



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense

Jardel Augusto Dutra da Silva Lemos

**Cia P24 de dança contemporânea: cartografia das práticas de produção de  
um roteiro para videodança**

Duque de Caxias

2015

Jardel Augusto Dutra da Silva Lemos

**Cia P24 de dança contemporânea: cartografia das práticas de produção de um roteiro  
para videodança**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Área de concentração: Educação, Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Alita Villas Boas Sá Rego

Duque de Caxias

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/C

L557  
Tese

Lemos, Jardel Augusto Dutra da Silva.

Cia P24 de dança contemporânea: cartografia das práticas de produção de um roteiro para videodança / Jardel Augusto Dutra da Silva Lemos – 2015.  
214f.

Orientador: Alita Villas Boas Sá Rego.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

1. Dança – Teses. I. Sá Rego, Alita Villas Boas. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. III. Título.

CDU 793.3

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

Data

Jardel Augusto Dutra da Silva Lemos

**Cia P24 de dança contemporânea: cartografia das práticas de produção de um roteiro  
para videodança**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Área de concentração: Educação, Comunicação e Cultura.

Aprovada em 11 de Maio de 2015.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Alita Villas Boas Sá Rego (Orientadora)  
Faculdade da Baixada Fluminense - UERJ

---

Prof. Dr. Marcelo Simon Wasem  
Faculdade de Artes - UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Mariana de Rosa Trotta  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Roberto Eizemberg dos Santos  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Duque de Caxias

2015

## **DEDICATÓRIA**

Esta dissertação é dedicada a P24 Companhia de Dança que, generosamente, compartilhou comigo suas singularidades, permitindo-me habitar a interpretação do sensível.

## **AGRADECIMENTOS**

São tantas bênçãos  
Tantos motivos que o meu coração  
Não consegue guardar  
Tantos milagres  
E livramentos que tu,  
Grande Deus  
Realizaste em mim  
Precisaria de mais que uma noite  
Mais que uma madrugada até pra te dizer

Rendo graças a ti  
Gracias a ti  
Meu coração agradece por tudo que fizeste  
Eu louvo o teu nome e sempre dou graças a ti

[Raquel Mello](#)

## **MINHA GRATIDÃO**

A Deus pelo dom da criação, por ter me dado saúde e força para superar as dificuldades.

Aos meus pais pelo dom da vida, pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

À Nayde, mãe, parceira de todas as horas. Motivação de viver. Eu aprendi com você uma das maiores lições de vida: ser uma pessoa boa e produtiva quando crescesse.

Aos meus irmãos Beatriz, Bianka, Rubens, Victor e Bruna por crescerem comigo, perto e/ou longe, servindo-me de fonte de inspiração. Jamais esquecerei de nossa infância e de tudo que passamos juntos, de todos os momentos que estiveram ao meu lado, dos sorrisos, das lágrimas, da dor e da felicidade.

Aos familiares, meus avós, tias e primos. Nos momentos de minha ausência dedicado ao estudo superior, sempre fizeram entender que o futuro é feito a partir da constante dedicação no presente!

Aos meus melhores amigos: do Rio de Janeiro, do Pará, do Ceará, de Alagoas, de Porto Alegre, presentes de Deus, que entraram na minha vida para fazer de mim a pessoa mais completa e especial do mundo. Em especial ao “GF” e a Amanda Monteiro.

Agradeço o carinho sincero e a amizade verdadeira de cada um. Através da eternidade estaremos unidas pelo carinho e benção de Deus.

À Professora Dra. Alita Sá, orientadora, por ter acreditado nesse projeto desde o início, com incentivo, mostrando-me a capacidade e a trabalho incansável do pesquisador. Agradeço de coração ao apoio cedido do LABORAV, sua coordenação.

Aos Professores e banca desta pesquisa, Dr. Roberto Eizemberg e Dra. Mariana Trotta, que me acompanham desde a graduação em Dança/UFRJ. Fizeram-me acreditar no sonho deste tema desde o início. Ao professor Dr. Mauro Sá Rego Costa pelos ensinamentos na primeira disciplina do mestrado e por compartilhar a conclusão do curso.

Ao Professor, co-orientador informal e amigo de todas as horas, Ms. Luis Thomaz Sarmiento Conceição do curso de dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/UESB, por dividir comigo questões sobre a dança e a videodança. A você minha eterna gratidão.

Aos meus companheiros de profissão da Escola Fórum Cultural, professores e direção, pela credibilidade e paciência com meus compromissos neste período tão importante de minha vida. Em especial aos meus alunos, que me completam todos os dias com seus ensinamentos.

À UERJ. A esta universidade devo muito respeito e carinho, pois me proporciona crescer enquanto pesquisador e profissional. A cada docente, direção, administração que oportunizaram a janela que hoje vislumbro um horizonte superior, eivado pela acendrada confiança no mérito e ética aqui presentes. Em especial a professora Dra. Sônia Mendes, por acreditar no meu potencial enquanto docente no curso de pedagogia desta universidade.

Aos que integram o PPGCECC/UERJ, professores e funcionários, por serem tão incríveis e nos fazerem acreditar que a pesquisa se faz com afinho e amor, que o fazer do pesquisador encontra-se numa relação imbricada entre a entrega e a doação.

Aos amigos do Mestrado que ganhei ao longo desses dois anos de pesquisa e que foram fundamentais para minha imersão na pesquisa, indagando-me ao mostrar caminhos, métodos de coleta, pesquisa de fontes e por dividirem comigo inúmeras manhãs, tardes e noites de conversas regadas sempre com lágrimas, alegrias e desesperos. Em especial a Gabriella Miranda e Cláudia Gomes.

Meu agradecimento à Companhia de dança P24. Ao meu amigo e diretor Fabio Santos, pelos ensinamentos não só de composição coreográfica, mas de vida. Você abriu espaço para a realização deste sonho. Obrigado de coração aos intérpretes-criadores que se doaram para esta pesquisa acontecer. Agradeço por me fazerem curioso e ávido a desvendar esta metodologia para videodança.

Um reconhecimento ao esforço dos que trabalharam arduamente para processo final da pesquisa, a realização do videodança “24”: Bernardo Simbalista, Maurício Vieira, Lucas Lima, Lu Brasil, Maria Fernanda, Lorena Melo, Maria José, Jorge Máximo e Catia Piemonte. Eu jamais conseguiria pagar cada um de vocês!

Aos intérpretes convidados para a gravação do videodança “24”, Raphael Marchene, Bruno Damião, Victor de Oliveira, Thiago Manhães, Cláudio Vieira e Leonardo de Jesus. Vocês estarão para sempre em meu coração!

Ao fotógrafo e amigo Julius Mack pelo belo registro de sempre. Seu olhar é como pedra preciosa.

Ao Sr, Almir Tavares, por ceder sua casa para locação do videodança “24”. A cena mais linda e impactante do videodança “24” veio daí!

Aos amigos Degê Ribeiro, Fabi Lima, Ivete Dibo, Letícia Côrtes, Gustavo Fernandes e Rafael Mikaia, por disponibilizarem suas artes para que o videodança “24” se tornasse mais lindo do que ele já era. Muitas coisas bonitas não podem ser tocadas, elas são sentidas dentro do coração. Em nosso caso elas também podem ser vistas aqui no videodança “24”, com a doação da arte de vocês. E eu agradeço do fundo da minha alma.

