

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO**

LARA TOSI MODOLO

**COM TATO, TELA E CORPO:
Videodança como experiência estética e política**

NITEROI

2017

LARA TOSI MODELO

**COM TATO, TELA E CORPO:
Videodança como experiência estética e política**

Monografia apresentada ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito obrigatório para obtenção de Bacharelado em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eliany Salvatierra Machado.

NITEROI

2017



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

| | | |
|--|----------------------------------|------------|
| Aluno: | Lara Yosi Modolo | |
| Curso: | Cinema e Audiovisual Bacharelado | Matrícula: |
| Título | | |
| Com tato, tela e corpo: Videodança com experiências estéticas e políticas | | |
| Banca Examinadora | | |
| Prof. Orientadora | Elizany Salvaterra Machado | |
| | MARIANA BALTAR FREIRE | |
| | Douglas M.M. Resende | |
| Data de Apresentação | | |
| Parecer | | |
| O texto é bom, fluido. As análises são boas e relacionam a teoria com competência. Escolhe bem as peças audiovisuais e o seu referencial teórico. A banca destaca a qualidade da pesquisa e indica para publicação e continuação do estudo e pesquisa em nível de mestrado. | | |
| Nota Final | Dez | |
| Assinaturas da Banca | | |
| Prof. Orientadora | Elizany Machado | |
| | Mariana Baltar Freire | |
| | Douglas M.M. Resende | |

AGRADECIMENTOS

À mamãe, pela sua habilidade de plantar sonhos e de cuidar. Por fazer brotar com amor a sementinha da curiosidade e procura da vida em sua maior intensidade e movimento.

Ao papai, conhecedor das manhas e das manhãs, pela sabedoria dos tempos propícios. Agradeço por um dia me cantar no carro “que o futuro é uma astronave que tentamos pilotar”.

À Eliz, pelo aprendizado dos detalhes, a magia das histórias e sua força vindoura. À Luisa, pelas suas vanguardas, luas, encantos e dormir abraçadas. Sustentação concreta da engrenagem do cotidiano. A vocês, a lembrança de cada mergulho lado a lado ao mar.

À Ely, por todo carinho e brilho nos olhos suscitados em aula, orientação e vida afora.

À Banca, composta por professores que são fonte de inspiração acadêmica e cotidiana.

Às meninas do apê 1201: Bia, Laís, Lu, Tatá e Roxa, sem vocês eu nada seria. Companheiras de vivência, mundo de histórias, família escolhida, presentes conselheiras. Gratidão eterna pelos ombros, risadas, festanças, olhares, constância e pelos retalhos de Lara que hoje sou.

À Gi, amiga de fala e escuta atenta. Ao compartilhamento de pedaços de vida e caminhadas.

Ao Lucas, pela alegria de aulas, projetos e carnavais ao seu lado, um brinde de purpurinas.

À Tati, por sua sabedoria dançante e seu corpo vibrante que reverbera meu sorriso em cores.

À estrela Vic, que permanece no céu e aqui dentro, rindo e me dando abraços encantados.

Ao Bibi e Thiago, duas névoas que alteram a atmosfera e clareiam a estrada graciosamente.

Ao Bruno, e suas propagações de energia, música e leveza pelo mundo.

Ao Vitor, pela delicadeza das conversas e por ceder gentilmente sua obra para a pesquisa.

Ao Roberto, pelos adoráveis encontros uffianos e suas palavras passarinhas.

A cada amigx da TVbandejão, pelas reuniões festivas, divertidas e o aprendizado coletivo.

Aos amigxs do acaso, professores, cineastas, filósofos, sociólogos, biólogos, bailantes, jornalistas, midiáticos, artistas, porteiros, funcionários, humanos, exatos, um alô a todos os lunáticos e errantes. Por cada palavra e abraço bem vindos das estações, por me fazerem acreditar na troca dos encontros, e plenamente na vida.

À imensa sabedoria paisagística da orla do Gragoatá. Aqui a palavra não abarca. Meu silêncio aos ensinamentos do encontro colorido de cada pôr-do-sol com o fluxo constante da cidade.

A todo ser, imagem ou som que atravessou meu caminho e, criando desvios ou não, provocou qualquer chama de mudança, resistência e gratidão.

“Este texto, este trabalho, pretende-se poético, como se fosse um poema. Em torno do que diz Hölderlin sobre o poema: o que é inteiramente inocente, a mais inocente de todas as ocupações: a poesia. É um sonho, e coloca em primeiro plano os sonhadores. Mas também um enfrentamento – o mais inocente, do espírito consigo próprio. O diálogo silencioso. (...) E, a partir daí, nasce uma filosofia, com seu cortejo de ideias e problemas. A filosofia é a mais inocente das ocupações”.

(Claudio Ulpiano)

RESUMO

Esta pesquisa parte de um entrelaçamento da dança com o cinema. Dentro do contexto das práticas artísticas contemporâneas, buscamos analisar os deslocamentos provocados por poéticas audiovisuais em quatro videodanças. Com o intuito de pensar a estética da videodança com seu impulso ético, colocamos o corpo como ponto central para suscitar questões e como lócus de resistência. Interessa à pesquisa atentar para uma potência da experiência cinematográfica da dança para disparar possibilidades de criação a partir do corpo e da tela, no encontro estético-político dessas duas expressões artísticas.

Palavras-chave: Política, estética, dança e videodança.

ABSTRACT

This research starts from an interlacing of dance with the cinema. Within the context of contemporary artistic practices, we seek to analyze the displacements provoked by audiovisual poetics in four videodances. In order to think about the aesthetics of videodance with its ethical impulse, we place the body as a central point to raise questions and as a locus of resistance. It is interesting to look at a power of the cinematographic experience of dance to trigger possibilities of creation from the body and the screen, in the aesthetic-political encounter of these two artistic expressions.

Keywords: Politics, aesthetics, dance and videodance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1: Fotos de <i>Deslocamentos</i> : a dança sobre a impossibilidade de Marta Soares. Fonte: http://igorgasparini.blogspot.com.br/2015/03/estesia-sensacoes-particulares-de-4-em-1.html . Acesso em: 26 de agosto de 2017..... | 17 |
| Figura 2: Frames da videodança <i>Valtari</i> . Fonte: https://vimeo.com/53394874 . Acesso em: 26 de agosto de 2017. | 33 |
| Figura 3: Sequência de Frames do Plano baixo, Plano médio e Plano alto respectivamente na videodança <i>Roses dantz roses</i> . Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=vLZExpGBOY . Acesso em: 26 de agosto de 2017..... | 40 |
| Figura 4: Sequência de frames como exemplo dos diferentes ângulos da câmera na videodança <i>One flat thing, reproduced</i> . Fonte: https://vimeo.com/36687068 . Acesso em: 26 de agosto de 2017. | 43 |
| Figura 5: Frames da videodança <i>One flat thing, reproduced</i> . Fonte: https://vimeo.com/36687068 . Acesso em: 26 de agosto de 2017..... | 44 |
| Figura 6: Frames do início da videodança <i>One flat thing, reproduced</i> . Fonte: https://vimeo.com/36687068 . Acesso em: 26 de agosto de 2017..... | 47 |
| Figura 7: Frames da videodança <i>Ádapo</i> no exterior do Convento São Francisco – Vitória/ES. Fonte: https://vimeo.com/157883859 . Acesso em: 26 de agosto de 2017. | 48 |
| Figura 8: Frame da composição em quadro da videodança <i>Ádapo</i> no exterior do Convento São Francisco – Vitória/ES. Fonte: https://vimeo.com/157883859 . Acesso em: 26 de agosto de 2017..... | 49 |
| Figura 9: Frames da videodança <i>Ádapo</i> no interior da Igreja do Rosário – Vitória/ES. Fonte: https://vimeo.com/157847632 . Acesso em: 26 de agosto de 2017..... | 49 |
| Figura 10: Frames da videodança <i>Ádapo</i> no Convento São Francisco – Vitória/ES. Fonte: https://vimeo.com/157883859 . Acesso em: 26 de agosto de 2017..... | 51 |
| Figura 11: Frames da videodança <i>Ádapo</i> no Convento São Francisco – Vitória/ES. Fonte: https://vimeo.com/157883859 . Acesso em: 26 de agosto de 2017..... | 53 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| CAPÍTULO I - CORPO E DANÇA..... | 13 |
| 1.1 - O corpo paradoxal | 13 |
| 1.2 - Deslocamentos do corpo..... | 17 |
| 1.3 - Três tecnologias de subjetivação | 19 |
| 1.3.1 – A dança como tecnologia disciplinar | 20 |
| 1.3.2 – A dança como tecnologia biopolítica..... | 23 |
| 1.3.3 – A dança como tecnologia de si | 25 |
| 1.4 – Uma Dança <i>menor</i> | 26 |
| 1.4.1 – O método <i>Gaga</i> | 28 |
| 1.4.2 – Por uma estética inventiva na dança | 29 |
| CAPÍTULO II - VIDEODANÇAS | 32 |
| 2.1 – <i>VALTARI</i> | 33 |
| 2.2 - <i>ROSES DANTZ ROSES</i> | 37 |
| 2.3 - <i>ONE FLAT THING, REPRODUCED</i> | 41 |
| 2.4 - <i>ÁDAPO</i> | 47 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 55 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 58 |
| FILMOGRAFIA - (Por ordem de aparição)..... | 62 |

INTRODUÇÃO

“Nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e floras. Passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, todas essas multidões não impedem o deserto, que é nossa própria ascese; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele. (...) O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam”.

(Gilles Deleuze)

Passeando pelos meus povoados percebi que meu contato com a dança de forma geral se deu desde muito nova, quando comecei a fazer aulas de balé clássico. Algo aconteceu ali naquele encontro com o corpo, a música, o coletivo e a liberdade que a dança proporciona no movimento. Aos poucos fui experienciando no corpo, ainda sem nomear, certos processos de subjetivação a partir das práticas de dança. Desde sua constante ligação com a forma técnica e a representação até o método de ensino, com seus padrões europeus de movimento, de reprodução de tradições desvinculadas com o corpo/contexto brasileiro, o modo disciplinar adotado, os valores perpetuados – obediência, padrões estéticos, hierarquia, métodos conservadores de ensino – apontavam para um afastamento do próprio corpo e da arte.

Ao perceber que a dança não conseguia ser livre em um espaço opressor e padronizado, encontrei respiro em bailarinos que problematizam essas questões e que revolucionaram a história da dança como Yvonne Rainer, Steve Paxton e Trisha Brown. A partir também, do embasamento suscitado por autores contemporâneos como José Gil, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Rancière, e fundamentalmente Michel Foucault, bem como estudiosos de dança e videodança, pude atentar para um estudo em dança pelo qual essa pesquisa transita e busca dar visibilidade. Uma dança que tenha por constituição a potência afirmativa da vida e do corpo.

A pesquisa é tecida pelo fio de duas linhas de interesse: dança e cinema¹. Pensar nas possibilidades da arte do movimento existentes entre elas perpassa temas específicos como corpo, tempo, espaço, movimento e o outro. Conceitos que serão trabalhados ao longo da pesquisa de modo que nos implicamos no questionamento: que práticas artísticas são possíveis no ambiente de encontro do vídeo e da dança?

Esta pesquisa surgiu da dança, visto que eu tinha a teoria e prática bem alinhadas e

¹ Entende-se por “cinema” nesta pesquisa não apenas as produções em película, por se tratar de um estudo sobre videodanças, o termo utilizado deve ser entendido compreendendo todo o campo audiovisual.

assimiladas, mas também do cinema, de forma que pude perceber que em ambos havia linhas de confronto se delineando, pontos de tensões e conflitos. Com o intuito de impulsionar rastros éticos em nossas experiências estéticas, o presente estudo foi traçado por acreditar na videodança como produtora de presença e experiências sensíveis, por meio de movimentos, sons, ritmo e poesia. Atentos a produzir pensamentos na tríade corpo-dança-cinema como práticas conectadas à vida, com a pesquisa buscamos dar ênfase às singularidades ao se pensar este corpo a partir do movimento em dança. Inventar dança por meio do corpo e inventar cinema por meio da dança.

No primeiro capítulo delimitamos o corpo e a dança como objetos de investigação. Partir dessa análise nos parece fundamental visto ser o corpo uma forte especificidade da videodança. Sabendo ser este também, alvo de intensa produção de imagens e objeto rentável do capitalismo atual vemos na dança possibilidade de resistência a este modelo. Tendo em vista que somos bombardeados por atravessamentos midiáticos e biomédicos - com discursos hegemônicos de corpos ideais e de danças padronizadas - que achatam os processos de subjetivação e nos distanciam das experiências sensíveis, discutir sobre essas noções se torna crucial para se avançar no tema: para que corpo e que dança se abre espaço nesta pesquisa?

Ao se analisar do ponto de vista de Foucault (1979), percebemos o corpo como lugar de investimento social e político, no que diz respeito às práticas e modos de gerir a vida, atravessado pelos regimes de poder e biotecnologia. À pesquisa importa compreender esse corpo que dança na tela como lugar de disputa, logo, onde se pensa e se faz política, atentos aos poderes, saberes e controles que se materializam nos corpos.

Para tanto se faz necessário um aprofundamento do estudo de que corpo se produz em dança, atentos aos rumos políticos e estéticos de acordo com os processos de subjetivação que se revelam em sua prática. Pela tentativa de não se reproduzir um discurso corporal dominante e padronizado, a busca aqui vem do desejo de se pensar aproximações de um corpo pleno pela via da experimentação. Acreditamos nesta experimentação como um modo de conquistar um corpo intenso, paradoxal, em deslocamento, um corpo inventivo, como um modo de escapar às materializações descritas acima. A partir de questionamentos sobre os processos de subjetivação implicados nas práticas é possível prosseguir sobre que dança queremos dar visibilidade no audiovisual.

No capítulo II entramos no campo da videodança. Esta surge como potencial objeto de estudo para desenvolver a pesquisa sobre este corpo intenso e paradoxal. Com base em análises de teóricos de videodança e filósofos contemporâneos, realizamos um mergulho na

relação vídeo e dança, para se pensar as possibilidades desse corpo na tela. Para tanto, é realizado um estudo de quatro videodanças. Estas se relacionam pelo intuito de reverberar a linguagem cinematográfica como difusor de expressões que apresentem o corpo dançante em sua força micropolítica. A ideia é captarmos lampejos nessa intersecção com análises das videodanças e suas implicações junto à linguagem fílmica, com a aposta do corpo que dança pela via da singularidade e criação.

Valtari (2013), o curta de Christian Larson, feito para o clipe da música da banda Sigur Rós se mostra como primeira opção para se entender a videodança como um diálogo entre a produção cinematográfica e o corpo em movimento. A intenção é pensar a dança potencializadora do vídeo e vice-versa. Logo em seguida, utilizamos duas videodanças de Thierry de Mey, *Rosas danst Rosas* (1998), e *One flat thing, reproduced* (2006) para se esboçar um estudo acerca das relações de poder que atravessam o corpo. Aqui percebemos o quanto a estética da dança e da linguagem cinematográfica - tais como câmera, espaço, ritmo, enquadramento - são estratégias eficazes de expressão de denúncia de por onde o poder opera como também de desvio. Para finalizar, escolhemos *Ádapo* (2015) a videodança dirigida por Vitor Graize em Vitória (ES). O curta nos mostra para além da memória inscrita no corpo e no espaço urbano, as narrativas que o formam, o que abarca questões históricas, políticas e sociais. Explora sentidos por meio de uma dança performática e esbarra no que há de poético e criativo na intersecção dessas duas expressões. Escolhas que desafiam, cada um à sua maneira, os mecanismos de poder, tanto no discurso corporal quanto na linguagem cinematográfica.

Com o interesse em provocar diferentes questionamentos e reflexões, pretendemos criar um espaço de confluência entre teorias de filósofos contemporâneos junto às análises das videodanças apresentadas. O que se propõe com a pesquisa não é criar modelos, caminhos ou soluções para uma arte contemporânea, visto que tais modelos não existem. É estar atento às conexões entre audiovisual e dança, trabalhar no intermezzo, reparar na singularidade de cada corpo que dança na videodança. Não interessa a esta pesquisa delimitações sobre o que é corpo, o que é dança, o que é vídeo ou videodança.

