS

As seguintes questões são norteadoras para pensar o processo de criação e transcrição do texto audiovisual Projeto Violência apresentado na Mostra Solar 2020. As questões foram elaboradas com (05) parâmetros norteadores para pensar criação, transcrição para audiovisual/videodança. São eles: Corpo; Espaço; Fotografia; Edição e Som.

- 1) Como vocês estavam pensando corpo para esse processo coreográfico?
- 2) Como a equipe estava trabalhando corpo e quais as estratégias coreográficas estavam sendo utilizadas para a geração do trabalho cênico presencial?
- 3) Como esse trabalho coreográfico estava sendo pensado em relação ao espaço cênico da Casa Hoffmann?
- 4) O espaço da Casa Hoffmann estava sendo importante para a conceituação cênica do trabalho e para sua apresentação?
- 5) De que forma o grupo lidou com a ideia de adaptação espacial do espaço cênico presencial da Casa Hoffmann para o espaço da tela do vídeo?
- 6) Quais noções de fotografia foram importantes para a conceituação do trabalho? (foco, cor, enquadramento, movimento de câmera, diferentes ângulos, planos...) Isso alterou a narrativa e a sequencialidade das suas propostas cênicas iniciais (para a presença) Como?
- 7) Você sente que a necessidade de adaptação para as telas prejudicou o trabalho em sua essência/ideia original?
- 8) Como foi feita a escolha de equipamentos para a realização das filmagens?
- 9) Como o grupo lidou com a nova proposta cênica?
- 10) Como você, enquanto diretor, conduziu a equipe para esse novo formato de trabalho?
- 11) Foram encontradas dificuldades técnicas? Como elas foram solucionadas?
- 12) Foi necessário remanejar funções de pessoas do grupo para realizar o trabalho em formato audiovisual? Como isso foi feito?
- 13) Foi necessário contratar alguma equipe profissional em audiovisual para dar o suporte para a realização do trabalho? Quais funções?
- 14) De que forma foi pensada a edição do seu trabalho? Foi pensada pós filmagem ou pré filmagem? Foi feito algum roteiro para isso?
- 15) Como a edição interferiu no trabalho em relação à ideia inicial da proposta cênica presencial?
- 16) Como foi pensado o som desse trabalho? Foi feito pós filmagem/edição ou foi trabalhado simultaneamente?
- 17) Foi necessário contratar um profissional de som para esse trabalho?

- 18) De que forma a equipe da Casa Hoffmann deu suporte ao grupo para a realização dessa nova proposta?
- 19) Como foi comunicado à equipe sobre essa mudança no formato da mostra (de presencial para digital?). Foi uma decisão conjunta com as outras equipes?
- 20) De que forma o livro Diante da Dor dos Outros da autora Suzan Sontag exerceu influência para esse trabalho?
- 21) De que forma o filme Branco Sai, Preto Fica exerceu influência para esse trabalho?
- 22) Além dessas influências, há mais algum trabalho artístico que julgue importante mencionar como uma referência para o trabalho?

## **ANEXO V**

Entrevista com Eduardo Ramos em 06 de maio de 2022

[https://www.youtube.com/watch?v=pw0V4Uf9sEc&ab\\_channel=DaniDur%C3%A3es](https://www.youtube.com/watch?v=pw0V4Uf9sEc&ab_channel=DaniDur%C3%A3es)

## **ANEXO VI**

Edital de chamamento FCC/Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento –  
2019

<https://tinyurl.com/anexoiveditaldechamamento>

## **ANEXO VII**

Resultado Final Edital Solar 2019

<https://tinyurl.com/resultadofinalsolar2019>

## **ANEXO VIII**

Decreto Municipal nº470

<https://tinyurl.com/decretomun470>

## **ANEXO IX**

Decreto Municipal nº421

<https://tinyurl.com/decretomun421>

## **ANEXO X**

Projeto Violência – Versão 2020

<https://youtu.be/Pf0zQzjAdA>

## **ANEXO XI**

Projeto Violência – Versão 2021

<https://youtu.be/z0Ec06VoeBA>

## **ANEXO XII**

Estudo para teaser – Projeto Violência

<https://youtu.be/Eh-dntbp3A8>