Ao apoio incansável do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, em especial a Paula Mori, Andreia Pimentel e Taíla Borges. Vocês fazem parte da história da dança do Brasil!

A todos que direta ou indiretamente fazem parte da minha eterna formação.

**Vocês fazem parte desta história...**

**MINHA GRATIDÃO!**



Em geral mantemos o corpo adormecido. Somos criados dentro de certos padrões e ficamos acomodados naquilo. Por isso digo que é preciso desestruturar o corpo; sem essa desestruturação não surge nada de novo. Se o corpo não estiver acordado é impossível aprender seja o que for.

*Angel Vianna*

## RESUMO

LEMOS, Jardel . A. D. S. **Cia P24 de dança contemporânea**: cartografia das práticas de produção de um roteiro para videodança. 2015. 214f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2015.

Essa é uma pesquisa teórico-prática cujo objetivo é investigar as possibilidades criativas na produção de uma videodança, a partir de vivências realizadas durante oito experimentos com integrantes Cia P24 de Dança Contemporânea. Vamos cartografar os processos de subjetivação decorrentes de alguns experimentos práticos envolvendo o corpo, a dança e o vídeo que culminou na criação de uma videodança, intitulada “24”. Vamos investigar o processo histórico das modificações nas formas de pensar, agir e sentir na prática da dança, que culminou com o movimento conhecido como pós-modernismo, caracterizado por uma multiplicidade de técnicas e estéticas. Neste período, dançarinos incorporaram a tecnologia audiovisual digital em sua prática. A videodança surge dessa fusão e reflete uma forma de produção de subjetividade contemporânea cujo processo proposto e analisado utiliza como lente teórica as pistas do método cartográfico de Deleuze e Guatarri.

Palavras-chave: Vídeo. Dança. Subjetividade. Videodança.

## ABSTRACT

LEMOS, Jardel . A. D. S. **P24 contemporary dance company**: cartography of practices in a screenplay production for videodance. 2015. 214f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2015.

This research is a process in order to investigate the creative possibilities resulting from experiments with young dancers of the P24 contemporary dance company, involving video dance as a effect of the production of subjectivity in technological times. Have been proposed for these young people some practical experiments involving the body, dance and the video that culminated in the creation of a final videodance entitled "24", serving as a form of analysis for research. From the historical process of changes in ways of thinking, acting and feeling in the practice of dancing, that culminated in the movement known as postmodernism, characterized by a multitude of technical and aesthetic, artists incorporated the digital audiovisual technology in their practice. The videodance emerges from this merger and reflects a form of subjectivity production in contemporaneity whose creation process here proposed and analyzed use, as a theoretical lens, the mapping method by Kastrup, Deleuze and Guattari.

Keywords: Vídeo. Dance. Subjectivity. Videodance.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Twyla Tharp.....	52
Figura 02	Espetáculo Mercy.....	53
Figura 03	Espetáculo <i>Quarry</i> .....	53
Figura 04	Penetrável Éden.....	57
Figura 05	O helicóptero.....	59
Figura 06	Vídeo registro “Baile Camp”.....	74
Figura 07	1º Ensaio Inaugural.....	75
Figura 08	Experimento 01.....	86
Figura 09	Componente 03/C03 e Componente 02/C02.....	87
Figura 10	Anotações componente 03/C03 e componente 02/C02.....	88
Figura 11	Cachoeira.....	90
Figura 12:	Plantação.....	90
Figura 13	A Grande Família.....	90
Figura 14	Baía de Guanabara.....	91
Figura 15	Obra de Arte.....	91
Figura 16	Manifestação Religiosa.....	92
Figura 17	Calçadão de Copacabana.....	92
Figura 18	Centro da Cidade do Rio de Janeiro.....	93
Figura 19	Experimento 02.....	94
Figura 20	Experimento 02.....	95
Figura 21	Experimento 02.....	96
Figura 22	Costa Componente.....	97
Figura 23	Experimento 02 – Celular.....	97
Figura 24	Experimento 02 – Celular.....	97
Figura 25	Experimento 02.....	98
Figura 26	Experimento 03.....	99
Figura 27	Experimento 03.....	101
Figura 28	Início da célula coreográfica.....	102
Figura 29	Finalização da célula coreográfica.....	102
Figura 30	Experimento 04.....	104
Figura 31	Resultado experimento 04.....	105
Figura 32	Experimento 05.....	109

Figura 33	Experimento 05.....	109
Figura 34	Experimento 05.....	110
Figura 35	Experimento 05.....	110
Figura 36	Experimento 05.....	111
Figura 37	Experimento 05.....	111
Figura 38	Janela da Sala.....	112
Figura 39	Sombra.....	113
Figura 40	Componente 02/C02.....	113
Figura 41	Componentes Novos.....	114
Figura 42	Componentes Novos.....	114
Figura 43	Componente 03/C03.....	114
Figura 44	Componente 06/C06.....	114
Figura 45	Componente 04/C04.....	115
Figura 46	Resultado experimento 08.....	122
Figura 47	Planta baixa espaço interno Centro Coreográfico do RJ.....	125
Figura 48	Plantas Baixas.....	126
Figura 49:	Planta baixa componente 03/C03.....	126
Figura 50	Developpé.....	127
Figura 51	Cartaz Espetáculo Vivo.....	160
Figura 52	Matéria Revista Junior.....	161
Figura 53	Matéria Jornal o Globo.....	162
Figura 54	Matéria Jornal o Globo.....	163
Figura 55	Apresentação de Vivo.....	164
Figura 56	Apresentação de Vivo.....	164
Figura 57	Cartaz Espetáculo Camp.....	165
Figura 58	Camp no Auditório da UFRJ.....	166
Figura 59	Camp no Auditório da UFRJ.....	166
Figura 60	Cartaz Jikkai.....	167
Figura 61	Desenho saias.....	188
Figura 62	Figurino Preto.....	189
Figura 63	Roupa Social.....	190
Figura 64	Cartaz Videodança 24.....	200
Figura 65	Fotos gravação.....	203

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	15
1	<b>CARTOGRAFIA E DISPOSITIVO.....</b>	21
1.1	<b>Apresentando os conceitos da pesquisa .....</b>	21
1.2	<b>Pós-Orgânico e Pós Humano.....</b>	23
1.3	<b>Produção de subjetividade.....</b>	26
1.4	<b>Cartografando um território a partir de 08 pistas .....</b>	28
1.4.1	<u>A cartografia como método de pesquisa-intervenção.....</u>	28
1.4.2	<u>O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo.....</u>	30
1.4.3	<u>Apresentando os quatro gestos.....</u>	31
1.4.4	<u>Cartografar é acompanhar processos.....</u>	35
1.4.5	<u>Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia.....</u>	37
1.4.6	<u>O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica.....</u>	39
1.4.7	<u>Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador.....</u>	40
1.4.8	<u>Cartografar é habitar um território existencial.....</u>	42
1.4.9	<u>Por uma política da narratividade.....</u>	45
2	<b>RECONTANDO A HISTÓRIA.....</b>	46
2.1	<b>O surgimento de um novo movimento.....</b>	46
2.2	<b>A Dança moderna, uma liberdade criativa para movimentos.....</b>	47
2.3	<b>A Dança Pós-Moderna: a busca pela liberdade de criação .....</b>	50
2.4	<b>O vídeo na perspectiva das artes enquanto prática artística .....</b>	55
2.5	<b>Videodança e relações na era tecnológica .....</b>	60
2.6	<b>Videodança: Um termo genérico? .....</b>	63
2.7	<b>Relação Vídeo – Dança. A tela autorizando a dança.....</b>	65
3	<b>O DISPOSITIVO.....</b>	71
3.1	<b>Companhia de Dança Contemporânea P24.....</b>	71
3.2	<b>Formação do elenco.....</b>	75
3.3	<b>Perfil dos integrantes .....</b>	76
3.4	<b>Locais de atuação .....</b>	78
3.5	<b>Dificuldades.....</b>	79
3.6	<b>Espetáculos.....</b>	80
3.7	<b>P24 de olho na câmera.....</b>	81