A preocupação maior é disparar tensões entre estes fatores que se relacionam em blocos e pensar questões a partir daí. Uma tentativa de, através do audiovisual, provocar reflexões sobre o que se tem de mais elementar e palpável: o corpo, esse organismo composto por tantas camadas estratificadas exteriores a ele mesmo. Não com o caráter ilusório de uma liberdade e sim, de lampejos, de rupturas e brechas achadas no bailar da escrita, do corpo e

das videodanças.

A busca é pela percepção da existência de videodanças que apresentam corpos dançantes que resistem às formatações e espoliações cotidianas e atentam para outras possibilidades de produção e expressão do corpo. Indo na contramão da mortificação da vida, do engessamento do viver característico de uma sociedade produtiva e funcional, com a pesquisa visamos expandir a potência afirmativa do corpo nas videodanças, seus momentos de rompimento com codificações, sua força vital e dinâmica.

Pensar videodança hoje parece fundamental em um contexto no qual os imperativos de consumo se proliferam aos montes, em que persiste uma estética dançante midiática que torna a vida fatigante. É caro aqui, a existência de um diálogo entre cinema e dança que considere uma prática estética de experimentação do corpo que por vezes acaba por transpassar o plano comum das formas e códigos. A tentativa é a de se deparar com o que escapa, o invisível, inefável, o sensível, por acreditar na via de que “as coisas nunca se passam lá onde se acredita, nem pelos caminhos que se acredita” (DELEUZE, 1992, p.4). Desejamos analisar experiências audiovisuais a partir da relação com o sensível, amalgamando as sensações vivas do compasso da dança com o cinema, como forma de expandir a potência da vida cotidiana em si em sua máxima expressão e vivência.

Esse estudo aponta a partir do próprio corpo qualquer chama de resistência pela via de fluxos, intensidades e sopros de alegria, imanente ao desejo, este, nosso fio condutor para criação de novos impulsos do corpo que dança. Com tato, pela experiência do contato, pela vivência dos sentidos, dos afetos. Com tela, pelo cinema que circunscreve toda uma trajetória acadêmica. Com corpo, porque já dizia Nietzsche, tudo é corpo e nada mais.

CAPÍTULO I - CORPO E DANÇA

“Devemos crer no corpo, porém, como germe de vida, grão que faz explodir o calçamento, que se conservou, perpetuou no santo sudário ou nas tiras da múmia, e que atesta a vida, neste mundo tal como é”.

(Gilles Deleuze)

Neste capítulo partimos do pressuposto do corpo como lócus da existência e experiência singular, matéria de possibilidades e onde acontece a própria vida. O campo da dança tem se mostrado terreno fértil ao estudo, visto que, além de ser um modo de aproximação do corpo, traz também uma possibilidade de vivenciar essa materialidade de modo intenso, de forma a perceber o mundo através da perspectiva: somos corpo. O que interessa à pesquisa é entendê-lo não como sujeito, e sim pela existência corpórea. Corpo como anunciador da vida.

Inicialmente partimos do conceito de *corpo paradoxal* de José Gil (2013) para suscitar questões sobre o corpo que dança. Esta análise nos faz atentar para as relações sensíveis entre uma experimentação do corpo por meio da dança. Logo, é necessário percebê-la em sua dimensão ética, estética e política, e assim, colocar em questão as relações entre corporeidade e subjetividade. Com o auxílio da dança *Deslocamentos* (2014-2015) de Marta Soares - que nos amplia tanto a percepção sobre o corpo quanto sobre a expressão da dança - nos implicamos no estudo sobre os três processos de subjetivação a partir das práticas de dança, para então prosseguirmos nas videodanças a seguir.

1.1 - O corpo paradoxal

*“Do corpo. Mas que é o corpo?
Meu corpo feito de carne e de osso.
Esse osso que não vejo, maxilares, costelas
flexível armação que me sustenta no espaço
que não me deixa desabar como um saco
vazio
que guarda as vísceras todas funcionando”
(Ferreira Gullar)*

Para compreendermos de que corpo se fala nesta pesquisa, iniciamos este tópico a partir das considerações de José Gil, filósofo português, em seu livro *Movimento Total: o Corpo e a Dança*. Segundo Gil (2013) o conceito de *corpo paradoxal* não aborda o corpo pelo ponto de vista médico da anatomia e da fisiologia, também não da perspectiva de análises

simbólicas da psicologia, e vai para além do corpo fenomenológico de Husserl, visto que este não considera a energia e o espaço-tempo do corpo. Ele considera o corpo não mais como um fenômeno, algo que se percebe concreta e visivelmente, e que evolui objetivamente no espaço, e sim, um corpo metafenômeno, que transforma o espaço e tempo como um feixe de forças, simultaneamente visível e virtual. Influenciado pelo *Corpo sem Órgãos* de Artaud retomado por Deleuze e Guattari, ele define o conceito:

Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro-movimento. Em suma, um corpo paradoxal (GIL, 2013, p.53).

Partimos desta noção visto que importa refutar qualquer ideia de corpo e arte com caráter transcendental ou místico, e dar ênfase em um campo da presença, em um entendimento de corpo e dança como uma arte palpável, carnal, de caráter imanente, e focada nas experiências. Isto implica seguir na contramão da bipolarização corpo/alma que acaba por atribuir maior valor à alma e desqualificar o corpo de suas aptidões e possibilidades para o taxar como imperfeito, limitado, confuso e falho. Um corpo que se esquivar de se aliar a medidas exteriores, uma arte que não seja colocada em um patamar transcendente, como comumente acontece no campo da dança.

Sabendo ser o mundo ideal um meio fictício de destituir valor ao corpo e ao pensamento, a busca aqui é do corpo que se abra ao que pode, que se aproxima da capacidade de ativar os elementos intensivos, de exercer a sensibilidade através da dança. Para tanto, embarcamos na superfície, navegamos na pele, buscamos o paradoxo.

Segundo Gil (2013) a pele é penetrável do interior e do exterior, uma interface porosa, superfície de trocas entre o dentro e o fora, que se estende ao espaço exterior, em que as forças de afeto, as intensidades do interior circulam pela superfície. Um corpo que, a partir do movimento, não tem mais espessura, profundidade, nem avesso, sendo então capaz de libertar as intensidades e trazer o paradoxo ao corpo cotidiano, visível e virtual ao mesmo tempo. Essa perspectiva nos fornece a percepção do corpo entre o que ele traz consigo e o que ele expressa, em suma, o corpo como mediador e meio para produzir deslocamentos.

Desde a dança moderna, o corpo deixou de ser analisado como um objeto físico ou biológico, para ser um “corpo energético, feixes de forças” (GIL, 2013, p.122) e afetos que

habitam também a consciência. Visto que admitimos nesta pesquisa uma concepção de corpo paradoxal, propomos com essa análise depurar um lugar inventivo a partir da experiência, como um modo de acesso à realidade. Segundo Resende² (2013) experimentar é ser forçado a construir um plano de produção, em que o pensamento se encontra imbricado à experimentação, e o conhecimento acontece a partir do sensível.

Partimos de uma noção de “experiência”, que não deriva de uma evidência empírica, no sentido do exercício ordinário de uma faculdade, mas como uma resultante de um encontro, que nos força a um limite, que nos confronta com um deslocamento. A experiência, nesses termos, não permite generalizações nem a priori ou já-dado, refere-se, antes, à singularidade e à dimensão processual de cada caso em questão (RESENDE, 2013, p. 15).

A análise do corpo paradoxal nos faz atentar para as relações sensíveis entre uma experimentação do corpo por meio da dança, ou seja, pensar o corpo do atuante como paradigma estético para suas respectivas produções. Ao se notar a experiência com sua dimensão de processo pela via da singularidade, percebemos ser este um modo político de dançar, além de um conhecimento que se estabelece a partir do campo sensível. Investimos na ideia de um corpo paradoxal justamente pela sua possibilidade de se abrir às experimentações, de criar um lugar inventivo a partir da experiência.

Importa entender a potência da dança na criação de intensidades por meio dos paradoxos sensíveis do corpo, da diferença, da singularização, o contrário da valorização de um Eu, de um corpo organizado, estratificado e separado do que ele pode enquanto produção em dança. Deleuze e Guattari (1996) propõem produções na busca de desconstruir os estratos - principalmente o do organismo, da significância e da subjetivação - que povoam os corpos para se atingir este estado inventivo próprio da dança contemporânea. Iniciamos pela via de se pensar este corpo, capaz de recriar seu próprio conjunto de significâncias e afetos, com o intuito de dar a ver a dança na videodança por meio de movimentos criativos, que se desvencilha sempre que possível das formas e funções de técnicas modulares dominantes.

Uma criação em videodança que busque outros modos de existência mais vibrantes que se contraponha ao poder - entendendo este como qualquer tipo de organização que acaba por moldar ou coordenar a vida - e se esquive ao saber, que atente para outros atravessamentos que não apenas das técnicas já construídas, ativando a capacidade autônoma e criativa do corpo, de recriar as estratégias de resistência no corpo e através do corpo.

Partir dessa análise ajuda a nos aproximar de uma noção da dança enquanto

² Psicóloga formada pela UFRJ, terapeuta pelo movimento pelo curso Recuperação Motora e Terapia através da Dança da EAV, mestre em Saúde Coletiva pelo Instituto de Estudos em Saúde Coletiva da UFRJ, doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGPsicologia-UFF).

experimentação de sensações, para além das formas, das palavras e significações. Afinal, ela perpassa caminhos sensíveis, não se restringe apenas ao campo da linguagem e reivindica um maior desprendimento deste estrato.

Tu, místico, vês uma significação em todas as cousas.
Para ti tudo tem um sentido velado.
Há uma cousa oculta em cada cousa que vês.
O que vês, vê-lo sempre para veres outra cousa.
Para mim, graças a ter olhos só para ver,
Eu vejo ausência de significação em todas as cousas;
Vejo-o e amo-me, porque ser uma cousa é não significar nada.
Ser uma cousa é não ser susceptível de interpretação (PESSOA, 2006, p.109-110).

De acordo com Leonardelli³ (2011), a partir das palavras de Kerkhoven, o fluxo de afetações próprio da dança se esquia à semiotização e acontece em zonas de representações fugidias, apenas por rastros de sentido. O corpo que dança permite abstrações de movimento, contaminações intuitivas e não-denotativas visto que não é apreensível pela palavra, nem pelo estatuto da dramaturgia e não necessita se submeter à eles para normatizar sua potência de criação. A autora explica que “enquanto o corpo que escreve busca construir significados e traduzi-los em uma língua, o corpo que dança se encaminha para o esvaziamento de todo sentido apriorístico que implica na pesquisa sobre o movimento puro em si” (LEONARDELLI, 2011, p.5).

Importa demarcarmos este corpo dançante paradoxal, que excede às codificações e decodificações da comunicação - da palavra e seus nexos - já que possui seus nexos específicos. “A dança não exprime, portanto, o sentido, ela é o sentido, (...) dançar é não “significar”, “simbolizar” ou “indicar” significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos esses sentidos nascem” (GIL, 2002, p. 79). A ausência de sinais verbais estimula uma mudança do olhar e da percepção para o movimento corporal, para a dança em si. De acordo com Leonardelli (2011) a dança é potencializada quanto mais se afasta das formas narrativas comuns ao teatro dramático e da pretensão de mimese, visto que trabalha essencialmente em outro âmbito com o corpo.

Trabalha o corpo como texto, como lugar de onde emerge o sentido, sem se fechar em significações. Cláudio Ulpiano (1995) explica que a expressão é algo que está escondido e que a partir de determinado momento, por algum sintoma, torna-se visível. Expressão, para ele, é tornar visível o invisível.

Tendo em vista essa dimensão artística sensível da expressão seguimos por meio de pensar as vias por onde caminha a dança. Para além de que noção de corpo buscamos dar

³ Patrícia Leonardelli é pós-doutoranda no grupo LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo.

enfoque, nosso intuito é de atentar aos modos de dançar e existir. Interessa pensá-la como forma de provocar a ruptura de sentidos, dissensos e a criação de outro corpo. Para tanto, partimos para a análise da dança de *Deslocamentos*, como um exemplo palpável deste corpo paradoxal, de modo a adentrarmos um pensamento político sobre este corpo que dança.

1.2 - Deslocamentos do corpo

Deslocamentos: a dança sobre a impossibilidade (2014-2015), de Marta Soares, é uma dança performática em que dois corpos ocupam uma mesma vestimenta, não ficando exatamente visível onde se encontra a cabeça, ou as pernas, ou o tronco. Com movimentação lenta, esses corpos acoplados se movimentam e se aglutinam, três duplas embaladas cada qual no seu tecido bege - figurino este que parece se transformar na própria pele - misturando todas as partes desse novo corpo que se forma e não para de se transformar. Uma perna que se encaixa com um tronco de cabeça para baixo que parece ser de uma pessoa, é de outra, e esse corpo dilatado parece se expandir para novas possibilidades de apreensão e invenção de corpo. Um corpo coletivo. Que se reinventa em conjunto e se move a partir e junto do outro.



Figura 1: Fotos de *Deslocamentos: a dança sobre a impossibilidade* de Marta Soares. Fonte: <http://igorgasparini.blogspot.com.br/2015/03/estesia-sensacoes-particulares-de-4-em-1.html>. Acesso em: 26 de agosto de 2017.

A série *Coreografia, o desenho da dança no Brasil* exhibe - em um dos seus episódios no canal Arte 1 - o processo de criação de *Deslocamentos*. Ela trata justamente desse corpo como lugar dedicado à criação. Uma resposta às inúmeras formas de poder que atravessam esses corpos é dada a partir da lentidão dos movimentos, visto que os corpos não param nunca na performance, mas tampouco aceleram. Corpos que seguem o ritmo do que parece ser uma potência interna, e ganha diferentes proporções a cada deslocamento, de si, do outro e do espectador. No transcorrer das movimentações surgem figuras híbridas inclassificáveis - que

tornam permeáveis noções como homem e mulher, individual e coletivo, dentro e fora, real e imaginário – formas que parecem resistir a qualquer modelo, formatação ou interpretação do que elas são. Suas partituras coreográficas provocam os limites do tensionamento de suas figuras, de um corpo que se prolonga com a somatória de corpos, e se desfaz para tomar outro corpo, também informe, a todo instante. É como se formasse uma criatura, mutável e enigmática, em que a própria movimentação a transforma em muitos possíveis, pela transitividade do movimento, própria da dança.

Interessa a análise deste corpo que se locomove improvisadamente por horas a fio, pela sua capacidade de romper com automatismos e cristalizações do corpo cotidiano, do corpo que dança. Trabalho que resulta na constatação de um processo criativo a partir do atravessamento de um exterior, interior e do outro, sendo o espaço vazio, esse esvaziamento de si, um dos modos pelo qual se conquista essa libertação dos vícios de movimentos.

Segundo Gil (2013) esta técnica era muito utilizada por Cunningham – bailarino responsável por alterar o caminho da dança moderna – que começa a pensar sobre o movimento microscópico que coexiste em silêncio no fundo dos corpos. Para ele, existe um “silêncio” que se encontra fora das formas estabelecidas, invisível como o *Grande Vazio* dos pintores chineses que não representa nada, nem nada o representa, e que se manifesta apenas na energia que dele irrompe.

Para Cunningham, o bailarino deve fazer silêncio no seu corpo. Deve suspender nele todo o movimento concreto, sensorial, carnal a fim de criar o máximo de intensidade de um outro movimento, na origem da mais vasta possibilidade de criação de formas. Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não-codificada, preparando-a, todavia, para escorrer em fluxos corporais (GIL, J. 2013, p. 14).

Gil (2013) explica que, para os pintores chineses, o vazio expressa a forma, seja os brancos de um quadro ou o oco de uma cerâmica, e que para Cunningham é no silêncio do corpo que se drenam os movimentos em diferentes formas e lhe confere sua singularidade, sendo então possível criar movimentações outras, ao adentrar a esfera das experimentações.

Deslocamentos é uma dança que revela e aponta alguns tensionamentos do corpo. Um corpo de presença, de esvaziamentos, e posteriores preenchimentos, com sua própria característica transitória em coletividade. Um corpo paradoxal que se forma e se desfaz incansavelmente, que não para de se deslocar da formação de toda e qualquer forma, resistir às interpretações e modelos.

Essa dança nos faz visualizar um modo de dançar baseado na constituição de um corpo que se esquivava à designação de identidades fixas, justamente pelo fato de que mesmo

atravessado pela técnica - recorrente e incorporada a ele - não se submete a ela, nem ao governo do outro. Por isso uma pesquisa em videodança que busca a expressão do corpo pela via da singularidade, na construção de um corpo voltado a outra coisa, conforme Rancière (2012), que não as relações de dominação ou a sua interminável constatação. De acordo com o autor, a questão política está relacionada, antes de tudo, com a capacidade de corpos se apropriarem de seu destino. É o que percebemos com a performance *Deslocamentos*, em que esse corpo desloca e reconstrói as percepções de construção de corpo e de novas formas de subjetivação política por meio do movimento.

José Gil (2013) nos lembra que é por meio da arte, da dança e do corpo que se exerce a lógica do corpo paradoxal, o despertar das intensidades no corpo empírico comum, aprisionado de diversas formas e em diversas formas. De acordo com o autor, a criação em dança parte de *micro-unidades gestuais indefinidas*, uma espécie de mapa de intensidades que percorrem o corpo dos bailarinos. “Mas, para que o paradoxo se desencadeie, é preciso criar um vazio interior, ou espaço interior por onde os primeiros movimentos paradoxais possam exercer-se *fora* dos modelos sensório-motores habituais que enclausuram o corpo” (GIL, 2002, p.145).

Mas o que seriam estes modelos habituais que enclausuram o corpo que Gil aponta? Ao adentrarmos o campo sensório-motor, os movimentos do corpo que dança, é preciso saber como este se relaciona com a produção de subjetividade. Para tanto, faremos uma breve análise sobre o que Maria Falkembach e Gilberto Icle (2016) - baseados em Foucault - definiram como os três processos de subjetivação a partir das práticas de dança. Importa mostrar o corpo e a dança em conexão com os modos de vida, para percebermos a arte e a política como atividades coconstitutivas uma da outra, em seu campo visível, invisível e sensível de expressão.

1.3 - Três tecnologias de subjetivação

Com base em Maria Falkembach e Gilberto Icle (2016), a primeira prática de dança parte da técnica disciplinar marcada por saberes que acabam por organizar o espaço e manipular o corpo tornando-o simultaneamente útil, dócil e individualizado. A segunda se baseia nos modos de regular a vida, uma espécie de controle em massa dos eventos e os efeitos da influência da mídia para a produção de movimento e de corpo. Por fim, a prática de dança como técnica de si, produção de si.

Os autores problematizam a complexidade do ensino de dança a partir da noção dessas três distintas tecnologias de subjetivação, ao dar visibilidade à trama entre o subjetivar-se e assujeitar-se por meio de suas práticas. Importa demarcar, que eles evitam pensar dicotomicamente como apenas uma transmissão de técnicas ou como simples criação de movimentos de maneira isolada.

Eles entendem as aulas de dança como lugar de atualização, reprodução e produção de discursos no ensino de dança. Esclarecem que, a partir de determinadas concepções de corpo e de sujeito, as aulas dizem respeito à produção de formas de subjetividade, saberes e verdades, em suma, experiências que atingem diretamente os corpos e os modos de ser.

Assim como as ações pedagógicas, as técnicas de dança são modos de governo, um conjunto de práticas e saberes de conduzir e fabricar o corpo-sujeito em relação a um ideal, a uma concepção de corpo e de movimento; são modos de subjetivação. Propomos, portanto, que as técnicas de dança são domínios de uma tecnologia humana (FALKEMBACH e ICLE, 2016, p.631).

Conforme Falkembach, essas técnicas são constituídas “por escolhas e especialização de determinados movimentos em detrimento de outros. Escolhas [...] de contextos culturais datados e localizados” (FALKEMBACH, 2012, p. 68) ou seja, sequências de operações no corpo que se dá a partir de um modo específico de perceber este corpo.

O corpo de *Deslocamentos* visto anteriormente nos interessa por sua resistência à anátomo-política do corpo e ao comando biológico da vida que analisaremos a seguir. Entender os modelos sensório-motores como parte desses mecanismos nos ajuda a pensar que corpo se produz em dança, de quais processos nos aproximamos e de quais tentamos nos esquivar na análise das videodanças, atentos aos atravessamentos entre os modos de sujeição, resistência e invenção. A seguir desenvolvemos pelos estudos de Foucault o que entendemos por esquadrihar o corpo e seus movimentos, para esclarecermos o primeiro processo de subjetivação em dança proposto pelos autores.

1.3.1 – A dança como tecnologia disciplinar

Em *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, Foucault (2011) realiza um estudo sobre o corpo descoberto como objeto de poder na época clássica. Segundo ele, há uma aproximação do corpo a um modelo de corpo-máquina ou corpo-instrumento. Os atos passam a ser estudados e decompostos para se definir a melhor posição do corpo, dos membros, das articulações, de cada detalhe que se refere ao aprimoramento dos movimentos, conseqüentemente, do tempo de realização dos mesmos. Despontam corpos adestrados e

treinados em seus modos de se movimentar. Cada entrelaçamento da interação corpo e objetos perpassados pelo poder, os corpos adestrados até o mínimo movimento e respiração, transformados em corpos hábeis, dóceis, passíveis de serem utilizados e submetidos.

Foucault destaca que quanto mais disciplina - característica imprescindível na dança clássica e outras - se impõe sobre o corpo, mais otimizados e eficientes os gestos podem se tornar. Surgem assim estudos detalhados de como cada parte do corpo deve agir. O princípio da obediência conduz a prática e como consequência, temos a produção de docilidade. Com a disciplinarização dos gestos, é possível extrair mais tempo disponível, o que acarreta no aumento de força útil. Além de aumentar a produtividade, essa técnica disciplinar produz controle ao mesmo tempo, um controle em massa, o que resulta em “uma nova técnica para a apropriação do tempo das existências singulares” (FOUCAULT, 2011, p.151).

Como visto, a disciplina ocasiona o aumento de certas habilidades do corpo, transformando-os em “máquinas” eficientes a certos interesses do poder, seja das escolas - inclusive de dança - dos exércitos, dos hospitais, ou outras instituições humanas. Este corpo disciplinado comum no balé clássico é fabricado e preparado para obedecer, não reclamar, não negar, e aguentar as dores, atrocidades, e violências às diferenças existentes entre os corpos presentes, uma verdadeira produção em massa do que Foucault chama de *corpos dóceis*. As ações não apenas são mecanizadas nos corpos como após assimiladas e apreendidas passam a ser reproduzidas, em um ciclo de multiplicação de práticas e teorias que sustentam a produção de um corpo obediente e eficiente.

Os estudos de Foucault sobre o corpo moderno são interessantes para compreendermos o corpo na contemporaneidade, e ainda, os corpos que dançam. Sua análise sobre os corpos dóceis, disciplinados, submissos e obedientes nos auxilia a pensar o primeiro processo de subjetivação. Tendo em vista que, na maioria das danças, a realização dos movimentos apresenta um gasto de energia canalizado com o fim de aprimorar a técnica existente, percebemos conseqüentemente, que essa busca infundável leva a uma diminuição da potência de criação. Investe-se tempo e energia nas técnicas de conservação, por uma melhor execução de movimento. De acordo com Falkembach e Icle (2016) os movimentos coordenados e automatizados da dança apontam geralmente para movimentos reprodutivos e uma produção de subjetividade ligada a sujeições formalizadas.

Conforme o teórico da dança Rudolf Laban⁴ (1978) a construção de um corpo padrão pela repetição de movimentos implica na restrição de movimentações. Para ele, o movimento

⁴ Dançarino, coreógrafo, musicólogo e teatrólogo, Rudolf Laban é considerado o maior teórico de dança do

é um resultado dinâmico das assimilações de determinada técnica de dança, o que implica também atitudes internas, posições e posicionamentos que variam de acordo com as possibilidades de alteração de movimento. Segundo Falkembach e Icle (2016), os movimentos estão vinculados a um modo de estar no mundo, e a sua repetição está ligada à produção do que Foucault (2010) chama de “sujeição de subjetividade”, que designa os corpos que dançam e a própria arte.

Ao compreendermos que o poder não se encontra fechado nas instituições e sim se materializa e se instala no corpo, com as nossas práticas cotidianas - que compõem os modos de vida - entendemos o corpo como uma interação complexa de forças. Emaranhado que abrange fatores biológicos, políticos, raciais, sexuais, de gênero, sociais, culturais, etc. mas paradoxalmente, um corpo de infinitas possibilidades, visto que a partir dele é possível também produzir existências outras que questionem o que é dado por natural e orgânico.

Com a pesquisa buscamos afirmar movimentos nas videodanças que caminhem na contramão do que seria esta estética de gestos padronizados em dança. Temos o intuito de pesquisar o corpo que escape de algum modo, da lógica de corpos submissos e condicionados. Em busca de um aumento do potencial de criação e estado de invenção próprio da vivacidade do desejo, buscamos com este trabalho dar visibilidade às experiências sensíveis que sejam capazes de produzir deslocamentos que escapem da simples representação e repetição de movimentos prontos que corroboram discursos corporais dominantes de corpo e de dança.

Para além dos modos de se mover, é necessário atentar para as normas que governam a dança. Importa saber que variados estilos de dança acabam por manter um certo suporte institucional e seus prolongamentos (como o espetáculo ou as hierarquias das companhias), apenas reorganizando os antigos modelos tradicionais. Como visto isso implica perceber a dança associada às instituições, a saberes e poderes, visto que suas formas têm por origem um campo social maior do que o domínio da dança (GIL, 2013).

Interessa-nos optar por uma ruptura do corpo submisso às regras antigas, atentar para a perspectiva do corpo como instrumento de poder pelo regime disciplinar, dar visibilidade a outro tipo de dança no campo midiático, o que alcança o segundo processo de subjetivação proposto por Falkembach e Icle (2016), o do corpo homogeneizado do regime biopolítico contemporâneo.

1.3.2 – A dança como tecnologia biopolítica

Falkembach e Icle (2016) problematizam a biopolítica como tecnologia que tece o movimentar-se e a produção da vida, principalmente, por mediação da mídia e demais tecnologias. Segundo os mesmos, que se baseiam nos estudos de Laban (1978) e de Foucault (2011), a vida diz respeito a um conjunto de modos e transformações que se articulam no nosso corpo, o que se aproxima de uma ideia de modos de existência.

Conforme os autores, este segundo processo perpassa os modos de controle sobre a vida, os modos de regular e articular os processos de subjetivação de massa, tanto por meio de políticas educativas quanto na produção de corpo e movimento como efeitos da indústria cultural.

Por biopolítica, entendemos uma dupla-articulação entre a anátomo-política do corpo humano - vista anteriormente no primeiro processo - junto a uma governança biológica da vida. Em sua *História da sexualidade* Foucault define bio-política como:

As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois pólos em torno dos quais se desdobrou a organização do poder sobre a vida. A implementação no curso da Idade Clássica dessa grande tecnologia de dupla face – anatômica e biológica, individualizante e especificadora, voltada para as performances do corpo e olhando para os processos da vida – caracteriza um poder cuja mais alta função de agora em diante não é talvez mais matar, mas investir sobre a vida cada vez mais (FOUCAULT, 1976, p. 183).

O bio-poder, portanto, integra esses dois pólos, tanto das disciplinas do corpo quanto do comando biológico da vida por meio das regulações da população. Foucault identifica que o bio-poder - fundamental para o desenvolvimento do capitalismo - se desenvolveu a partir do século XVII, como um modo de poder sobre a vida “[...] o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista” (FOUCAULT, 1979, p. 80).

Tendo em vista que a vida não é apenas biológica, Falkembach e Icle (2016) explicam que as estratégias biopolíticas operam por meio e a partir dos desejos e necessidades ou produzem essas necessidades e desejos. Foucault (1979) explica que a população, como sujeito de necessidades e aspirações, funciona também como objeto para o governo, visto que a operação se dá de forma consciente entre aquilo que ela quer e inconsciente em relação ao que se pretende que ela faça.

Sabendo ser o corpo alvo de intensa produção de imagens e objeto rentável do

capitalismo atual, percebemos que a virtualização e comercialização em massa de um modelo de corpo ideal e de danças padronizadas nos distanciam das experiências sensíveis. Buscamos atentar para um controle midiático sobre a corporeidade e a dança. Importa demarcar esta homogeneização das singularidades em dança que impedem as diferenciações e cercam os modos de ser. Nunes (2009) ao citar Villaça comenta sobre um limiar muito tênue na desconstrução do corpo como forma de se apoderar e na desconstrução do corpo como estratégia de alienação.

O capitalismo financeiro globalizado se utiliza de valores conquistados por movimentos sociais – liberdade corporal, flexibilidade, fluidez, ousadia, etc - para adotar um novo moralismo que prescreve em vez da expressão corporal, a ditadura da boa forma, em vez da afirmação da diferença cultural, um enquadramento mercadológico da diferença, esvaziando-lhe de significação. Como consequência, a dança aparece (vídeo-clipes, novelas, programas de auditório, filmes), frequentemente como um meio de demonstrar um corpo saudável, sociável, sedutor, desejável; e tão raramente como um fim em si mesmo, uma expressão simplesmente (NUNES, 2009, p.26).

Com atenção ao sequestro da vida e do movimento a busca é pelos corpos ativos e intensivos, não rebaixados por práticas incessantemente disciplinares, nem sequestrados para posterior inclusão que o biopoder produz com seu discurso articulado nas formas e autoridades. Para tanto, procuramos com as videodanças analisadas, desvelar a dança no seu âmbito revolucionário.

Uma das singularidades da obra de Pina Bausch é a oscilação permanente entre processos de subjetivação que tendem a enrijecer os corpos segundo modelos pré-fabricados, sempre os mesmos para toda a gente, e movimentos incessantes de devir que quebram esses modelos libertando forças que iriam, talvez, no sentido da formação de subjetividades singulares. Oscilação entre vetores de subjetivação e vetores de devires singulares (GIL, 2013, p. 169).

Com o intuito de se desvencilhar do corpo repetidor, do corpo que responde exatamente ao que se pede e se produz em dança – como a escola de balé clássico fabrica e as instâncias midiáticas propagam continuamente - buscamos o corpo criativo, coletivo, que responde outra coisa ao que se espera. Um corpo que se reinventa, paradoxal e provocador de deslocamentos. Segundo Gadelha (2013), ao se discutir a materialidade da dança, tem que se repensar a ideia de sujeito, não como um dado e sim porvir da experimentação e criação, visto que a dança é um espaço de tensão entre o corpo fruto da interação complexa de forças e o corpo ainda por se fazer.

Segundo ela, a produção do corpo para a dança se dá por meio da tensão que se estabelece entre o corpo e o movimento, em que ambos se afetam mutuamente. A partir do entendimento de que o movimento nasce do corpo, também se compreende que o movimento

transforma e abarca o corpo em sua mobilidade e estrutura transitória. Ao se fazer da composição em dança uma matéria mais de experimentação do que de juízo, extraindo sensações, nos aproximamos da ideia de desprender a arte de seu estado subordinado a discursos antecedentes. O corpo que dança a ser construído ainda não existe, assim como a realidade da dança é variável pela sua duração espaço-temporal.

Para tanto, acolhemos o aspecto intensivo na dança, visto que se de um lado reconhecemos essa incessante produção midiática a moldar corpos e danças, de outro é pelo corpo e pela arte da dança que também se lida com os acontecimentos, seus desequilíbrios e imprevistos. Este intensivo seria “os fluxos, as forças, as velocidades, os movimentos moleculares que animam a vida mesma, só que em estado selvagem, isto é, livres de quaisquer mecanismos de semiotização, regulação, estratificação, instituição e controle criados” (GADELHA, 2013, p.16).

1.3.3 – A dança como tecnologia de si

“Sou da família dos batráquios: através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo. Não tenho memória, minhas lembranças são sempre relacionadas com percepções passadas, apreendidas pelo sensorial”.