4	<b>APLICANDO AS PISTAS</b> .....	84
4.1	<b>Diário de Bordo</b> .....	84
4.2	<b>Experimentos</b> .....	85
4.2.1	<u>A intervenção como caminho: percepções múltiplas de uma experiência</u> .....	85
4.2.2	<u>Mapeamento do corpo: um vocabulário de movimentos das singularidades</u> .....	93
4.2.3	<u>Coletivo de forças: Vários movimentos em uma única célula</u> .....	99
4.2.4	<u>Lançar-se na água: um território de fazer junto</u> .....	103
4.2.5	<u>Pesquisa e Intervenção: sendo e experimentando</u> .....	108
4.2.6	<u>Dissolução do ponto de vista do observador</u> .....	115
4.2.7	<u>Expressando processos de mudança de si e do mundo: roteirizando a dança em Vídeo</u> .....	117
4.2.7.1	Apresentação das etapas do processo de criação em videodança: Dança, registro, edição, exibição.....	118
4.2.7.2	Explanação sobre a etapa Dança.....	118
4.2.7.3	Explanação sobre registro.....	119
4.2.7.4	Processo de criação em roteiro.....	119
4.2.8	<u>Compondo com o território existencial: a criação do roteiro e a descrição do processo</u> .....	120
4.3	<b>Habitado pelas experiências de uma habitação. A Filmagem</b> .....	124
4.4	<b>Vídeodança 24: Análise da obra</b> .....	127
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS. Partilhar nosso saber</b> .....	129
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	135
	<b>ANEXO A Cronograma da Pesquisa</b> .....	139
	<b>ANEXO B Entrevistas: Gravação</b> .....	140
	<b>ANEXO C Questionário</b> .....	156
	<b>ANEXO D Resumo dos espetáculos da P24 por ordem cronológica de criação</b> .....	160
	<b>ANEXO E Plano Oficina de Roteiro</b> .....	168
	<b>ANEXO F Modelo de Roteiro</b> .....	169
	<b>ANEXO G Roteiro de Filmagem videodança “24”</b> .....	170
	<b>ANEXO H Figurinos</b> .....	188
	<b>ANEXO I Autorização de Imagens</b> .....	191
	<b>ANEXO J Ficha Técnica Videodança “24”</b> .....	197

<b>ANEXO K</b> Resumo Videodança “24” .....	199
<b>ANEXO L</b> Cartaz lançamento do Videodança “24” .....	200
<b>ANEXO M</b> Documentos – Ordem do dia Laborav.....	201
<b>ANEXO N</b> Fotos dia da Filmagem.....	203
<b>ANEXO O</b> Declaração de Autorização do Diretor da P24 .....	211
<b>ANEXO P</b> Declaração Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro	213
<b>ANEXO Q</b> Carta Aceite para a Conferência Internacional de Cinema. Arte, Tecnologia e Comunicação .....	214



## INTRODUÇÃO

Não escrevo de uma torre que me separa da vida, mas de um redemoinho que me joga em minha vida e na vida.

*Edgar Morin*

Esta é uma pesquisa teórico-prática cujo objetivo é investigar as possibilidades criativas na produção de uma videodança, a partir de vivências realizadas durante oito experimentos com integrantes da *Companhia P24 de Dança Contemporânea*. A *Cia P24* é formada por seis<sup>1</sup> jovens bailarinos nascidos em localidades diferentes do Brasil, mas moradores do Estado do Rio de Janeiro, com idades entre 22 e 38. Vamos cartografar os processos de subjetivação decorrentes de alguns experimentos práticos envolvendo o corpo, a dança e o vídeo que culminou na criação de uma videodança, intitulada “24”. Vamos investigar o processo histórico das modificações nas formas de pensar, agir e sentir na prática da dança, que culminou com o movimento conhecido como pós-modernismo, caracterizado por uma multiplicidade de técnicas e estéticas. Neste período, dançarinos incorporaram a tecnologia audiovisual digital em sua prática. A videodança surge desta fusão e reflete uma forma de produção de subjetividade contemporânea cujo processo proposto e analisado utiliza como lente teórica as pistas do método cartográfico de Deleuze e Guatarri.

A revolução digital reconfigurou a estrutura social, redefiniu juízos de valor, redimensionou as interações sociais e projetou pensamentos voltados para o futuro. Um futuro pós-mídia. Guattari afirma um futuro já vivido hoje por nós, que “*as evoluções tecnológicas conjugadas às experimentações sociais desses novos domínios são talvez capazes de nos fazer sair do período opressivo atual e de nos fazer entrar em uma era pós-mídia*”<sup>2</sup> (GUATTARI, 1992, p.15). Acompanhando todo esse processo esteve a arte. Diversos gêneros artísticos estiveram intimamente conectados com as mutações da sociedade e do pensamento humano e preconizaram o que ainda estava por vir. As vanguardas modernistas e em seguida o

---

<sup>1</sup> Seis integrantes efetivos na companhia de dança e dois em fase de experiência.

<sup>2</sup> A junção da televisão, da telemática e da informática, que está se operando diante de nossos olhos, vai se completar, sem dúvida, na próxima década. A digitalização da imagem vai fazer com que a tela da televisão seja ao mesmo tempo a do computador e do receptor telemático. [...] O caráter de sugestão, até mesmo de hipnotismo, da relação atual com a televisão vai parar. Podemos esperar, a partir daí, que haverá um remanejamento do poder mass-midiático que se impõe à subjetividade contemporânea e uma entrada em uma era pós-mídia que consiste numa reapropriação individual coletiva e um uso interativo das máquinas de informação, comunicação, inteligência, arte e cultura (GUATTARI, 1990).

movimento pós-moderno, foram exemplos de reações artísticas e políticas à cristalização dos parâmetros estéticos e ao tradicionalismo dos cânones artísticos. Ao mesmo tempo, são iniciativas que focam a necessidade de uma atenção às modificações do contexto social.

O homem estava, e ainda está, mudando rapidamente, e a arte precisa acompanhar os subprodutos, positivos e negativos, dessa mudança acelerada. No Brasil, onde a TV é um veículo de comunicação bastante utilizado, saber manipular e desterritorializar esta interface é uma maneira de intervir na produção de subjetividade dos brasileiros.

O vídeo é o exemplo de uma interface que se popularizou entre os artistas nas décadas de 60 e 70, quando a tecnologia do audiovisual passou a estar presente em várias experimentações artísticas por todo mundo, principalmente nos Estados Unidos e na Europa. Artistas visuais, diretores de teatro, bailarinos e coreógrafos começaram a explorar as possibilidades criativas que essa mídia poderia proporcionar (ARANTES, 2005). No Brasil não foi diferente e, através de instalações, exposições e intervenções, artistas diversos problematizaram o vídeo e seus desdobramentos para a sociedade.

Como um produto desses processos experimentais, a videodança surge como um encontro entre a dança e o vídeo. Observaremos que a videodança não pode ser definida nem apenas como vídeo ou como dança, mas na união entre as duas formas de expressão, ou seja, na relação simbiótica que se criou na união entre esses dois elementos. Essa fusão fez emergir um gênero artístico híbrido que não hierarquiza nem supervaloriza uma linguagem sobre a outra. Abre-se então um campo mesclado de profissionais interessados no assunto: de um lado os videastas/cineastas, artistas visuais, e do outro, os dançarinos, coreógrafos.

Há ainda uma dificuldade em encontrar fontes bibliográficas, já que a videodança se constituiu primeiramente em seu fazer prático, para depois avançar no campo teórico. Neste trabalho não faremos um mergulho na história da videodança ou na genealogia do termo, mas sim apresentaremos algumas concepções teóricas de pesquisadores que se debruçaram sobre esta questão para entender tal manifestação, para que possamos compreender a atual visão que se tem sobre o tema e a conseqüente concepção que foi aplicada na forma de experimentos artísticos na fase prática da pesquisa.

Escolhemos trabalhar com a videodança, primeiramente, por ser uma prática artística que estamos desenvolvendo há alguns anos e que instiga a procurar compreendê-la além da experiência vivida. Em segundo lugar, por constatar que dentro da companhia de dança na qual éramos intérprete/criador, os demais integrantes da companhia nunca haviam vivenciado essa experiência estética e poética. Em terceiro, pela facilidade de acesso aos equipamentos e espaços onde pudéssemos desenvolvê-la tecnicamente. Afinal, hoje se pode produzir

videodança de várias formas e com diferentes câmeras e *softwares* de edição de imagem. E por fim, pelo fato de que esse objeto de estudo atravessa áreas de conhecimento nas quais fizemos e fazemos formação superior: arte, cultura comunicação, educação.

Desde nossa graduação, em Bacharel em dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, quando fomos apresentados a este gênero, nos identificamos de imediato e acabamos nos tornando um criador de videodanças e um pensador da relação do corpo no vídeo, do corpo na câmera, e das tensões que se criam no espaço de uma tela de vídeo. Um espaço que retrata a condição pós-moderna<sup>3</sup> de interação entre uma realidade concreta e a erupção de uma realidade virtual, onde o corpo redimensiona seu caráter orgânico e passa a atualizar suas potências virtuais pós-orgânicas (SIBILIA, 2002) e pós humanas (SANTAELLA, 2004). Uma redimensionalidade proporcionada, entre outros fatores, por um processo de extensão das capacidades sensório-motoras, ou seja, por uma extensão do próprio corpo via dispositivos tecnológicos.

Nesse sentido, incorporar a videodança na prática de um determinado grupo de artistas, habituados a processos de criação em dança contemporânea voltada para palcos e espaços cênicos convencionais, é uma forma de intervir nesse contexto e propor outras vivências estéticas e poéticas. Propor fazer e pensar sobre uma dança expandida, na qual o corpo passa a dividir a atenção com o vídeo e seus possíveis efeitos.

Tal fato aguçou nossa curiosidade, sendo um dos motivadores para esta pesquisa, já que provocaram a seguinte questão-chave: como as tecnologias digitais do vídeo podem ser incorporadas à criação de uma videodança com vistas a produzir novos devires sensoriais? Além da questão-chave, outras perguntas surgiram: como o vídeo e a dança se manifestam juntos? Quais são as possibilidades das suas aplicações? O vídeo pode mudar as formas de dançar em uma videodança? Qual a relação do movimento do corpo do bailarino com a câmera de vídeo? De que forma a utilização do vídeo afeta o devir bailarino? No momento em que se criam os movimentos de uma coreografia, o que vai predominar? O movimento será determinado pelo local da câmera, ou esta será posicionada de acordo com a necessidade coreográfica?

Para responder tais perguntas, esta pesquisa se desenvolve em dois eixos: teórico e prático. Primeiramente, no eixo teórico, buscamos conceitos que nos ajudassem a 1) compreender o funcionamento do vídeo e das tecnologias audiovisuais; 2) entender como se

---

<sup>3</sup> Não pretendemos aqui concluir um conceito sobre a pós-modernidade. No máximo esperamos apresentar reflexões que nos permitam arquitetar um pensamento que fundamente a hipótese de que foi a partir das características desta condição em que a sociedade contemporânea se inseriu que se permitiu o surgimento de gêneros artísticos híbridos como a videodança, a que nos dispomos a estudar nesta dissertação de mestrado.

deu o processo de encontro entre a dança e o vídeo e como hoje se define a videodança como gênero artístico e; 3) definir quais são os princípios conceituais do método cartográfico a fim de que possam ser aplicados em um processo criativo.

Percebemos que o método cartográfico dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1995) poderia ser aplicado, pois ele nos ajuda a revelar os percursos de um determinado processo e a entender sua organização. A cartografia é uma metodologia que busca mapear os processos de produção de subjetividade que leva em consideração os modos de subjetivação de cada integrante da pesquisa. Desse modo, cada processo se torna único na forma com a qual se organiza. Por isso não pretendemos estabelecer um passo a passo de criação em videodança, mas sim investigar os princípios teóricos voltados para uma criação coletiva. Neste processo, não poderemos deixar de pensar os efeitos da tecnologia nos processos de subjetivação do corpo do bailarino em seu devir.

Em nosso percurso teórico, vamos fazer uma contextualização do vídeo, investigando o desenvolvimento da tecnologia do audiovisual do analógico ao digital para verificar seus efeitos na produção artística na contemporaneidade. Investigaremos as origens deste processo a partir de uma análise do processo de captação de imagens característico da videografia.

Utilizaremos a bibliografia técnica da área de dança, iniciando por um recorte historiográfico da dança moderna e pós-moderna para compreender, a partir da análise do trabalho de artistas como Merce Cunningham e Twyla Tharp, como os coreógrafos pioneiros se apropriaram do vídeo em sua prática. Apresentaremos também uma reflexão acerca do termo videodança, procurando não trazer uma definição única, mas apresentar visões diversas de autores sobre o tema.

Vamos nos apropriar do método da cartografia para propor experimentos intervencionistas com os integrantes na *Companhia P24 de Dança Contemporânea*. Com eles desenvolveremos a parte prática da pesquisa, em cuja análise aplicaremos as *Pistas do Método Cartográfico* (PASSOS, KASTRUP, ESCOSSIA, 2009) no contexto de criação de uma videodança junto a um grupo de bailarinos que trabalham com a temática da homocultura. Nossa proposta visa a estimular o devir tecnológico deles no momento da pesquisa coreográfica e videográfica. Nesse sentido, nosso referencial teórico se constrói a partir de três blocos. São eles: Vídeo, tecnologia audiovisual: Arlindo Machado, Christine Mello e Edmond Couchot. Dança: Eliana Silva, Ivani Santana, Cristiane Wosniak e Ana Mendes. Metodologia/cartografia: Gilles Deleuze, Félix Guatarri, Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia.