(Lygia Clark)

Aqui chegamos à terceira tecnologia de subjetivação proposto por Maria Falkembach e Gilberto Icle (2016), visto que os mesmos, aliados à Foucault, relacionam este terceiro processo como ascese, técnica ou prática de si. A tecnologia de si consiste em práticas ativas que produzem uma relação, uma conduta ética do sujeito consigo mesmo, um modo de existência que resiste às codificações das formas de viver hegemônicas. Isso se daria através de práticas em dança que produzam uma relação consigo.

Conforme os autores, a ênfase aqui se dá nessa relação consigo, não no código, ou na sujeição à lei, trata-se, portanto, de uma ética. Segundo Deleuze, esta seria “um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica” (DELEUZE, 1992, p. 125) como uma escolha essencial para afirmação de nós mesmos e dos modos de existir que afirme diferença ao declarar nossa singularidade. O intuito é de uma ação e conduta da vida a partir do que nos atravessa, do desejo, na relação consigo próprio e com os outros.

Valle (2012), explica que a coreografia pode ser uma técnica de si. O corpo ao ser colocado em movimento, expressa pistas sobre o modo de se relacionar com o mundo, por

escolhas estéticas, poéticas e éticas de movimento. A técnica do cuidado de si, segundo a autora, consiste em fazer o aluno pensar suas verdades, inquietar-se e ser parte na pesquisa.

Esta terceira tecnologia abarca a percepção de modos de dança que provoquem o desenvolvimento de um estilo pessoal, as maneiras de se conduzir no movimento. Interessa perceber que, segundo Regina Miranda⁵ (2008), ao se desprender da técnica “correta” de realização de movimento, isso resulta no estímulo ao próprio aprendizado e criação, o que conecta o dançarino ao desejo. Para além de criações singulares, unir desejo à prática de si amplifica as possibilidades de modos de existência, ao dar força ao processo de singularização e à potência da escuta de si como força estética e política em dança.

1.4 – Uma Dança *menor*

“Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas - Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os aritícuns maduros. Há que apenas saber errar bem o seu idioma”.

(Manoel de Barros)

Aqui tomamos o conceito de *literatura menor* de Deleuze e Guattari (1977) como alicerce e ponto de partida para compreender o que seria uma dança *menor*. Importa mencionar que este conceito já foi anteriormente trabalhado no artigo “Palestra-Corpo: Dança Conceitual”⁶ da pesquisadora Thereza Rocha, assim como no artigo de Spindler e Fonseca (2008) “Dançando o Pesar do Mundo”.

Primeiramente percebemos que *menor* não faz referência a algo pequeno, inferior ou ínfimo, e sim a algo que escapa ao hegemônico. Segundo Deleuze e Guattari (1977) somente o menor pode ser revolucionário. Deleuze (1992) esclarece que maioria e minoria não se referem a dados numéricos. A maioria é o que se tem por um padrão, o que está em conformidade com um modelo, ao passo que a minoria é aquela que faz emergir a diferença e as variações, compreendendo o que não está inserido no padrão, o que se encontra nas bordas, sendo, portanto, um processo, um vir a ser.

Segundo Batalha (2013), a diferenciação entre maior/menor se dá por meio de mecanismos de seleção e exclusão. Assim uma literatura é estabelecida como maior segundo uma escolha que se dá por um recorte privilegiado de determinada época que se vai reproduzindo nas visões e nos discursos e canonizando essa literatura como tal, ao passo que

⁵ Coreógrafa, diretora teatral e analista de movimento pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*.

⁶ “Talvez eu prefira futuramente, no lugar de uma dança conceitual, uma dança menor. Por uma dança menor, do mesmo modo como Deleuze e Guattari (2003) pediam por uma literatura menor” (ROCHA, 2014, p.37).

dispondo à margem a literatura que abandone este modelo, dita menor.

O que interessa aqui é justamente a força do conceito de *menor*, e seu uso intensivo, “as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida)” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p.28). Os autores alegam que uma língua menor relaciona-se com um habitar como um estrangeiro a sua própria língua. Fazer um uso menor é como realizar uma torção, um uso diferenciado de uma literatura maior.

Ao utilizarmos o conceito de *literatura menor* como ferramenta para entendermos a área da dança, visualizamos como *dança maior* as danças que se tornaram canônicas e incontestáveis em seu ambiente de poderio artístico estabelecido. E por *dança menor* entendemos para esta pesquisa a ideia de experimentação do movimento. É necessário atentar, entretanto, que nas danças tidas por maiores - aquelas com técnicas já codificadas, como por exemplo, a clássica, moderna - existe também muitos pontos de criação, e traços desta dança menor. É de dentro das danças existentes que também surgem outros movimentos. Assim como esta experimentação que buscamos abordar com a pesquisa não se trata de qualquer coisa - como visto, conhecimento que se dá a partir do sensível, do encontro do pensamento com a experimentação - e isolada de qualquer técnica já existente.

Em nossas análises de videodança do capítulo II percebemos que os estilos de dança se tangenciam, e estes traços criativos aparecem tanto no contemporâneo quanto na performance, não havendo uma fronteira claramente delimitada. A nós, interessa buscar por estes instantes, tanto em dança quanto na linguagem cinematográfica, atentos para não cairmos em generalizações ou dicotomias entre mimese e experimentação, cientes do atravessamento de um no outro e sua estrutura oscilante e transitória.

A busca de uma dança menor vem do desejo de desmanchar certas formas codificadas em dança, de nascerem novos desdobramentos, além de desestabilizar a própria estrutura de saberes e poderes dos circuitos fechados e pouco democráticos da dança. Acreditamos que a partir dessas torções propostas pela *literatura menor* é possível romper com as ordens das coisas e reconstruir os modos de se mover, modificar as impressões da vida.

Deleuze e Guattari (1977) defendem além do estrangeirismo em sua própria língua, algo como uma aversão à literatura de mestre. Os autores ressaltam que este *menor* constitui uma linha de escape, uma saída, o que não chega a ser a liberdade. E utilizamos deste *menor* como procura por um vasto mergulho no movimento, como forma de ultrapassar um molde de dança clássica, em um modo de criação mais anárquico, na busca de captar uma movimentação mais livre e orgânica. Segundo Spindler e Fonseca (2008) a criação de um

corpo potente lida com a vivência de formas líquidas, deslizante em fluxo, em rastros de outramento. Essa é a subjetividade que interessa produzir, como um movimento de diferenciação da vida.

Pensar uma dança menor exige ressaltar as operações de um modo de subjetivação que trabalha com a invenção a partir da imanência e da experimentação, que rompe com o platônico dualismo de gesto e corpo, emergindo um processo de risco que tenta incessantemente fazer da coreografia um procedimento, um caminho para conseguir se expressar, fazendo tudo para que o corpo possa se expressar e expresse algo do seu impensado e do seu amórfico. O corpo desta dança menor não é nunca pronto e acabado, mas permite dar passagem ao potencial incorporal que contém e pode possibilitar o aumento das intensidades do campo sensível (SPINDLER; FONSECA, 2008, p.329).

Com este intuito que atentamos para as danças menores dentro do contexto em videodança, na possibilidade de resistir ao bombardeio midiático de danças e mais danças, todas catalogadas enfim, dentro de algum estilo. O menor aqui é alegria pela diferença. É entender o corpo pelo ponto de vista criativo ilimitado, com sua infinidade de movimentos inexplorados, possíveis tanto quanto real em matéria, portanto “ter o sonho contrário: saber criar um tornar-se menor” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 42).

1.4.1 – O método *Gaga*

É interessante trazermos o método *Gaga*, do coreógrafo israelense Ohad Naharin, como forma de ilustrar o uso do conceito *menor* como ferramenta, para pensarmos novas técnicas em dança. *Gaga* é uma resposta às danças já existentes pelas quais o coreógrafo perpassou em sua trajetória e um modo de sobrevivência pelo qual a sua dança foi possível. O método surgiu dentro da própria língua da dança como um modo de resistência ao universo do que era conhecido até então.

A técnica se baseia em uma pesquisa corporal de movimento que parte da escuta sensível do próprio corpo. Utiliza deste processo tanto com os bailarinos da sua companhia, quanto nas oficinas abertas nas quais oferece o método. Nestas, não há necessidade de conhecimento prévio em dança, o que evidencia o caráter inclusivo e libertário da técnica, visto que não passa por um crivo de experimentações antigas em dança, é um processo íntimo e pessoal. “Como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E para isso encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 28). É uma técnica baseada no que se sente, não no que se vê, portanto pressupõe a não utilização de espelhos, o que aumenta o contato consigo, com o espaço e com o outro.

Em uma cena do documentário *Gaga: O amor pela dança* (2015) aparece um bailarino que narra um episódio em que Naharin discute com ele por ter interpretado a vida do coreógrafo no palco, o que deixa Naharin furioso. Naharin narra mais tarde, que a partir de um momento ele passou a não distinguir mais o ato de coreografar com o que o bailarino faz do movimento. A própria noção de horizontalidade - já que não se parte de um princípio/técnica de sujeitar o bailarino a uma movimentação imposta - de criar em conjunto com as possibilidades que cada um apresenta, potencializa o trabalho em sentidos estéticos e políticos. A técnica não é sobre comunicar ou representar uma dança, ela possibilita criar uma escuta de si e do todo em conjunto por meio da dança e para formar a dança.

A técnica oferece autonomia aos bailarinos e suas movimentações visto que suscita movimentos que parta de cada um. Naharin, assim como Pina Bausch, trabalha com as intensidades dos dançarinos, auxilia na criação em dança de cada um junto com a dele própria para formar um trabalho coletivo. Trabalha o movimento nos bailarinos, na realidade palpável, não nas impressões ou metáforas de movimento. O coreógrafo se apropria de um modo em que a experiência de movimentação de cada um não é subtraída, em vista de uma eficiência técnica indiscutível (como é constituída a priori a estética clássica dominante e seu processo de subjetivação que se expande a outras danças) e sim o seu oposto, este menor é buscado, almejado e trabalhado.

Ele atenta para a possibilidade de reconstruir movimentações outras que não estejam totalmente de acordo com um sistema existente ao tirar de cada pessoa seus próprios movimentos, dar expressão ao invisível, através do qual não seria possível em interpretação ou técnica de dança alguma. A utilização do corpo coreográfico para revelar narrativas além do dizível. Naharin dedica-se a uma técnica que implica a produção de uma relação com o próprio corpo, uma escuta de si, de transformação por meio da desconstrução dos modelos padrões de movimento a partir dessa escuta, o que associamos com o terceiro processo de subjetivação proposto anteriormente.

1.4.2 – Por uma estética inventiva na dança

Tendo em vista que as práticas artísticas e culturais tem uma grande influência na construção de subjetividades e atentos às três formas de tecnologia - que implica a disciplina e docilização dos corpos, o caráter repressor ou estimulador/investidor sobre o corpo, o controle midiático, como também o cuidado de si - prosseguimos atentos a que chão pisamos ao olhar para as videodanças.

Em busca de instantes criativos na dança, seus usos e implicações estético-políticas, nos alinhamos à Fuganti (2007) que lança algumas provocações sobre o que pode o corpo, o pensamento, e a vida em seu aspecto afirmativo, ativo e criativo. Ele nos indaga sobre o porquê investimos tanto nas forças de conservação no lugar das forças de criação. E explica sobre uma dificuldade em sabermos o que é criar, como se fosse apenas um embaralhamento de imagens e códigos, um mexer daqui e de lá para vir a novidade. “Não sabemos mais criar produzindo eternidade, produzindo tempo próprio, produzindo espaço, produzindo vazio, produzindo corpo, produzindo elementos, produzindo realidades em última instância” (FUGANTI, 2007, p.75).

O filósofo salienta que não há nada dentro de nós para encontrar, tampouco fora. É preciso inventar o que se quer encontrar. E fazer disso um posicionamento frente à vida, tomar parte no processo e se pôr a fazer processo, seja na arte, na filosofia, na ciência, nos objetos, nas técnicas ou na dança, com o intuito constante de fazer a si próprio.

Com este entendimento, a videodança surge como uma das possibilidades de invenção deste corpo, como uma forma de libertar a dança do seu espaço cênico tradicional, sendo possível ganhar os mais variados espaços e diálogos para com os mesmos, o que dá à dança sua devida potência ao sair dos seus circuitos e espaços elitizados, fechados e institucionalizados. Com a videodança é possível tencionar os limites estéticos da dança na busca de um entrelace entre a movimentação do corpo e os recursos cinematográficos. Ela proporciona maiores deslocamentos espaço-temporais e torna apreensível sua fugacidade, passível de repetição. Possibilita inventar algo que viabiliza ultrapassar os modos de governo da dança para além do espetáculo de teatro e todos os desdobramentos que as danças hegemônicas carregam com o aparato midiático.

É pela via da movimentação de *Deslocamentos* que a pesquisa busca fluir e dar vazão nas videodanças, do movimento singular, do distanciamento cada vez maior do imaginário de estilos de dança clássico e moderno. Pelo deslocamento que provoca e principalmente pela criação de autênticos vetores de subjetivação e modos de vida a partir do movimento. Aproximamo-nos da dança contemporânea nas videodanças iniciais para ir além, em busca de uma dança inclassificável, performática, criativa.

Guattari (2005) ao ser questionado sobre um saber afetivo, que não passa necessariamente pela razão ou pela língua, explica que existem diversas expressões como a dança, a expressão da graça, a expressão do corpo, o riso, a vontade de circular, de mudar o mundo e de codificar as coisas de outra forma. Ele diz que estas expressões são linguagens

que não se reduzem aos regimes quantitativos universais fabricados pela mídia, pela escola, pela universidade, dentre outras formações de poder.

No capítulo seguinte avançamos para o campo do cinema, a fim de entender essa relação do corpo dançante que cria para si sua estética singular na tela. Após analisarmos diversas relações do corpo com a dança, partimos para seu entrelaçamento com a imagem e os novos apontamentos deste fazer artístico. A videodança surge como exercício audiovisual ético e estético a partir dessa dança menor como forma de resistência.

CAPÍTULO II - VIDEODANÇAS

“Os trabalhos de arte são de uma solidão infinita: para os abordar, nada pior do que a crítica. Só o amor pode prendê-los, conservá-los, ser justo com eles. Dê sempre razão ao seu próprio sentimento, contra essas análises, esses resumos, esses preâmbulos. Mesmo que se iluda, o desenvolvimento natural da sua vida interior irá conduzi-lo, aos poucos, com o tempo, a um outro estado de conhecimento”.

(Raine Maria Rilke)

Neste ponto, já consideramos na presente pesquisa a dança como um estado de intensificação do corpo por todas suas implicações ético-estéticas. Vinculada com algo que acontece no corpo físico, Gadelha (2010) diz ser volumes, cores, densidades, matéria, peso, com a qualidade do movimento do corpo como parâmetro estético, não uma representação ou ideia do corpo.

Assim, não interessa à pesquisa traçar um perfil histórico da dança para chegarmos às videodanças, apenas pincelá-las como estados de presença do corpo dentro do cinema. Importa pensar o quê é possível construir na junção das duas expressões. Segundo Brum (2012), o campo da videodança vem crescendo em termos de produção e circulação, mas o desenvolvimento teórico ainda é escasso. Cientes das relações entre corporeidade e subjetividade, interessa-nos explorar as relações sensíveis dessa experimentação do corpo na zona fronteira entre a dança e o cinema. Buscamos aqui o encontro do vídeo com a dança como produção de vitalidade, o cinema como possibilidade de existência dessa dança menor a ser experimentada, ao se pensar e sentir o cinema a partir do corpo dançante.

O cinema configura novas capturas do modo de se fazer a dança, transformando as possibilidades discursivas e sensíveis da dança, emergindo 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).

Neste capítulo é feita uma análise de quatro videodanças. Importa aqui fundirmos os estudos em dança elaborados anteriormente no campo audiovisual. Que circunstâncias estéticas e políticas transitam neste espaço comum à dança e ao cinema a ponto de provocar rupturas e novas composições? Buscaremos as interferências e transformações do panorama de suas expressões de forma a constituir novas tessituras e possibilidades sensíveis. A escolha se dá pelo modo que cada videodança desafia os mecanismos de poder, tanto por meio do discurso corporal do domínio da dança como visto no capítulo I, quanto por meio do domínio cinematográfico, nosso enfoque do capítulo II.