Em sua parte prática, utilizamos os experimentos realizados com a Companhia P24 cujo dispositivo de intervenção foi a criação de um roteiro que posteriormente gerou uma videodança que veio a se chamar “24”. A primeira parte da investigação prática constou de uma problematização acerca dos corpos de que se constituem como singularidades a partir de suas experiências (DELEUZE, 2001). Tomamos como base a prática coreográfica que já estava estabelecida no grupo, sua organização e seus devires. Para entender esse processo foi necessário entender a história da criação do grupo, seus objetivos artísticos e políticos e localizar a temática recorrente nos espetáculos da *P24*: a homocultura.

Para entender os corpos que ali se encontravam, como se dá o processo do seu dançar/coreografar e quais relações eles poderiam criar a partir da incorporação da produção do vídeo, desenvolvemos oito experimentos práticos. Nossa intenção foi explorar o que Deleuze/Guattari (1992) nos apresenta como território existencial<sup>4</sup>. O processo foi pensado de forma gradual para que, ao vivenciar cada experimento, os jovens participantes percebessem quais os agenciamentos produtores da subjetividade<sup>5</sup> *Cia P24*. Todo o processo ocorreu nos horários e nos espaços de ensaio da Companhia. A experiência que apresentamos nesta pesquisa e que trata do uso da tecnologia audiovisual no ambiente de uma companhia de dança de forma criativa e produtiva já vem sendo utilizado por outros artistas ao redor do mundo. O diferencial de nossa proposta é pensar o processo de criação como uma cartografia do corpo e da dança e seus devires.

## **Nosso percurso**

No primeiro capítulo apresentamos a metodologia de nossa pesquisa: a cartografia, que realiza a descrição da experiência a cada passo, permitindo acompanhar um processo que não se conhece de antemão. Falaremos sobre as oito pistas, apresentando os conceitos fundamentais para a análise dos experimentos no capítulo quatro.

No segundo capítulo realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre o uso da tecnologia na prática de alguns coreógrafos, com ênfase nos norte-americanos Merce Cunningham e

<sup>4</sup> Conceito apresentado na pista de número quatro e oito e trabalhado no experimento de número oito.

<sup>5</sup> A noção de subjetividade neste trabalho está baseada no pensamento de Félix Guattari. Para o autor, a “[...] subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo” ... complementando “subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social (Guattari & Rolnik, 1996, P. 31)”. Ele nos apresenta que a subjetividade não implica uma posse, mas uma produção constante que acontece a partir dos encontros e produção de afetos que vivemos com os outros. O outro pode ser compreendido como o social, como a natureza, os acontecimentos, as invenções, relações, enfim, aquilo que produz efeitos nos corpos, nas maneiras de viver, agir e pensar.

Twyla Tharp, uns dos primeiros a incorporar o vídeo em suas coreografias. Apresentamos uma linha do tempo até os novos estudos que traçam uma interface entre a dança e a tecnologia. Investigamos a dança no contexto de uma constante evolução tecnológica, com ênfase na relação com a vídeodança. Procuramos situar o leitor nas “definições” de vídeodança

No terceiro capítulo faremos uma descrição do que é o dispositivo *P24*, falamos sobre a equipe, a metodologia de aprendizagem do grupo e do processo de criação de cada espetáculo, assim como as relações que se estabelecem entre seus integrantes durante os processos de subjetivação de cada um.

No quarto capítulo, apresentamos os experimentos e os analisamos de acordo com o que chamou atenção em cada pista. Fazemos algumas considerações a respeito deste breve período em que habitamos o território existencial produzido por nosso dispositivo. Produzimos dados a partir de algumas experiências videocoreográficas (dispositivo criação do roteiro) no período de agosto e setembro de 2014, de fotos, de vídeos e discussões presenciais registradas em vídeo para a criação de uma metodologia para um roteiro de uma vídeodança e que culminou em um produto artístico chamado “24”.

## 1. CARTOGRAFIA E DISPOSITIVO

Não acredito naqueles que dizem ‘faça isso’;  
acredito naqueles que dizem ‘faça comigo’.

*Deleuze*

### 1.1 Apresentando os conceitos da pesquisa.

Muitos são os caminhos possíveis para uma produção artística, mas todos eles perpassam inegavelmente pela produção de subjetividade de cada artista. É por esse motivo que a arte não possui manuais, mas sim técnicas resultantes de uma prática. O que define um bom artista não é apenas o domínio de uma determinada técnica, mas também as formas sensíveis das quais ele se apropria para produzir sua arte. Quando essa produção é coletiva, há uma questão mais complexa que envolve o fazer junto, pensar junto.

Para tentar compreender um pouco como se dá este processo na prática da dança, e mais precisamente na criação de uma videodança, nos baseamos nas reflexões dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. Esses autores foram primordiais para a elaboração, proposição e análise dos oito experimentos artísticos desenvolvidos na pesquisa de campo junto à *Companhia P24 de Dança Contemporânea do Rio de Janeiro*, que tiveram como base as oito propostas metodológicas apresentadas no livro *Pistas do método da cartografia* (2009) organizado por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. Se pensarmos no sentido etimológico da palavra *metodologia*, verificamos que ela pode ser definida como um conjunto de regras. A metodologia de uma pesquisa, ou a *Metá-hódos* pode *ser definida como um caminho predeterminado pelas metas dadas de partida* (PASSOS, KASTRUP, ESCOSSIA. 2009:p.10). No entanto, a autores do livro *Pistas do método da cartografia*, propõem uma inversão do sentido da metodologia, transformando-a em um *hódos-metá*, ou seja, um caminhar por algumas pistas para só então descobrir quais metas serão alcançadas.

Em vez de regras para serem aplicadas, propusemos a ideia de pistas. Apresentamos pistas para nos guiar no trabalho da pesquisa, sabendo que para acompanhar processos não podemos ter predeterminada de antemão a totalidade dos procedimentos metodológicos. As pistas que guiam o cartógrafo são como referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai

se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa- o hódos-metá da pesquisa (KASTRUP, 2009, p.13).

A cartografia recebe a atribuição de método em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Ela se refere a campos de forças e relações; faz-nos olhar a nós mesmos e ao outro como um mundo; diz mais respeito a movimentos do que propriamente a posições fixas; não trabalha com representações ou ideias imutáveis, mas desdobra-se no tempo e também no espaço.

Ao contrário das outras metodologias, que partem do objeto pronto para descobrir o que ele é, num processo de reconhecimento do que já existe, o método da cartografia toma como base a experiência concreta para descobrir os processos criativos de novas instituições, obras de arte e relações. O método é adequado, principalmente, quando se deseja investigar processos calcados no binômio cognição/criação ligados à produção do conhecimento. (FAGUNDES, 2014, P. 26).

À medida que se apresenta como um método de análise que não é bem um método, mas um caminhar por caminhos nunca antes trilhados, Deleuze (2005) apresenta a cartografia como método para desemaranhar as linhas de um dispositivo, tal qual se desfaz um novelo de lã. Para ele, ser um cartógrafo é “*percorrer terras desconhecidas*” (DELEUZE, 2005, *apud* FILHO; TETI, 2013, p.48), realizando o que Michel Foucault chama de “trabalho de terreno”. Deleuze (2005, p.44) descreve o dispositivo como algo:

que pode ser pensado tanto como um conceito que abstrai de qualquer obstáculo ou atrito e que se deve destacar de qualquer uso específico para a análise crítica de práticas cotidianas de poder além de ser um território onde ocorrem processos de subjetivação e estratégias de desmontagem e resistência.

Entendemos o dispositivo como um produto de relações e campos de força. O dispositivo em nossa pesquisa não é algo pré-determinado, pronto para ser estudado. A obra de arte aqui desenvolvida não existia antes da pesquisa, foi algo que se construiu no processo. Por isso, entender conceito de dispositivo é importante justamente para entender o próprio objeto de pesquisa, suas características, sua capacidade de transformação e a possibilidade de reunir processos múltiplos.

Segundo Deleuze (1998), ao pesquisar um dispositivo é importante notar e dar valor ao que nos tornamos no final de um processo rico e valioso, dando visibilidade e destaque também àquilo que já não somos mais. Ou seja, somos afetados pela nossa pesquisa e deixamos a velha concepção de pesquisador para trás à medida em que nos tornamos pesquisadores cartógrafos.



## 1.2 Pós-Orgânico e Pós Humano

Compreender o dispositivo de criação de um roteiro de videodança e seus efeitos como produtor de subjetividade em uma abordagem cartográfica é identificar as relações que se estabelecem entre os elementos heterógenos que o compõem: a câmera, o corpo dos dançarinos, o espaço, o tempo, a ilha de edição, a linguagem coreográfica e a audiovisual, os discursos sobre o homoerotismo, sobre a arte, sobre a videodança etc.

Para compreender o corpo dos participantes da pesquisa apresentamos o conceito de pós-orgânico de Paula Sibília (2002). Para a pesquisadora, pós-orgânico é a condição humana contemporânea, cujos novos contornos foram possibilitados pela convergência das tecnologias de informação e comunicação. Aparelhos móveis, fixos e redes informáticas multiplicam os estilos de vida cujos efeitos são uma multiplicidade de novos modos de ser e estar no mundo. O pós-orgânico reflete o resultado de um entrecruzamento da Biologia com a Informática, que aumenta a complexidade humana para promover os mecanismos de controle proliferados pelo capitalismo contemporâneo.

Podemos incorporar Guattari (1992) a esse conceito quando ele aponta a existência de um *devoir maquínico*, em que não existe a separação entre seres humanos e máquinas, pois eles estão integrados às potências do ambiente virtual produzido pelos dispositivos tecnológicos. Não somente pela capacidade de se locomover livremente por um espaço outro e adquirir conhecimento e informações instantâneas, mas também pela possibilidade de se ver/reconhecer através desses dispositivos.

Um exemplo são os novos celulares de última geração, os *smartphones*. Nele você possui uma série de aplicativos em tempo real como, por exemplo, aqueles que utilizam o GPS para localizar o condutor e avisam sobre a existência de policiais, batidas, radares, congestionamentos e outras informações importantes. Neste caso o usuário vivencia uma combinação entre dirigir e estar ao mesmo tempo conectado com o virtual, que passa a ser outra dimensão do real. Esta é uma nova forma de dirigir, na qual há uma coexistência e interdependência do homem com a máquina, possibilitadas através de agenciamentos.

O que separa essencialmente o homem da máquina é o fato de ele não se deixar explorar passivamente como ela. Pode-se admitir que, nas atuais condições, à exploração concernem, em primeiro lugar, os agenciamentos maquínicos – tendo o homem e suas faculdades se tornado partes integrantes destes agenciamentos. (GUATARRI, 1987, p.197)

Logo, o ser humano, hoje, vive estabelecendo constantes conexões com a máquina. É um agenciamento constante. Podemos citar, como exemplo, as crianças, que desde a mais tenra idade manuseiam com facilidade celulares, *tablets* e demais dispositivos de última geração. Essa habilidade faz com que a relação do ser humano pós-orgânico com a tecnologia contemporânea passe a ser voluntária. Não existe, assim, uma servidão, mas, se pararmos para refletir, a História já vinha nos mostrando que esse processo estava por acontecer. Guattari (1987) nos aponta que desde o berço estamos inseridos no contexto de um capitalismo que sempre nos leva a ser consumidor-produtor da tecnologia do momento.

O uso das tecnologias da informação e da comunicação e a convergência das mídias aceleram os processos já existentes na maneira de experimentar a realidade, no uso da linguagem, nas formas de ler e escrever e na comunicação em geral, já constituindo um novo ambiente de vida. Devido ao domínio dessas tecnologias, o mundo se encontra cada vez mais representado por aqueles que se utilizam destes meios para transformar as experiências humanas através da produção de novas formas de pensar, agir e sentir (produção de subjetividade) [...]

(FAGUNDES, 2014, p. 16)

As interações, que antes ocorriam entre as pessoas de forma presencial, agora ocorrem, em grande parte do tempo, de forma virtual. Abrindo o caminho para a interatividade através do ciberespaço. A virtualização das relações humanas, além de causar mudanças no estado cognitivo, causa também mudanças no comportamento social, delegando ao computador o papel de veículo das relações pessoais, e até mesmo de aprendizagem. Mas este funciona, principalmente, como uma janela para o mundo. E esta janela, sempre aberta, nos torna expostos a todo tipo de mensagens, estáticas ou em movimento, (LEVY, 1998 *apud* FAGUNDES, 2014, p. 17).

Nós estamos imersos nesse meio, ou melhor, nesses multi-meios. Assim, para compreender as formas de subjetivação do jovem na contemporaneidade é preciso compreender o ambiente no qual ele está inserido. Um ambiente no qual a presença da imagem é muito forte. Podemos observar isso no fato de a TV ser considerada um meio de comunicação tão popular, por isso os jornais impressos, hoje, possuem tantas imagens quanto textos e a internet funciona com uma profusão de múltiplos *links* de imagens fotográficas e vídeos.

Além do pós-orgânico (SIBILIA, 2002), podemos recorrer a outro conceito que nos ajuda a construir um perfil de corpo conectado com a cultura digital para poder analisar o dispositivo da pesquisa. Dessa forma, encontrei no *pós-humano* (SANTAELLA, 2004) uma ideia capaz de esclarecer um pouco mais as simbioses do corpo humano contemporâneo com essa realidade mediada.

Assim como em *pós-modernidade*, o prefixo *pós* concede ao conceito uma ideia de sucessão, de algo que não nega as origens passadas e ainda assim se apresenta com uma nova

forma, com uma nova natureza. Uma natureza híbrida, plural e complexa. Dessa maneira, Santaella explica:

Por tudo isso e por acreditar que, dentro de um processo evolutivo que já vem de muito longe, o ser humano está hoje, de fato, ganhando novos contornos, para me referir à atual necessidade de repensamento do humano na pluralidade de suas dimensões – molecular, corporal, psíquica, social, antropológica, filosófica, etc. – utilizo a expressão “pós-humano”. (SANTAELLA, 2004, p. 56)

O pós-humano nos apresenta uma nova dimensão do corpo humano. Fundamentada nas potencialidades interativas possibilitadas pelos dispositivos tecnológicos que permitem a imersão do homem num ambiente virtual, o corpo humano modificou sua própria organicidade. Não somente pela capacidade de se locomover livremente por um espaço outro e adquirir conhecimento e informações instantâneas, mas também pela possibilidade de modificar sua representação através desses dispositivos.

No decorrer da história, a representação do corpo humano foi, quase sempre, motivo de inspiração de muitos artistas em suas obras. Com o advento da pintura e os aprimoramentos técnicos dessa arte, foi possível reproduzir imagens semelhantes a seus referentes, principalmente na pintura realista e renascentista. Mais tarde, com a fotografia, a representação humana deu um salto. Isso porque a “escrita com luz”, mais do que a pintura e a escultura, conseguia captar de forma instantânea e automática a imagem do objeto.