2.1 – VALTARI

Para pensar a relação entre vídeo e dança, *Valtari*, o curta de Christian Larson feito para o clipe homônimo da música da banda Sigur Rós se mostra como uma boa opção. A dança se passa em um lugar aparentemente abandonado. Alguns componentes introduzem o espectador na atmosfera do que está por vir na videodança, fazendo-o imergir camada por camada. Logo nas primeiras cenas, vemos uma mão que desliza suavemente a descascar as paredes, e mergulhamos de imediato no universo tátil do curta que nos indica que dança é pele, é textura e contato. Os primeiros planos dão visibilidade acentuada às ranhuras existentes, ruína como condição estética, e tais brechas parecem afirmar onde se encontra a força da videodança: na rachadura existente entre uma expressão e outra. As ruínas “atestam um tempo antes do qual nada foi consumado e depois do qual tudo estará perdido” (MATOS, 1998, p. 83). É em uma dessas aberturas enfatizadas pelos closes que a dançarina aparece arriscando aproximação com o dançarino, sendo possíveis novas junções entre os dois.



Figura 2: Frames da videodança *Valtari*. Fonte: <https://vimeo.com/53394874>. Acesso em: 26 de agosto de 2017.

Larson nos aponta que a videodança se dá na atmosfera da fissura, em um misto de montagem, *raccord* e câmera, junto ao estudo aplicado da dança em conjunto com o som, sendo possível trabalhar a esfera dos afetos no encontro do cinema com a dança. O intuito de trazer *Valtari* para a pesquisa parte da premissa de realizar uma analogia dos corpos na tela com o tema do presente estudo, visto que assim como ocorre o encontro desses corpos que parecem se fundir um no outro, acontece a fusão do vídeo na dança.

Temos o indício da música que se intensifica com a aproximação dos dois, e se modifica em momentos narrativamente importantes, a locação que permite uma sensação de abandono, os tons do figurino, a atmosfera fria das cores que tendem para uma paleta de cores azulada, a maquiagem borrada dela, os pés calejados dele. Alguns detalhes parecem convergir à ideia de que as coisas até certo ponto não iam bem. Mas é no encontro dos dançarinos que se dá o estopim por vir. A partir dele tudo se transforma. Um diálogo se estabelece entre os

dois corporalmente. Em *Valtari* a dança se estabelece majoritariamente como narrativa, no sentido de que é pelo encadeamento de movimentos que se percebe o que se dá no encontro dos corpos.

Encontro esse que se dá, como mencionado, também na dança com o vídeo, de modo que não mais se pensa um sem o outro. A coreografia foi pensada a partir da música. E o vídeo a partir da coreografia com a música, de forma que tudo dança em conjunto com a atmosfera criada pelo roteiro. A produção da videodança está no fazer acontecer o diálogo entre as duas expressões.

A videodança, inaugurada em 1973 no Brasil com a obra *M3x3* de Analivia Cordeiro, não se trata apenas de filmar a dança. Implica em um processo mais apurado, detalhado, de explorar a fronteira e suas possibilidades fluidas, pulverizando a ideia binária do vídeo e da dança. Deleuze (1992) comenta que um *encontro* é como núpcias, e pode ser feito com pessoas, entidade, movimentos, ideias ou acontecimentos. “Não é um termo que se torna outro, mas cada um encontra o outro, um único devir que não é comum aos dois, já que eles não têm nada a ver um com o outro, mas que está entre os dois, que tem sua própria direção, um bloco de devir, uma evolução a-paralela” (DELEUZE, 1992, p. 6).

Ao pensar o vídeo e a dança como um encontro, um bloco, é preciso se desvencilhar da ideia do fazer em separado, tanto o vídeo quanto a dança, como se apenas se juntasse uma parte à outra, tão comum em algumas filmagens de dança. É no processo que se dá o encontro e é onde se encontra a potência da videodança. Ainda que haja uma troca, não é sobre algo que está no vídeo ou na dança, “mas alguma coisa que está entre os dois, fora dos dois, e que corre em outra direção” (DELEUZE, 1992, p. 6) afinal, segundo o autor, a captura é sempre uma dupla-captura.

Partindo da análise de Deleuze de que, como uma conversa, o encontro é sempre "fora" e "entre" podemos voltar à *Valtari*. A fronteira entre uma e outra expressão é borrada de forma que os limites entre as duas desaparecem e uma forma potencializa a outra, não o contrário. A montagem, por vezes acelerada, outras ralentada, dialoga com a dança, já que os cortes são efetuados com precisão para o ângulo seguinte em continuação com o movimento. Nada se perde se tratando da movimentação já que a montagem parece obedecer aos corpos, que por sua vez, estabelecem seu próprio tempo em relação com a música. Deleuze (2007), em *A imagem-tempo*, fala sobre um cinema do corpo capaz de colocar o tempo nos corpos, em que o encadeamento de atitudes e gestos substitui a associação das imagens, restituindo-as e as colocando à disposição da postura e movimentação dos corpos. Assim percebemos a

expressividade do movimento e do gesto, ou seja, a presença deste corpo que se move como protagonista da imagem.

Ainda em relação à montagem, percebemos pequenas repetições dos mesmos movimentos filmados por ângulos diferentes, o que amplifica mo(vi)mentos ímpares no decorrer do transitar dos corpos. “A sucessão das imagens constrói ritmos, movimentos, dinâmicas, até mesmo a partir do estatismo, atividade não coreográfica ou fragmentação” (ALONSO, 2007, p. 49). Deste modo, provoca sensações dançantes e contínuas por meio do ritmo suscitado pelo recorte de cenas e pela montagem. Vale destacar o efeito de transição que funde uma imagem à outra e aparece quando os corpos se encontram fisicamente na mise-en-scène. O momento da fusão dos corpos, da imagem e do som, nos faz visualizar o conceito de *encontro* que utilizamos para o vídeo com a dança.

A câmera, parte fundamental no processo, aproxima-se e se distancia, em um jogo cênico junto à expressão dos atores, passeia pelos corpos e dança com eles. Ela aumenta sua intimidade a partir do momento que eles também estão mais próximos, ao passo que registra de muitos ângulos diferentes os movimentos sincrônicos dos dois. Segundo Fernandes (2008) a videodança tem como uma de suas propostas reinventar a mídia de forma incompleta e criativa, não reprodutiva. “Neste espaço midiático, múltiplo e integrado, como em redes neuronais, recriamos um corpo dilatado e possível, onde reencontramos o orgânico microscópico” (FERNANDES, 2008, p.7). Ela explica que colocar o corpo (i)lógico para ditar a (des)organização da máquina é uma opção política de conferir poder ao corpo, e isso se dá desde a maquiagem e figurino, mas principalmente com o aparato tecnológico dos equipamentos midiáticos. Ainda segundo a autora, movimentos geram imagens e são gerados pela imagem, e estas não necessitam engolir o corpo, que se expande, perde-se ou se multiplica em cada efeito.

Para adentrarmos a pesquisa em videodança, iniciamos pela própria palavra. Cerbino (2011) nota que a grafia do termo ainda não tem uma normatização. Enquanto variam nomenclaturas como videodança, vídeo-dança, vídeo dança, dança para tela, dança para câmera, no inglês se utiliza de termos como *screen dance*, *dance for camera* e *camera coreograph*, o que nos aponta a pluralidade de se apreender as nuances estéticas desta produção. Para Alexandre Veras (2007) a diferença da videodança com outras obras audiovisuais reside justamente na centralidade que o movimento apresenta em relação ao corpo e à configuração espaço-temporal estabelecida, ou seja, as possibilidades em dança pensadas para o cinema com a construção do enquadramento de corpos no espaço através do

movimento.

Com base em Philip Auslander (2006) o registro da performance não é sobre uma captura ou fixação e sim o próprio ato performativo da documentação, em que se perpetua e potencializa a natureza da performance para além da ramificação entre movimento e registro. Em consonância com as proposições acima, Fernandes (2010) comenta que a dança divide a qualidade irreproduzível da fugacidade da performance, compartilha da beleza do desaparecimento e sua re-escritura em um espaço e tempo. Ela investiga um “filmar com dança” ou “filmar-dançar” onde quem filma não é apenas um observador ao evento. Para ela, o registro performativo é como o corpo que re-cria a perda iminente, estende o indeterminado dos sentidos, anuncia o desejo na alegria da integração no movimento. Em diálogo com a autora, Trindade (2009) explica que

A videodança se insere nessa categoria híbrida que termina por fugir às próprias categorizações, ao lado da performance e das videoinstalações, entre outras modalidades sem fronteiras definidas. Ela não existe como apresentação ao vivo e tampouco pode ser caracterizada como o registro de uma performance. Sua autonomia passa a valer quando os processos de captação e edição da imagem tornam-se integrantes da obra artística. É a diferença entre o filme de dança e a videodança, quando essa passa a trabalhar com valores inerentes a própria mídia e a incorporá-las no processo artístico (TRINDADE, 2009, p. 36).

Importa destacar o uso da edição das videodanças. Fernandes (2010) comenta que a edição fragmentada desempenha uma cadência harmoniosa ao evento, o contrário do registro neutro ou estático, mas tampouco de forma absolutamente autônoma e independente. A videodança é contaminada pelo movimento contínuo, e sua performance reside em critérios dinâmicos de edição junto às filmagens em plano sequência de acordo com os ritmos corporais. “Ritmo é a lei do gesto, de acordo com o qual ele se procede uma vez de maneira mais *fluentemente* e outra vez menos *fluentemente*, em sua sequência no *espaço* dentro de uma sequência de tempo (duração)” (LABAN, 1920, p.55). Esta cadência rítmica presente no espaço-tempo tanto dos fraseados de dança quanto do ritmo fílmico do cinema constitui o bailar das duas expressões.

Alonso (2007) explica que a videodança surgiu da própria prática, portanto distante das normas e definições cinematográficas, e isto constitui um meio de elaborar sua própria identidade. Veras (2007) acredita que ela não é uma linguagem específica, tampouco 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). É preciso entender a videodança em seu caráter híbrido, transitório e de transformação, visto

que como diz Nunes (2009) ela ocupa um “não lugar”, um entrecampos.

Fernandes (2010) esclarece ainda que a videodança encontra-se permeada pela natureza do corpo e seus movimentos, e assim é possível desenvolvê-la de forma a devolver poder ao corpo através da imagem, visto que esta, muitas vezes acaba por banalizar o corpo, as relações e as experimentações. De acordo com ela, trata-se de utilizar das relações natural-artificial, pessoal-social e espontâneo-padronizado não para incentivar a dualidade, e sim para fazer usos de sua transitoriedade de diferentes formas com o intuito de desestruturar as relações de poder. A videodança surge como proposta de sensibilização e aguçamento da percepção dos espectadores e dos performers (dançarinos/cineastas), e como aliada na inclusão de elementos e movimentos intempestivos ao unir os aspectos narrativos do vídeo com o suporte do corpo que dança.

2.2 - ROSES DANTZ ROSES

Roses dantz roses foi coreografada por Anne Teresa de Keersmaeker, coreógrafa belga, em 1988 e filmada por Thierry de Mey em 1998. A videodança acontece em um espaço desativado que lembra uma escola, hospital ou hospício, algum espaço institucional não muito discernível. É preciso se deparar, com astúcia e atenção, e se demorar, não menos que no tempo da delicadeza, como diria Chico Buarque, por não sabermos o que acontece ali, além dos movimentos e do ritmo filmico apontar ser algo gradual e crescente. A dança é como uma febre que atinge de pouco a pouco todas as regiões do corpo superaquecido, avisando, que algo se passa ali. Regiões do corpo que cada corpo ali compõe, como um corpo social, formado apenas por mulheres.

A música composta por De Mey, músico e diretor da videodança, em conjunto com Peter Vermeersch é baseada em princípios minimalistas e repetitivos, e composta em paralelo com a coreografia. Passam-se aproximadamente doze minutos de coreografia sem música, apenas com o som ambiente, ruídos que aguçam a sensibilidade do espectador e reforça o aspecto vivo da dança em termos de presença, em que o contato com o chão, os passos e principalmente as respirações se dão de forma intensa e faz com que o som preencha todo o movimento.

Interessa reparar que a movimentação começa ao chão, no plano baixo⁷, com apenas

⁷ Na dança contemporânea se chama plano baixo as movimentações que acontecem a nível do chão, plano médio o que se passa entre o chão e o corpo quase levantado, e plano alto toda movimentação que ocorre ao nível do bailarino de pé e acima dele, como saltos por exemplo.

quatro mulheres, de forma pesada, exaustiva, sincrônica e repetitiva, com o ambiente escuro. Movimentos que se estruturam e colapsam a cada instante. O baile parece se dar no paradoxo que vivemos no corpo entre fatores enrijecidos e maleáveis, por meio do movimento e também dos recursos cinematográficos. Em se tratando da dança, percebemos que o corpo realiza movimentos padronizados, próprio dos movimentos repetitivos, responde de certo modo dentro do âmbito da repetição, até mesmo traz essa repetição à tona e a expõe ao limite, para logo depois fazer diferente, demarcando este corpo paradoxal.

Ao cortar nas mulheres deitadas ao chão somos levados para um novo plano em que uma mulher encontra-se deitada na cadeira, em uma sala já iluminada, em uma tomada diurna. De sobressalto ela se senta, e dá início uma música bem marcada, a evocar algo industrial, como um barulho de fábrica. Aqui os movimentos variam, de forma a serem realizados sempre por uma ou por duas ou todas, ou três de forma aleatória, não se consegue apreender nenhuma lógica sequencial. A movimentação ocorre no plano médio, visto que a dança desta segunda parte é realizada com as quatro bailarinas sentadas em cadeiras, e arrisca a ganhar o plano alto, mas elas permanecem pouco tempo de pé. Toda a estrutura parece se levantar e ruir entre movimentos de força e entrega, entre um esgotamento e um se reerguer.

Os detalhes importam, seja uma respiração, um piscar de olhos ou uma mão que se move. Diferente de um corpo de baile que tem como propósito tornar as bailarinas mais parecidas possíveis - da aparência física ao molde clássico de se movimentar - a especificidade de cada uma é amplificada pelos planos detalhes que mostram traços de singularização das dançarinas. Os cabelos soltos com cortes diversificados, as expressões de cada uma, os movimentos levemente detalhados, entram em contraste com os uniformes iguais das mulheres, atravessadas por este ambiente institucional, e também pelas questões de uma sociedade patriarcal. O jogo de movimentos parece se dar entre o pulsar do corpo e as demandas que se impõem a esse corpo, dançado continuamente.

Em termos de linguagem cinematográfica essa variação é enfatizada pelos planos próximos e seu contrário em planos mais afastados, além da mudança de posições e ângulos. Um plano da mão chega a chamar atenção pela sua rápida contração e posterior relaxamento onde a veia da bailarina mais próxima parece nos gritar qualquer coisa de fluxo que corre por dentro dela. A videodança é construída por meio dos recursos de lentidão e aceleração, tanto em relação aos movimentos que se intensificam quanto ao ritmo fílmico, o que aumenta a percepção de contrações e relaxamentos e as oscilações entre processos de subjetivação com modelos sensório-motores enrijecidos e flexíveis.

Lentamente e a partir principalmente do movimento (além da iluminação, posição e movimento de câmera) elas parecem ganhar outras formas e volumes que não se davam ao chão. A montagem acelerada parece nos dizer que tudo está mudando, ainda que de forma sutil e através das repetições. Elas terminam este quadro em um movimento forte, olhando para a porta.

Dá início a terceira parte, o ambiente cada vez mais claro. A partir daí as dançarinas tomam o espaço em rodopios alucinantes e prosseguidos, movimentam-se no plano alto pela escola a fora, percorrendo todos os ambientes do local, escadas, salas, dentro e fora da escola, enquanto o som já diferente – com intenção musical mais alegre e menos repetitiva que o anterior - ocupa o espaço com as dançarinas. Anne parece querer afirmar a frase de Manoel de Barros: “Repetir repetir - até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo” (BARROS, 2013, p.276). E certamente, é pelas repetições que a coreografia de Anne cria sua forma e sai do chão com quatro mulheres para adentrar o espaço com muitas.