A fotografia deu, desde sua origem, a impressão de ser verdadeira – “A verdadeira mesmo” (Alophe) –, não somente porque é semelhante, sempre relativa, ao seu modelo, mas ainda porque devolve a vida àquele instante originário ao observador onde se encontram reunidos, co-presentes no mesmo lugar, o sujeito, o objeto e a imagem (latente), de uma maneira quase totalmente automática. A fotografia difere neste ponto da pintura, na qual o tempo que leva o pintor para captar os contornos de seu modelo e agenciá-los em uma composição harmoniosa permanecem ainda largamente indefinidos, apesar da aparelhagem perspectivista que assiste seu olho e sua mão (COUCHOT, 2003, p.32).

O tempo, portanto, é fator determinante nos processos de reprodução e representação da imagem humana. Pensando assim, o vídeo dá um salto ainda maior no registro e representação da imagem. Isso porque, além de captar um único momento das pessoas e dos objetos, como acontece na fotografia, ele também capta o som e o movimento. Captar movimento significa captar uma ou várias ações. Eternizar momentos, transformá-los em registros materiais das efemeridades da vida. A criação de um vídeo na perspectiva da cartografia permite que desvelemos os campos de força e tensão do movimento. Podemos também utilizar a fotografia para captar minúcias do gesto, captando momentos, conforme apresentaremos nas próximas páginas.

Que o vídeo consegue reproduzir imagens em movimento, todos nós sabemos, mas e quanto às sensações? Como são percebidos os sentidos que produzimos com todo o material produzido? Deleuze e Guatarri (1992) nos explicam que o que a obra de arte nos oferece são blocos de sensações que só poderão ser sentidos de forma individual e única por aquele que for afetado pela obra de arte. O corpo que dança na tela da videodança oferece ao público perceptos e afectos que cada espectador/intérprete vai vivenciar, perceber, interpretar e agenciar de uma forma só dele.

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um ser de sensações. Para isso, é preciso num método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes. (DELEUZE, GUATARRI, 1992, p.217)

E, complementando,

O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais que sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE, GUATARRI, 1992, p.213).

No caso de uma obra construída coletivamente, sempre são a todo o momento produzidos perceptos e afectos.

### 1.3 Produção de subjetividade

A influência da mídia na sociedade é muito grande, pois é através dela que grande parte dos parâmetros estéticos, dos valores morais e éticos, produção de conhecimentos, informações são elaborados e transmitidos. A cultura determina padrões de beleza, maneiras de se vestir, sentir, modos de falar, o que é belo, o que é feio, o que é bom e o que é ruim. É claro que na cidade, ambiente de grande complexidade, há a presença de uma grande variabilidade de tribos urbanas e diversas comunidades dentro de uma mesma sociedade, em que normas e padrões são estabelecidos e compartilhados pelos seus membros. No entanto, os

meios de comunicação de massa, como a TV, os jornais e revistas impressos, assim como a internet, promovem uma condensação dos diversos estilos, gêneros e comportamentos e formam uma cultura que é própria desses meios que buscam “agradar” a todas as classes sociais, misturando o erudito e o popular, a chamada cultura de massa. Para Guattari (1992), todo processo de transformação passa pela singularização; logo, a produção de subjetividade não pode funcionar apenas no registro da ideologia, mas no coração dos indivíduos.

Falar de produção de subjetividade é acreditar nela como algo que “... enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo” (Guattari, 1992, p.33) e que tanto transformação, quanto singularização estejam lado a lado com este modo de se relacionar com o que te cerca. O processo de cartografar um território a partir de oito pistas jamais seria viável dentro deste contexto apresentado aos sujeitos da pesquisa, se os mesmos não entendessem que tanto eles, quanto outras companhias de dança, crianças, adultos, outros grupos sociais, alunos em uma sala de aula ou até mesmo no intervalo fora da sala, estão em constante produção de subjetividade (ou subjetivações).

De uma maneira mais geral, dever-se-á admitir que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também místicas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ela se posiciona em relação aos seus afetos, suas angústias e tenta gerir suas inibições e suas pulsões (GUATTARI, 1992, p.21)

Se entendermos que não somente o modo que os indivíduos vivem e produzem suas subjetividades, mas também sua “reapropriação” de todos estes processos com um grupo, fazendo brotar o que Rolnik e Guattari (1996) chamam de singularização, vamos entender que a produção de subjetividade neste trabalho é muito mais do que apenas um objetivo individual, é um fluxo contínuo de sentidos e sensações, amar, sorrir, dançar, se comunicar, trocar imagens, sons, afetos, tudo em um grande rizoma, ou seja, um grande entrecruzamento que gerou agenciamentos que não foram centrados em um único indivíduo. Mas como resultante de experimentos de um coletivo, confirmando o que o autor diz, que a produção de subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social.

## 1.4 Cartografando um território a partir de 08 pistas

### 1.4.1 A cartografia como método de pesquisa-intervenção

A *Cartografia como método de pesquisa-intervenção* apresentada por Passos e Benevides (2009) é inspirada na contribuição da análise institucional, que discute a indissociabilidade entre o conhecimento e a transformação, tanto da realidade quanto do pesquisador. Ou seja, um caminhar que traça no próprio percurso suas metas e objetivos. Essa perspectiva foi fundamental para o início do nosso trabalho de campo, pois, por se tratar de uma pesquisa com produção artística, não sabíamos exatamente onde iríamos chegar, como seria o produto estético final. Desse modo, começar um caminhar cujo saber se construiu no fazer.

O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho do pesquisador saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o “caminho” metodológico. Essa também é a direção indicada pelo movimento institucionalista quando afirma que se trata de transformar para conhecer e não de conhecer para transformar a realidade (PASSOS, BARROS, 2009, p. 18)

Segundo Kastrup (2009, p.17), a cartografia faz com que os pesquisadores “*mergulhem na experiência*” percebendo as origens dos valores socialmente construídos por eles, seja na família, na escola, nas suas realidades ou através do uso dos veículos de comunicação, podendo orientar o percurso da pesquisa “*sempre considerando os efeitos do processo de pesquisar sobre o objeto da pesquisa...*” (KASTRUP, 2009, p.17).

Considerar os efeitos do processo sobre o objeto é descobrir caminhos de um mundo que não estava pronto, um mundo que não era conhecido. Por isso a importância de começar o trabalho com o pensamento de que tanto pesquisador, quanto objeto, se descobrirão durante o processo. O objetivo não era apenas conhecer uma realidade, mas sim fazer da realidade um saber que emergisse do nosso fazer em conjunto. O importante é compreender que o pesquisador está implicado no objeto, e vice-versa, pois a sua forma de olhar, interpretar, analisar, desenvolver, vai depender da relação que se estabelece entre os dois na complexa rede social na qual ambos estão inseridos. Pensando sempre que cada intervenção no campo de pesquisa é um desvendar do objeto, a partir de cada indicação do desabrochar de cada pista.