Nesta videodança nos interessa principalmente pensar a construção do espaço a partir dos corpos. “O corpo dança não apenas no espaço, mas principalmente *com* o espaço dinâmico, e ambos se (re)definem contínua e mutuamente. Neste caleidoscópio de signos, reina a polissemia, a surpresa e – principalmente – o corpo” (FERNANDES, 2008, p.7).

De acordo com Gil (2013) o corpo se torna espaço e o espaço se torna corpo. Elemento fundamental tanto na dança quanto no cinema, em *Roses dantz roses* a arquitetura da escola técnica adquire um aspecto maleável. No início, ela aparenta ser um ambiente grandioso, com toda grandeza institucional a que se propõe, constatada na movimentação ao chão das quatro dançarinas que parecem sucumbir à estrutura em uma posição submissa. Quando elas vão avançando sobre o ambiente, e até mesmo ganhando amplitudes externas à escola, percebemos que este espaço compõe de uma maneira diferente - não que ocorra uma diminuição real de tamanho quando o espaço é efetivamente tomado pelos corpos dançantes que se alastram - mas sim uma percepção diferenciada, uma composição variável em relação ao espaço se instaura.

O espaço se relaciona com os corpos, não apenas os insere nele. Gil (2013) ressalta que um corpo ao começar a dançar, ainda que isoladamente, povoa o espaço progressivamente como uma multiplicidade de outros corpos. Visivelmente, em *Roses dantz Roses*, a arquitetura parece deixar de ser um modo de sujeição dos corpos ao espaço, o que cria brechas e rupturas na percepção no que tange a sair do eixo normativo e repressor das escolas/instituições.

Este corpo compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser no espaço e de devir espaço, ou seja, de se combinar tão intimamente com o espaço exterior que dele adquire texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior, produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais de Escher ou de Penrose (GIL, 2002, p.140).

Roses dantz roses explora a espacialidade em relação aos corpos. Utilizando-se de alguns recursos de edição, e principalmente do uso dos planos baixo, médio e alto comum à dança, o curta provoca deslocamentos na nossa percepção dos corpos no espaço. As dançarinas começam em pequenas movimentações que vão gradualmente ganhando amplitude. Os movimentos traçam o caminho. Passos se repetem exaustivamente enquanto elas desenham um trajeto ao chão e pelos ares, percurso este que se amplia conforme as variações de planos da dança. Aos poucos, aparecem variáveis com estas expansões que tomam outros rumos, ainda que de dentro da instituição.

Percebemos 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). Novas possibilidades de criação, apreensão e apropriação do espaço são construídas, e este se modifica a medida que movimentos diferentes surgem sutilmente através das repetições, o que certifica como o espaço está atrelado ao movimento no caso da videodança.



Figura 3: Sequência de Frames do Plano baixo, Plano médio e Plano alto respectivamente na videodança *Roses dantz roses*. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=vILZExpGBOY>. Acesso em: 26 de agosto de 2017.

Em *Roses* percebemos que em vários momentos aparece alguma mulher sentada completamente absorta e ausente ao que se passa. Essa figura parece nos remeter à memória de um poder instituído, mórbido e sem vida, em que o estabelecido não é questionado. Pode ser isto, mas também justo o contrário. Ela pode ser resistência aos movimentos repetidos impostos pela instituição ao ficar alheia a tudo. Já é diferença por não repetir. A mulher não se move, não participa da dança, e se mantém separada do entorno, ao passo que as outras se encarregam de rodopios e repetições que vão saindo do mesmo lugar de instante a instante: repetição que gera diferença. Há um ganho efetivo do ambiente através dos movimentos pelas mulheres que necessitam estar sempre em movimento para expandirem o espaço. São muitos giros e repetições até que a dança vá se configurando de um modo distinto das amarras que prendem tanto a dança quanto as mulheres em determinados espaços e funções. Aos poucos elas vão se tornando muitas. “O filme materializa essa dimensão de uma impossibilidade tornada possível: aqui, são simultaneamente o tempo e o espaço da dança que se redimensionam. Trata-se já aí de dançar o impossível” (CALDAS, 2012, p.29).

2.3 - ONE FLAT THING, REPRODUCED

*“A Igreja diz: O corpo é uma culpa. A ciência diz: O corpo é uma máquina.
A publicidade diz: O corpo é um negócio. O corpo diz: Eu sou uma festa.”
(Eduardo Galeano)*

Nesta videodança percebemos a dança e o cinema como estratégia estética no que tange noções como as das *relações de poder*, com planos que implicam uma constante reorganização de forças, movimentos e ângulos que parecem resistir a todo instante a cair em relações de sujeição. Para Foucault (2006) em todas as relações humanas coexistem as relações de poder, e estas são mutáveis, transitórias e intercambiáveis.

Entendemos por *poder* uma múltipla e complexa relação de forças, não um grupo ou pessoa específica detentora dele. Importa destacar no pensamento de Foucault, o poder das instituições como espaços produtores de vidas, ao tornar certas existências mais importantes do que outras, por meio de dispositivos e práticas normalizadoras. Galeano nos reforça acima tais poderes e saberes que atravessam os corpos, como a Igreja, a ciência ou a mídia publicitária, e, todavia aponta o corpo que se autodenomina como uma festa. Existindo poder, existe resistência (FOUCAULT, 1985), pois ao mesmo tempo que o poder impede, ele também cria brechas, e suscita novos modos de se conquistar autonomia sobre o próprio corpo. É por essa via que dançam os bailarinos de *One Flat Thing, reproduced* (2006),

também de Thierry de Mey, pela ação e reação, na luta corpórea coletiva pelos espaços existentes.

Na tela assistimos aos corpos que arrastam mesas individualmente como burros de carga que correm o mais depressa possível. Cada qual ajusta sua mesa em relação às outras formando um alinhamento desejável, de modo que nenhuma escape à formação de corredores perfeitos. Ficam dois bailarinos. Os outros se retiram e se colocam enfileirados ao fundo da sala. Os dois se olham, dá início a dança. Percebe-se que o bailarino de amarelo - que estava mais preocupado com a disposição e posterior permanência das mesas - se utiliza de movimentos mais repetitivos, como o modo brusco de se sentar e utilização do espaço, além de certa relutância corporal em deixar o próximo avançar. Ele se ocupa em prestar atenção a cada movimento do outro em cena enquanto que o outro realiza movimentos mais leves, livres e fluidos. Aqui o discurso de luta é construído corporal e cinematograficamente. O bailarino *dos fluxos* realiza um movimento que se assemelha a um chute, sinalizando que uma tensão se estabelece ali.

Essa cena vem seguida da entrada de um casal de bailarinos que já chega com uma presença forte. A entrada do casal é significativa e tem algo de diferente na interação entre eles. O contato. Enquanto o bailarino de amarelo repete seu movimento inicial aparentemente repressivo, o casal se utiliza de movimentos que juntos se potencializam. Isso não se dava entre os bailarinos anteriores. Era uma relação construída sobretudo no discurso corpóreo de enfrentamento, não existia contato entre eles. O casal parece entrar em cena quando o bailarino fluxo ganha voz. O curta nos aponta uma verdadeira disputa nos âmbitos mais sensíveis e complexos. Como dito, Foucault (1979) esclarece que o poder se disputa, desloca-se, investe em outros lugares em uma relação de forças complexa. E assim continua o desenrolar da luta dançada.

Em *One flat thing, reproduced* é imprescindível destacar o uso da linguagem cinematográfica, especialmente da fotografia. A câmera de forma alguma é colocada apenas como observadora pacífica, ela participa crítica e criativamente com os bailarinos, sendo responsável por direcionar o olhar do espectador através da desarticulação criada pelos corpos em movimento. Percebemos que ela varia de ângulos frequentemente e merece destaque sua posição zenital que engloba todas as mesas de cima, em um enquadramento que demonstra total vigilância, nenhuma mesa escapa, o que dá uma sensação de um olhar onipresente, um olhar de cima que a tudo tem conhecimento.

Em outros momentos, em diálogo com os movimentos corporais dos bailarinos, ela

começa a rodear e enquadrar as movimentações à altura dos integrantes. Este posicionamento de uma maneira mais horizontal transmite uma impressão de maior cumplicidade, quando mostra a situação generalizada em sua complexidade de lados e agenciamentos. Parece assumir uma postura de tentar abarcar com maior precisão a multiplicidade de discursos corporais que ali se afirmam e disputam entre si na dança. Quando os corpos passam a ser mais permeáveis ao movimento uns dos outros, por exemplo, a câmera começa a perpassar por dentre as mesas e o diretor adota movimentos de câmeras que também permitem maior flexibilidade e adentramento do espaço.



Figura 4: Sequência de frames como exemplo dos diferentes ângulos da câmera na videodança *One flat thing, reproduced*. Fonte: <https://vimeo.com/36687068>. Acesso em: 26 de agosto de 2017.

Todas as estruturas parecem se colapsar a cada instante. Temos a sensação constante de corpos que dançam e lutam, conflitos estabelecidos e desmanchados no mover do corpo, como um poder e contra-poder que responde às linhas de força sutis dançadas com o corpo. Parece uma tentativa constante de sair de estratificações e dominâncias sempre em tensão, o colapso de cada estrutura em conflito que se mostra provisória com a criação de novas formas de se dançar, filmar e pensar.

Não só as roupas são bem diferentes umas das outras, coloridas, como também os movimentos são completamente distintos, demarcando uma singularidade dos dançarinos que não se via no clássico e na dança moderna. Se em *Roses Dantz Roses* as repetições levavam a mudanças, em *One flat thing, reproduced* a própria movimentação já bem distinta é enfatizada como diferença. Nesta videodança nos deparamos com uma verdadeira festa, um festival de

discursos corporais, todos em conflito, muitas vozes, inclusive em uma própria pessoa, desvelados nos corpos dançantes.

Além de um portal que captura, um corpo se produz, um corpo que se faz e se desfaz. Se desfaz enquanto está se fazendo, e ao se fazer resta esperar enquanto um corpo não se desfaz. É muito sutil a duração dessa espera entre o que faz e o que virá a se desfazer. Esse corpo que se faz e se desfaz está em constante movimento, deixa de existir com o que já foi feito e passa a existir com o que se está fazendo – paradoxal. Esse corpo que passa a existir, a se singularizar ao se movimentar pode se desfazer ao terminar um movimento (FERRAZ, 2013, p.2).

Aqui percebemos a potência da dança em seu aspecto revolucionário, de produção e desmoronamento de corpo, a disputa entre o que se faz e se desfaz, tanto em movimento quanto em cinema, sua dimensão político-estética. O aspecto paradoxal que o corpo atinge em dança, sua constante abertura para experiências e seus modos de resistência. *One flat thing, reproduced* reúne esses elementos aos recursos cinematográficos de forma a amplificar os movimentos, a acompanhar seu fluxo.

Respiro. Há um momento em que todos os bailarinos param e apenas uma dançarina é acompanhada pela câmera. Como um lampejo de resistência potente no que se mostra a estrutura não podia mais ser a mesma. Algo se dá nessa construção de passos, câmera, beleza e silêncio - único durante o curta – que modifica a ordem, expandindo os limites do que era dado até então. Instaura-se uma desarticulação. Exemplo disso é a câmera zenital que não mais abarca o todo após o *acontecimento*, apenas um fragmento das mesas e de maneira torta. Se o conflito é rico, as desarticulações são ouro.

Essa desarticulação parece nos propor que mudar as regras, inverter ordens estabelecidas também acontece de forma silenciosa e graciosamente. A câmera que tudo vê não consegue vigiar todos ao mesmo tempo. Ainda de cima, mas em uma angulação torta e cada vez mais próxima, deixa de abarcar o alinhado de mesas como um plano geral. Dançar, no caso, é um modo de desafiar a onipresença panóptica que a câmera representava. Na brincadeira entre os corpos e as câmeras podemos perceber como as relações são intercambiáveis, mutáveis e disputadas.



Figura 5: Frames da videodança *One flat thing, reproduced*. Fonte: <https://vimeo.com/36687068>. Acesso em: 26 de agosto de 2017.

Foucault (1979) entende por *acontecimento* não uma decisão, uma batalha ou tratado, e sim uma relação de forças que se inverte, um confisco de poder, uma retomada de vocabulário, um enfraquecimento ou distendimento da dominação, a partir de uma outra entrada. As forças obedecem ao acaso da luta, afrontam-se, recobrem-se, interferem e se arriscam, correndo o risco de triunfar ou de serem confiscadas.

Gil (2013) comenta que a dança é composta de sucessões de micro-acontecimentos que modificam incessantemente o sentido do movimento. É por onde percebemos a estética revolucionária que a dança em *One flat* apresenta, a partir do modo de se movimentar. Conforme Deleuze é preciso “suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. (...) É ao nível de cada tentativa que se avalia a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle” (DELEUZE, 1992, p. 218). Importa destacar essa pequena desarticulação que escapa ao controle vigilante da câmera, pelo que provoca e suscita enquanto acontecimento não só em dança, ou em cinema, mas principalmente enquanto videodança, pela simbiose entre o dançado e o aparato cinematográfico.

Em outro momento, os bailarinos chegam ao impasse, ao estopim. Um não começa nada sem que contamine o outro. E quanto mais o tempo passa, um não começa nada sem que contamine o todo. Isso fica mais evidente quando os bailarinos diminuem os movimentos, tudo parece acalmar, em uma calmaria quase que vencidos. E então, um dos bailarinos, o único que estava em movimento bate com força uma mesa na outra. A colisão desperta reação imediata e o movimento volta a se fazer presente. Dança que ganha sentido no agenciar dos corpos. Se a coreografia apresenta a possibilidade de novos modos de se movimentar, isso se dá na constatação de que esses modos se dão em coletividade por contágio, pela força que o coletivo apresenta.

Há dois fatores interessantes na junção do cinema à dança em *One Flat thing, reproduced*. O primeiro é que o recorte enfatiza momentos da dança que poderiam passar despercebidos, ou com pouca atenção. Uma respiração, por exemplo, presente com ênfase nas duas videodanças de De Mey, com um close e um som dedicado apenas ao ruído diegético, dá enfoque para algumas partes e momentos, de forma que não poderia haver tal ênfase na dança somente.

O segundo diz respeito à própria possibilidade de arquitetura, de deslocar a dança carregando seus efeitos para fora de um palco ou um lugar apenas, o que já modifica toda sensação de real. De acordo com Rancière (2012) não há real em si, e sim construções do que

é dado como real. Para ele o real é objeto de ficção, uma configuração espacial entre o dizível, visível e factível, e a arte e a política são duas maneiras de produzir ficção visto que fraturam esse real, modificam a percepção da ficção dominante e consensual - do que é tido por real e dado comum.

A ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que produz dissenso, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação ao modificar os marcos, as escalas ou os ritmos, ao construir relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras (RANCIÈRE, 2012, p.64-65).

A dança pode “brincar” de cinema quando o cinema pode ser dançado. A videodança permite redimensionar o que ver e dizer da realidade da imagem. As duas artes podem jogar com o imaginário e o fictício enquanto que a sua simbiose potencializa justamente esta tensão, já que uma dança acontecer em uma escola técnica ou em uma ex-fábrica é não só possível como traz, a partir do cinema, uma via real, utópica e simbólica ao mesmo tempo. O limite aqui não está dado. O cinema abarca as elipses espaço-temporais, enquanto a dança é espaço e tempo.

Na medida em que um potencializa o outro, o som se vincula tanto na imagem quanto na coreografia, o desafio nos parece ser o encontro de lugares e tempos sem que haja uma neutralização de um no outro. A videodança aparece como possibilidade de experimentar espaços e tempos pela via das incertezas e dos acontecimentos, permite a criação de outros modos de existir e de pensar, no fazer com dança e no fazer com cinema. Buscar as estratégias de resistência a partir não só do corpo em movimento como também da linguagem cinematográfica, o que torna possível provocar deslocamentos e desarticulações por meio da videodança.

One flat thing, reproduced começa com duas pessoas engatinhando por debaixo de uma estrutura que não se consegue definir o que é. Com o desenrolar das cenas percebemos ser o amontoado de mesas, aquelas das quais os dançarinos se utilizam. A estrutura transmite uma sensação de aprisionamento pela união das suas bases alinhadas com sua própria sombra. Eles percorrem este espaço por debaixo dela sempre vindo na direção para frente. Até que em dado momento se levantam, não sem ser vagarosamente. A câmera se levanta junto, e acompanha essa atmosfera de experimentação em que o corpo dos dois parece se movimentar, agora não se vê o que há embaixo da mesa. Apenas o que parece ser experimento de movimentação. Há algo de novo fora daquela estrutura enfileirada. Embora a dança-

experimentação aconteça ainda permeada por ela.



Figura 6: Frames do início da videodança *One flat thing, reproduced*. Fonte: <https://vimeo.com/36687068>. Acesso em: 26 de agosto de 2017.

Já ao final, após serem apresentados corpos em combate nas linhas de forças operando em diferentes instâncias, lugares, organizações ou estruturas, o curta parece nos apontar uma resposta para a videodança: há sempre um escape, uma saída, algo que escorre. Engatinhando escapolem os dois bailarinos, desviam da estrutura ordenada de mesas que enquadra os corpos na câmera e limita os movimentos no espaço. Nem à frente nem para trás, o desvio é pelo lado.

2.4 - ÁDAPO

“Os passos têm vindo sempre de algum outro lugar - nunca das pernas. (...) É simplesmente uma questão de quando é dança, e quando não é. Onde começa? Quando chamamos de dança? Tem de fato algo a ver com consciência, com consciência corporal, e a maneira pela qual formamos as coisas. Mas então não precisa ter este tipo de forma estética. Pode ter uma forma totalmente diferente e ainda assim ser dança.”

(Pina Bausch)

A videodança *Ádapo* (2015) de Vitor Graize, parte da videoinstalação de Francisco Edilberto, exibida no Museu Capixaba do Negro (Mucane), trata de uma questão histórica e política em Vitória (ES) a partir de uma dimensão narrativa tecida com o acompanhar de um corpo em movimento. É história dançada. O corpo que dança parece se dissolver da condição de corpo a todo instante, ora a se deparar com a arquitetura, ora com o próprio acontecimento religioso. Corpo marcado pela história. Um corpo que se desfaz em dança a cada gesto das mãos e toma dimensões estéticas que turvam a noção de real e imaginário, de dança e performance. O corpo brinca com a amplitude da corporeidade e nos leva a um plano sensível que desmonta um certo apreço ao conhecido e estabelecido em dança. Vemos na tela o desenrolar de movimentos que afetam pela sua delicadeza singular ao despertar os sentidos. É narrativa contada através do corpo e do cinema.

O curta desenvolve de uma maneira poética e atemporal a relação de um homem com

duas igrejas e explora a intersecção entre o visível da videodança e o sugerido pela história capixaba. Memória dançada. Importa fazermos uma breve contextualização histórica, visto que, no século XVII os escravos não eram bem vistos frequentando os mesmos espaços que membros da elite, e os Conventos e Igrejas apresentavam algumas dessas segregações, ainda que às vezes veladas, em seus espaços. Ao contrário do Convento de São Francisco, a Igreja do Rosário⁸ - com maioria de seus frequentadores negros, integrantes da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos - mostrava-se como um espaço mais acolhedor. Memória dolorosa, história viva no corpo e na arquitetura de ambas as instituições religiosas.



Figura 7: Frames da videodança *Ádapo* no exterior do Convento São Francisco – Vitória/ES. Fonte: <https://vimeo.com/157883859>. Acesso em: 26 de agosto de 2017.

Elementos gestuais e espaciais são utilizados para trazer a atmosfera histórica, essa alusão ao impedimento da saída da imagem de São Benedito para a procissão da Irmandade vizinha, ou seja, o impedimento da manifestação religiosa de uma instância religiosa à outra. Em quadro avistamos os pés vacilantes diante do percurso, o portão fechado, a tentativa fracassada de adentrar o local para expressar a fé e devoção. Tudo isso imerso no som da cidade que se mistura com o badalar do sino.

Em dois momentos a câmera ao acompanhar o corpo que se move se depara apenas com o branco da parede, nos deixando perceber a impossibilidade de abarcar o que seria essa sensação de desacolhimento, e a negação de se ocupar esse espaço. Na tela branca tudo cabe, e é ao espectador que é sugerido sentir, na ausência de pele em quadro, quem falta ali. Um povo ao qual é imposto que se retire. O som começa a alcançar ruídos mais perturbadores, o sino se torna mais frenético. Os planos mais fechados aumentam o aperto e a angústia do contraste do corpo à estrutura de concreto. O corpo se torna diminuto, miúdo em dados momentos perante a brancura da parede em arco que ocupa um maior espaço em quadro do

⁸ Construção iniciada em 1765 e concluída dois anos mais tarde, a Igreja conta hoje com a imagem de São Benedito. Em 1832, após ser negada a sua retirada do Convento de São Francisco para festa anual dos devotos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, a imagem foi roubada por seus integrantes e mantida na Igreja desde então. Havia uma rixa política entre os agregados desta irmandade, apelidados de Peroás (vestimenta azul) e os da Irmandade de São Benedito de São Francisco, composto por alguns membros da elite, apelidados de Caramurus (vestimenta verde). Desavença que perdurou por quase um século a dividir a cidade e os frequentadores das instituições (DAEMON, 2010).

que o corpo. Este, sucumbe abatido, sem êxito de adentrar ao Convento de São Francisco. Com movimentos lentos, escorrega na porta até o chão em um *fade out*.



Figura 8: Frame da composição em quadro da videodança *Ádapo* no exterior do Convento São Francisco – Vitória/ES. Fonte: <https://vimeo.com/157883859>. Acesso em: 26 de agosto de 2017.

Já na segunda parte, temos a entrada do personagem na Igreja do Rosário, e a videodança deixa clara a divisão: aqui é permitida a manifestação religiosa. E ficamos a ver, com o São Benedito - conhecido como o *Santo Negro* - no altar, a dança alegre que o corpo executa e se recobre. Seus giros constantes, incansáveis, sua veneração e abertura do corpo aos céus. A câmera, que filma voltada para o altar ou para fora da Igreja, transmite-nos uma sensação de maior liberdade e movimento. É possível estabelecer respiro dentro e fora da instituição, mas principalmente, é permitida a liberdade e manifestação de todos dentro deste espaço.



Figura 9: Frames da videodança *Ádapo* no interior da Igreja do Rosário – Vitória/ES. Fonte: <https://vimeo.com/157847632>. Acesso em: 26 de agosto de 2017.

Já detalhamos o que seria a videodança como um encontro em *Valtari*, como introdução à temática dessa fronteira híbrida do vídeo unida aos aspectos da dança. Em *Roses*, enfatizamos a relação do corpo com o espaço, e em *One Flat thing, reproduced* priorizamos a análise da linguagem cinematográfica, principalmente o uso estratégico da câmera em simbiose com os acontecimentos. Em *Ádapo* importa dar destaque ao corpo, para além destes elementos amplamente utilizados, perceber a dimensão estética e política entre as duas expressões artísticas, a possibilidade narrativa da videodança a partir do gesto.

Ádapo nos traz à cena um mover-se preciso, desviante de qualquer movimentação estabelecida como tradicional, ou passo de estilo de danças convencionais, sua dança racha com os modelos e passa longe de significações concretas. A estética da dança que o dançarino realiza se difere completamente das danças das videodanças anteriores. Embora tenhamos visto que elas também quebram com algumas tradições e estilos de dança carregados de um classicismo europeu que se reproduz, importa ressaltar essa dança que dialoga com o contexto híbrido brasileiro, este corpo que desafia a tradicional dança para ser experimentação viva.

É com o corpo que ele narra, mas é com um corpo que escapa a qualquer classificação em dança, ultrapassa qualquer contorno de modelo sensório-motor rígido. Trata-se de uma fuga à colonização cultural presente nos estilos de dança convencionais. E nos lembra e nos leva àquilo “que poderíamos ser se não tivéssemos sido domesticados” (ALVES, 1982, p.17) ainda que pela via da imaginação, como possibilidades a serem experimentadas por meio da dança. Seu corpo baila ao buscar no mover preciso de cada parte corpórea sua arte. Sua dança se aproxima da performance, criação de puro acontecimento e poesia, desde a pele ao movimento dos dedos, que parecem falar por meio do gesto. Seu modo de mover não precisa de caminhos, ao menor movimento ou respiração se proclama dança como experimentação, não necessita de códigos ou confirmação, apresenta em si mesma sua força de afirmação.

Gonçalves (2010) percebe a dança como potência afirmativa da vida. Isso significa deixar de operar na lógica da reprodução, da repetição, dos modelos ideais e transcendentais para seguir pela via da singularização, da diferença, o contrário de um modelo de arte. Segundo ela é ao se questionar origens, códigos, modelos, referentes, e a própria arte contemporânea que se movimenta o mundo de forma ética, estética e política.

Vale destacar em *Ádapo* a importância da adesão da câmera ao movimento gestual do corpo, a harmonia que se estabelece entre eles. A câmera se aproxima das mãos e capta cada detalhe dos dedos. Apenas o movimento lento e preciso delas é enquadrado, é pelo gesto das mãos amplificado pelo uso da linguagem cinematográfica que sentimos todo um entristecer

dos dedos. Até mesmo a dança contida parece envolver diante da arquitetura do Convento. Paredes estas que barraram o desejo de manifestação religiosa de uma certa parcela da população. História marcada na arquitetura, além de constituinte do corpo.



Figura 10: Frames da videodança *Ádapo* no Convento São Francisco – Vitória/ES. Fonte: <https://vimeo.com/157883859>. Acesso em: 26 de agosto de 2017.

Esse corpo que dança está imbuído de história. Esse corpo, por meio do gesto, nos mostra ser memória dançada. Foucault (1979) aborda uma visão do corpo como superfície de inscrição dos acontecimentos. Explica que a genealogia se encontra na articulação do corpo com a história, ao mostrar que o corpo é marcado inteiramente de história e se forma a partir de regimes e ritmos de trabalho, hábitos, repouso, leis morais, etc. Conforme o filósofo é no corpo que se situa o estigma dos acontecimentos anteriores. E também de onde surgem os desejos, os erros e as resistências, em constante e insuperável conflito.

A expressão da dança aparece como possibilidade narrativa deste corpo, visto que há uma forma de discurso que se passa corporalmente. Por meio do gesto - inevitavelmente social e político - traz uma série de composições de movimentos. Isso implica pensar “como um movimento involuntário de mão poderia, em certas circunstâncias [...] contar como um fatídico ato histórico” (JAMESON, 1999, p.139). Segundo Jameson, isso pode mudar nossa visão sobre um simples gesto físico assim como também a narração sobre o acontecimento histórico.

Ao se pensar na relação sensível entre o gesto e o acontecimento histórico percebemos possibilidades de narrá-lo de outra maneira, de embaralhar e misturar a ficção com a poesia. A videodança nos faz acreditar que apenas dentro deste âmbito sensível, por meio da dança e do cinema, é possível uma aproximação afetiva com o discurso desse corpo privado de se manifestar, que ainda hoje, direta ou indiretamente, é silenciado e negado diversos direitos e acessos. Surge como uma forma precisa de acercar este corpo, composto e atravessado incessantemente por tantas forças colonizadoras, que guarda na pele, nas mãos e na carne sua história.

Compreendemos a dança como um modo de abarcar a política que se encarna nos

gestos do corpo. Vemos esse corpo que dança composto de história. Esta memória contada por meio de um corpo que experimenta, ampliação do menor, do que escapa aos corpos dançantes hegemônicos na tela.

Também argumento que tais experiências afetivas envolvem direta e urgentemente uma política. O poder trabalha nas profundezas e nas superfícies do corpo, e não somente no mundo descorporificado das “representações” ou do “discurso”. É antes de tudo na carne, muito longe de qualquer nível de suposta reflexão ideológica, que a política se torna pessoal, e o pessoal se torna político (SHAVIRO, 2015, p.6).

Didi-Huberman (2011) comenta que nas margens de um território extenso existem diversos povos, dos quais sabemos muito pouco, e portanto, uma contrainformação parece ser sempre mais necessária e urgente. Como povos-vaga-lumes, emitem seus próprios lampejos uns aos outros, e procuram sua liberdade de movimento e a afirmação de seus desejos. Em diálogo com ele, encontramos Rancière (2012) que diz que enquanto a política consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos - entendendo por anônimos aqueles à margem das trajetórias sociais e econômicas - a arte constitui em elaborar o mundo sensível do anônimo.

Ádapo traz uma reflexão em relação às questões sociais e políticas que aconteceram na história de Vitória e acontecem no mundo. A dança aparece aqui como um modo de intensificação dessas questões, ao mesmo tempo que, em sua própria estética carrega a possibilidade de emancipação do corpo, confere poder a ele e liberdade. Se de um lado temos processos de subjetivação nas práticas de dança que incidem sobre o corpo, a linguagem, os gestos e os valores de um povo, de outro, esse gesto performático do corpo é resistência pelo seu modo próprio de bailar.

Segundo Lepecki (2011) a dança cumpre uma proposta *coreopolítica* quando ativada para a verdadeira ação. Ao abranger o improvável e inesperado, ela pode politicamente destrambelhar o sensório, assim como reformular o corpo, seus afetos e velocidades. Pode ocupar um espaço proibido, dançar em um chão rachado, árduo e na contramão. Conforme o autor “não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço” (LEPECKI, 2011, p.56). Ele explica que o chão que se dança, é um lugar de singularidade histórica, que reverbera passado, presente e futuro, e o dançar brota desta vivência.

Ainda segundo o autor, dançar diz respeito a recapturar novas ideias, imagens e noções coreográficas de movimento, rachar a sujeição em um chão rachado, criar movimentos de contestação que escape às imagens coreográficas policiadas dos circuitos urbanos. A

coreografia ativa uma multiplicidade de domínios virtuais variados – somáticos, raciais, de gênero, estéticos, econômicos, linguísticos, sociais, políticos – e mistura todos esses domínios em seu modo singular de composição, na iminência de desaparecer e surgir um por-vir (LEPECKI, 2011).



Figura 11: Frames da videodança *Ádapo* no Convento São Francisco – Vitória/ES. Fonte: <https://vimeo.com/157883859>. Acesso em: 26 de agosto de 2017.

O corpo que dança em *Ádapo*, além de compor com o espaço urbano da igreja, é permeável, criativo e inusitado, já que contesta e desestabiliza os saberes cristalizados em dança. É exemplo prático de uma videodança que trabalha justamente este corpo em experimentação, um corpo dançante que pode uma infinidade de movimentos criativos. Um corpo que apresenta essa relação de historicidade que Lepecki aponta, que dança por cima da cicatriz do chão que constitui a cidade. E escolhe o tropeço de uma dança performática.

Quanto mais nos aproximamos da estética da performance na dança, mais nos aproximamos do que Rancière (2012) diz sobre a indecibilidade do efeito da obra de arte. Conforme o autor, essa recusa à relação causa e efeito, à antecipação dos sentidos e fins, esses traços de indeterminação, desorganiza o olhar e o pensamento. O olho não sabe a priori o que vê e nem o pensamento como assimilar de antemão o que é visto e percebido. É neste ponto que acreditamos em determinados estilos de dança na videodança como forma de reconstruir nossas percepções e afetos comuns, de como diz o autor, construir outros sentidos comuns, o que ele determina ser trabalho da ficção - artística e política - a reconfiguração da experiência comum sensível.

Ádapo nos mostra o corpo como lugar do possível, do desejo e da invenção por meio da dança. É nessa composição do cinema com a dança que a videodança apresenta-se como exercício ético e estético. Pela força de salientar o corpo enquanto obra dançante, como produtor de expressão e uma infinidade de gestos, locus onde podemos sentir as vibrações e possibilidades de criação. Um corpo que já não é classificável, já não é interpretável e só

neste ponto ele pode vir a ser inventado “afinal, o corpo existe mais quando não existe” (GIL, 2002, p.146).

É preciso constituir uma micropolítica do corpo-utópico em sua dimensão ético-estética que dê consistência as suas possibilidades de devir-dançarina. Nessa abertura é possível criar um corpo-utópico-libertário: um corpo que construa suas utopias a partir de outros atravessamentos, não somente midiáticos, bio-médicos... Exercício libertário do corpo de criar suas próprias utopias ligadas a uma ética própria e a uma estética singular. O devir-dançarina como um devir criador de um corpo utópico de si para consigo mesmo (CAETANO; RESENDE; TORRALBA; 2011, p. 561).

A dança presente na videodança pode vir a ser uma estratégia de singularização, uma resposta contrária aos modos padronizados de existência, que se esquia de alguma forma, à normalização da sociedade e seus atravessamentos midiáticos. Um trabalho de experimentação como modo de existência artística - a criação de movimentos, de tempo próprio, de ritmo - pela busca de um corpo não tão esquadrinhado e formatado. Danças que não apenas reproduzem o que se conhece em dança, visto que desenvolvem uma noção política em sua prática como recusa das formas de subjetividades predeterminadas.

É pela via do escape que essa videodança se constitui, como potencial forma de invenção e resistência, como possibilidade de dar enfoque e força ao processo de singularização. E principalmente, filmar o intermitente, o que existe e logo se apaga, fazer aparecer um gesto, uma história, uma dança, um povo. É a esta potência da experiência estética cinematográfica da dança que buscamos dar a ver. *Ádapo* nos reforça que “Há tudo ainda a ser visto, sim; há tudo ainda a ser percebido, sim; tudo ainda a ser dançado” (LEPECKI, 2011, p.57).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“O corpo nunca está pronto, mas também nunca está no rascunho.”
(Denise B. de Sant’Anna)*

Percebemos no processo de escrita que para falar de videodança era preciso ouvir palavras mudas. Palavras-corpo que apenas sentidas poderiam compor algo em linguagem. Ouvir batimentos. Sondar sensações e cores. Pulsar densidades e seguir fluxos. E principalmente, habitar a fronteira.

Com a pesquisa tentamos fugir do foco de reforçar a convicção nos corpos ideais e no desejo de repetição técnica ao limite, com o intuito de uma expressão e fruição mais integrada e permissível. Dar vida a uma ética e estética que existe apenas se damos a ver e fazemos acontecer, ao repararmos outros modos de espacialização, outros modos de ser e estar no espaço, ao se passar de um lugar ao outro, sob os pontos de tensão e interseção entre a dança e o cinema, com todas as transformações implicadas neste hibridismo.

Buscamos a videodança como experiência sensível, por meio da mistura do corpo que dança com a câmera, o som, o espaço, o ritmo e a poesia do cinema. Interface que dialoga tanto com o processo coreográfico quanto com o processo fílmico, ressaltando a simbiose ao longo de um processo caminhante, o que cabe ou o que escorre entre os dois. Instantes, sensações, espaços palpáveis, espaços imagéticos, expansões, tempos dilatados.

O desafio nos parece ser atentar para como é possível provocar deslocamentos, fazer imagens falarem de forma conjunta através da montagem, produzir novos olhares que afirmam diferença e força criativa sobre videodança. Sabemos que certas práticas e técnicas são consideradas e necessárias para o estudo e a realização das mesmas, todavia acreditamos primordialmente na arte como provocadora de instantes revolucionários, fora dos padrões, tudo que se refere ao menor, às rupturas e brechas para transposição de barreiras de uma certa visão consolidada de corpo e de dança no audiovisual.

Conforme Borges (2009) é necessário retirar o termo “estética” do seu lugar no senso comum e compreender a experiência estética como uma aproximação do que Nietzsche diz ser a transformação da vida em obra de arte. Abrir-se à singularidade é estar em contato com a dimensão da ação, da corporeidade e da estesia como modo de afecção com o mundo. Ainda de acordo com ela, a performance da dança constitui nos processos de subjetivação, espaços estéticos de resistência aos mecanismos de poder, capaz de fazer crescer formas outras de estar no mundo.

Esta é a potência do corpo, é a este receber e transmitir informações e movimentos que se chega a uma ética de si, em que é necessário fazer opções estéticas em cinema e dança a cada instante, atentos às forças micropolíticas de nossas ações e análises, como uma conduta ética para moldar a própria vida. Para tanto, interessa-nos pensá-los enquanto prática artística, na perspectiva de subjetividades que reúnam forças para novas propostas audiovisuais, que ampliem nossas possibilidades de resistência política através da expressão do corpo, de um gesto minoritário, vindo a ser possível construir nossos modos de existir, de desejar e inventar segundo imagens outras que não do ponto de vista de um controle mercadológico em dança.

Atentos à homogeneização das singularidades em dança que impedem as diferenciações e cercam os modos de ser, buscamos não o que já está dado, mas o que pode vir a ser. Deixamos como derivas finais este pensar uma utopia no próprio corpo da videodança, por preferir anunciar o ausente, o que nos falta, para mediar entre a imaginação e o possível. Acreditar que pela via corporal e a imensidão do cinema é possível, e ainda mais necessário nos tempos que vivemos, criar. Repetir modelos e fugir deles parece ser o modo do corpo dançar, de amplificar os paradoxos vividos no corpo, na oscilação entre uma afirmação e uma recusa a aspectos gestuais estéticos determinantes. Copiar, repetir, replicar, sempre produzindo, todavia, uma alteração do existente, uma criação por via das singularidades.

É o que nos mostra *Ádapo*, é por essa via que alargamos uma reflexão sobre a estética e política nas poéticas audiovisuais contemporâneas. Questionamos o modo de dançar e de filmar a partir do que este dispositivo provoca e faz aparecer; em *Ádapo*, um corpo negro, em *Roses*, um corpo feminino. Atentos ainda a muitas outras possibilidades que suscitam em mim o desejo de continuação da pesquisa e desdobramentos futuros para além dessas videodanças. Continuar a desembrulhar a dança na liquidez de formas e gestos na busca de gerar uma subjetividade divertida e interessante de ser produzida.

Não é mais o feito, mas o tecido que importa. Os modos como foi tecido, o quanto eles preservam da potência de heterogeneidade. E é neste sentido que a po(i)ética se torna então manifestamente política. A linha de composição é o que sobrou de toda a violência quando esta se tornou desistência; quando ela desistiu. Sobra somente aquilo sem o que nada haveria. Rimas que nascem no deserto; Ações que nascem da deriva; Movimentos que nascem da derrisão. Onde nada mais haveria, o que ainda pode haver? (ROCHA, 2014, p. 39).

Deleuze (1992) diz que nos falta acreditar no mundo, que nós o perdemos e que nos tomaram a posse dele. De acordo com o autor, é por meio do cinema - e outras artes - que se torna possível perfurar o clichê, abrir espaço para os acontecimentos e nos devolver a crença no mundo. Importa perceber o quanto nossos corpos são afetados diariamente, seja pelas notícias, pelos cortes, pelo desmonte do público, pelas leis, pela comunicação e pelas vias

palpáveis, de se sentir, antes de tudo na pele, tais mudanças. Pelo cuidado com o corpo que dança na tela nos parece ser uma via de se constituir novos rumos e modos de estar no mundo, de governar a si mesmo, de trocar de pele sempre.

Prosseguimos ao pensar videodança enquanto experiência estético-política, ao compreendê-la como constituição estética - constituição sensível - como diz Rancière (2012) pelo seu conjunto de percepções e gestos que antecede e pré-forma as leis e a organização política. Não no sentido de mudar a mecânica do Estado, e sim de alterar a paisagem do possível - configurações entre o dizível, visível e pensável - pelos modos sensíveis da experiência humana e do tensionamento de seus limites.

Esta pesquisa nos instigou a prolongar a sensibilidade por meio da experimentação de movimentos no audiovisual. Ter por bússola menos os saberes do que os pensamentos que se movem, habitar as dúvidas no entrelace dessas duas expressões. Perceber as novas possibilidades entre a arte da dança e as mídias, a hibridização dos campos e o dismantelar de suas fronteiras, compreender a zona fronteira entre o corpo que dança e o corpo da tela. Um aprendizado que aponte para o sensível na vida enquanto duração de um processo, no entre, no meio, na passagem. Atentar para o atravessamento entre o sentir e o pensar é a força motriz deste estudo que aponta para a experimentação.

O valor da experiência caiu de cotação, mas cabe somente a nós, em cada situação particular, erguer essa queda à dignidade, à “nova beleza” de uma coreografia, de uma invenção de formas. Não assume a imagem, em sua própria fragilidade, em sua intermitência de vaga-lume, a mesma potência, cada vez que ela nos mostra sua capacidade de reaparecer, de sobreviver? (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.127)

Didi-Huberman (2011) ao falar sobre os vaga-lumes de Pasolini comenta que para conhecê-los é necessário reparar no presente de sua sobrevivência, contemplar sua dança no meio da noite, mesmo que a noite seja varrida por projetores ferozes. Seguimos na busca desses vaga-lumes em meio às experiências cinematográficas em dança, que fugidios e discretos, não deixam de emitir os seus sinais, à margem, onde houver possibilidade de resistência, de sobreviver e reaparecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Rodrigo. **Videoarte e videodança em uma (in)certa América Latina**. In: BONITO, Eduardo; BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (orgs.). Videodança. Dança em foco, v. 2. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007, p. 44-50.
- ALVES, Rubem. **Conversas com quem gosta de ensinar**. São Paulo: Cortez, 1982.
- AUSLANDER, Philip. **The Performativity of Performance Documentation**. In: Performing Arts Journal n.84, 2006, pp.1-10.
- BARROS, Manoel de. **O Livro das Ignoranças In Poesia Completa**, São Paulo: LeYa, 2013.
- BATALHA, Maria Cristina. **O que é uma literatura menor?** In: **Cerrados, vol. 22, n.35**. Brasília: UnB, 2013.
- BORGES, Hélia. **Sobre o movimento: o corpo e a clínica**. Tese (Doutorado)–Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social, 2009.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRUM, Leonel. **Videodança: uma arte do devir**. In: BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (Orgs.) Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- CAETANO, Patrícia; RESENDE, Catarina; TORRALBA, Ruth. **Micropolítica do corpo e devir dançarina**. In: Polêm!ca, v. 10, n. 4 , outubro/dezembro 2011. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/17954/13291>. Acesso em: 10 de agosto de 2017.
- CERBINO, Beatriz. MENDONÇA, Leandro. **Audiovisual, Videodança e dança: Conceitos e devoramentos**. In Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). - Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/beatriz_cerbino.pdf. Acesso em: 14 de julho de 2017.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**, São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. **Diálogos**. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

- _____. **Conversações**. Trad. de Peter Pál Pelbart. SP: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago Editora LTD., 1977.
- _____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol. 3. São Paulo, 34, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- FALKEMBACH, Maria; ICLE, Gilberto. **Três tecnologias de subjetivação para pensar o ensino de dança na escola**. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 3, p. 628-650, jul. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: doi:<http://dx.doi.org/10.20396/etd.v18i3.8642170>. Acesso em: 30 ago. 2017.
- FERNANDES, Ciane. **Danço, logo (d)existo: resistência, resiliência e re-existência**, in *Linguagens da cena contemporânea* (ISSN:1983-9197) 2007. Disponível em: <https://incubadora.ufrn.br/index.php/clincc/article/view/169> . Acesso em: 22 de agosto de 2017.
- _____. **Pela câmera somática: a Dança-Teatro e o vídeo-documentário como performance**, Contemporanea, vol. 8, nº2. Dez.2010. Disponível em: <http://docplayer.com.br/23600801-Pela-camera-somatica-a-danca-teatro-e-o-video-documentario-como-performance.html>. Acesso em: 12 de agosto de 2017.
- FERRAZ, Wagner. **Enquanto um corpo não se desfaz** – Michel Capeletti. In.: Dance Dance. Publicado em 19/11/2016, Porto Alegre/RS. Disponível em: <http://dancedancebr.weebly.com/textos/enquanto-um-corpo-nao-se-desfaz-michel-capeletti>. Acesso em: 06 de julho de 2017.
- FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. **O sujeito e o poder**. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. Michel Foucault uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da

- hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- FUGANTI, Luiz. **Corpo em devir**. In: Revista Sala Preta, 2007, p.67-76.
- GADELHA, Rosa P. **Um corpo-por-inventar**. Revista Dança, Salvador, v. 2, n. 2, p. 9-17, jul./dez. 2013
- _____. **Corpografias em dança contemporânea**. 243f. Tese (Doutorado em Sociologia) Programa de pós-graduação em sociologia. Universidade Federal do Ceará, 2010.
- GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes**. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- GIL, José. **O Corpo Paradoxal**. in: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GONÇALVES, Thaís. **Dança como linguagem artística: entre o referente e o devir**, 2010.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. Editora PUC-Rio, 2010.
- JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- _____. **Die Welt des Tänzers**. Stuttgart: W. Seifert, 1920.
- LAPOUJADE, David. **O corpo que não agüenta mais**. In: LINS, D; GADELHA, S. *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.
- LEONARDELLI, Patrícia. **Corpo da consciência e possíveis dramaturgias da memória que dança**. Revista Cena, n. 9, 2011. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/20847/13199>. Acesso em: 20 de novembro de 2017.
- LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**, ILHA v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>.
- MARCONDES, Renan. **A Permanência da Forma das Setas: Nove Tentativas a partir de ‘Deslocamentos’, de Marta Soares**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 3, n. 13, jan.

2015. ISSN: 2316-8102.

MATOS, Olgária. **Vestígios: Escritos de filosofia e crítica social**. SP: Palas Athena, 1998.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2008.

NATAL, Carolina. **Mediações entre o cinema e a dança: territórios em questão**. Significação - Revista De Cultura Audiovisual, USP, v. 41, n. 42, 2014). Disponível em: http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/89282/pdf_36. Acesso em: 20 de setembro de 2017.

NUNES, Ana Paula. **Cinema, dança, videodança (entre-linguagens)**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal Fluminense, 2009. Disponível em: http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/28/TDE-2010-01-27T122417Z-2355/Publico/Ana%20Nunes-Dissert.pdf. Acesso em: 24 de novembro de 2017.

PESSOA, Fernando. **Obra poética II - Poemas de Alberto Caeiro**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: On Politics and Aesthetics**. London/ New York: Continuum, 2010.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RESENDE, Catarina. **Escutar com o corpo: a experiência sensível entre dança, poesia e clínica**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2013.

RILKE, Raine Maria. **Alguns poemas e cartas a um jovem poeta**. Rio de Janeiro, Ediouro, 1997.

ROCHA, Thereza. **Palestra-corpo: dança conceitual**. Trama Interdisciplinar, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 26-40, maio 2014.

SANT'ANNA, Denise B. de. **Horizonte do corpo**. In: BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia de (Orgs.). **Corpo, território da cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

SERVOS, Norbert e WEIGELT, Gert. **Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish - Excursions into Dance**. Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984, p. 239. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

- SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático** / Steven Shaviro; [tradução Anna Fagundes]. – São Paulo: Paulus, 2015.
- SPINDLER, Patrícia; FONSECA, Tania Mara Galli. **Dançando o pesar do mundo**. *Psicologia & Sociedade*; 20 (3): 323-330, 2008.
- TRINDADE, Mauro. **Entre – A videodança e os gêneros da arte**. In: CALDAS, Paulo; LEVY, Regina; BONITO, Eduardo. (org.). *Dança em Foco: dança na tela*. v. 4. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2009.
- ULPIANO, Cláudio. Aula 6 – 31/01/1995 – **Tornar visível o invisível**, 1995. Disponível em: <https://acervoclaudioulpiano.com/2017/09/11/curso-de-verao-aula-6-31de-janeiro-de-1995/> Acesso em: 14 de setembro de 2017.
- VALLE, Flavia Pilla do. **Contraconduta da Criação: um estudo com alunos da graduação Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, RS, 2012. Disponível em: <http://goo.gl/AO2577>>. Acesso em: 15 de setembro de 2017.
- VERAS, Alexandre. **Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança**. In: BONITO, Eduardo; BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (orgs.). *Videodança. Dança em foco*, v. 2. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007. P. 09-17.

FILMOGRAFIA - (Por ordem de aparição)

VALTARI (Christian Larson, 2013).

- Link: <https://vimeo.com/53394874>

ROSES DANST ROSES (Thierry de Mey, 1998).

- Link: <https://www.youtube.com/watch?v=vILZExpGBOY>

ONE FLAT THING, REPRODUCED (Thierry de Mey, 2006).

- Link: <https://vimeo.com/36687068>

ÁDAPO (Vitor Graize, 2015).

- Link São Francisco: <https://vimeo.com/157883859>

- Link Rosário: <https://vimeo.com/157847632>