Como diz Lourau em 1973 (Lourau, 2004c, p.85), "o importante para o investigador não é, essencialmente, o objeto que 'ele mesmo se dá' (segundo a fórmula do idealismo matemático), mas sim tudo o que lhe é dado por sua posição nas relações sociais, na rede institucional". O observador está sempre implicado no campo de observação e a intervenção modifica o objeto [...] (PASSOS, BARROS, 2009, p. 21)

Lourau nos permite pensar em um objeto descoberto a partir de intervenção, a partir de entrega, de um mergulho de quem quer conhecer mais o que já é conhecido. Para ele não existe uma fórmula dada, fornecida, como no idealismo matemático em que as pesquisas se dão de forma quantitativa. É preciso colocar-se entre participar, interferir, entrar como parte do processo, intervir, isso é o que permite que a cartografia se torne efetivamente um método de pesquisa–intervenção. Para que haja cartografia faz-se necessária a intervenção, é preciso trazer consigo a experiência mútua de quem analisa e do que é analisado, essa relação é imprescindível para ter como consequência um resultado.

Intervir, então, é fazer esse mergulho no plano implicacional em que as posições de quem conhece e do que é conhecido, de quem analisa e do que é analisado, e dissolvem na dinâmica de propagação das forças instituintes característica dos processos de institucionalização. (PASSOS, BARROS, 2009, p. 25).

Toda pesquisa cartográfica é intervencionista, mas de que forma levar os pesquisados a um mergulho na sua própria experiência e a partir deste mergulho voltar com uma visão diferente do que se viveu? A produção artística permite que o artista-pesquisador consiga um distanciamento de si mesmo via materialização estética das suas intenções. A coreografia, por exemplo, é uma organização do pensamento do artista na forma de gestos significantes. A obra de arte é fruto de uma produção individual, por isso o método cartográfico aplicado à pesquisa em dança é intervencionista porque, por um lado desloca o pesquisador de uma visão ingênua e superficial sobre o dispositivo pesquisado por permitir que ele reconheça a trama de forças que a constitui, e por outro modifica o dispositivo à medida que também é modificado por ele.

Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes prévios à relação que os liga. Lançados num plano implicacional, os termos da relação de produção de conhecimento, mais do que articulados, aí se constituem. Conhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas (PASSOS, BARROS, 2009, p. 30).

Transformar a realidade requer mergulho na experiência. Um mergulho de descobertas que não levem a representações apenas. O cartógrafo se torna neste momento um produtor de

conhecimento, favorece a visibilidade da existência de fatos que não eram visíveis anteriormente. Consequência de um desejo de não revelar um objeto, mas de mostrar o resultado complexo de um processo de intervenção.

Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos. O método, assim, reverte seu sentido, dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas. Restam sempre pistas metodológicas e a direção ético-política que avalia os efeitos da experiência (do conhecer, do pesquisar, do clinicar etc.) para daí extrair os desvios necessários ao processo de criação (PASSOS e BARROS, 2009, p. 30).

#### 1.4.2 O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo

A pista *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo* é apresentada por Kastrup (2009) criando uma interlocução entre Sigmund Freud, Henri Bergson e a pragmática fenomenológica, e define os quatro gestos da atenção cartográfica durante o trabalho de campo: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. Gestos que pretendem acessar elementos processuais provenientes do território de interesse do cartógrafo.

A pista que tomamos aqui diz respeito ao funcionamento da atenção durante o trabalho de campo. Não se trata de buscar uma teoria geral da atenção. A ideia é que, na base da construção de conhecimento através de um método dessa natureza, há um tipo de funcionamento da atenção que foi em parte descrito por S. Freud (1912/1969) como conceito de atenção flutuante e por H. Bergson (1897/1990) como conceito de reconhecimento atento. (KASTRUP, 2009, p.32)

O Cartógrafo, que já sabe que sua pesquisa tem a função de intervir, passa a ter como objetivo buscar um ponto de pouso para sua atenção. Para ficar claro o conceito de atenção flutuante, utilizado nesta pesquisa, apresentamos o caminho inverso de pensamento. Quem já conseguiu a carteira de habilitação aqui no Brasil, sabe que o candidato é colocado frente a testes, provas e um exame psicotécnico. Este último avalia funções psicológicas do futuro condutor. O exame possui várias etapas importantes, uma delas é o de atenção concentrada que consiste em, por exemplo, desenhar traços de mesmo tamanho e com a mesma distância entre si. Não é permitido ao futuro condutor desperdiçar sua atenção naquele tempo estipulado para o desenho dos traços. Caso isso aconteça fora do padrão do que se é esperado pelo psicólogo, o aprendiz de condutor pode perder algo que ele ainda nem conquistou.

A atenção flutuante é justamente o contrário do que foi narrado acima, ou seja, é um



estado de atenção que aparentemente não está focado, mas que está sempre observando e construindo sentidos. Como um professor que ao mesmo tempo que ministra sua aula e explica o conteúdo, percebe o ambiente global, administra o tempo total entre sua fala e outras tarefas pendentes, observa quem de fato está interessado ou não. Isto é, não se trata de uma atenção focada, é uma percepção distraída. Cabe aqui apresentar ao leitor o conceito de atenção flutuante para que as quatro ações de atenção apresentadas mais à frente e seus desdobramentos nos experimentos fiquem claros para o leitor.

Em seu sentido mais conhecido, a atenção flutuante é a regra técnica que, do lado do analista, corresponde à regra de associação livre da parte do analisando, permitindo a comunicação de inconsciente a inconsciente (La planche e Pontalis, 1976). O uso da atenção flutuante significa que, durante a sessão, a atenção do analista fica aparentemente adormecida, até que subitamente emerge no discurso do analisando a fala inusitada do inconsciente. Em seu caráter desconexo ou fragmentado, ela desperta a atenção do analista. Mesmo que não seja capaz de compreendê-la, o analista lança tais fragmentos para sua própria memória inconsciente até que, mais à frente, eles possam vir a compor com outros e ganhar algum sentido. (KASTRUP, 2009, p.36).

De início é preciso estabelecer um primeiro contato com o dispositivo, e esse contato representa uma ação de reconhecimento de campo. É nessa mesma direção que Deleuze e Guattari (1995) reforçam que a cartografia não é uma competência, mas uma grande performance, ou seja, ela precisa ser desenvolvida como uma política cognitiva do cartógrafo. O que aparentemente está adormecido no seu rastrear emerge a qualquer momento como forma de captura de algo, o toque. Provocando descobertas, pistas, caminhos. Pistas desconexas, que necessitam do pesquisador um pouso capaz de compreender o que está acontecendo em campo e conectá-las. Mais à frente elas poderão ganhar sentidos, como em um despertar atento de reconhecimento do que antes era desconhecido. Para a autora, *em seu lugar, pode ser cultivada a atenção cartográfica que, através da criação de um território de observação, faz emergir um mundo que já existia como virtualidade e que, enfim, ganha existência ao se atualizar* (KASTRUP, 2009, p.50).

#### 1.4.3 Apresentando os quatro gestos.

O primeiro gesto apresentado é de rastrear.

O rastreio é um gesto de varredura do campo. Pode-se dizer que a atenção que rastreia visa uma espécie de meta ou alvo móvel. Nesse sentido, praticar a

cartografia envolve uma habilidade para lidar com metas em variação contínua. Em realidade, entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde. Para o cartógrafo o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade. Rastrear é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo. O rastreio não se identifica a uma busca de informação. A atenção do cartógrafo é, em princípio, aberta e sem foco, e a concentração se explica por uma sintonia fina como problema. Trata-se aí de uma atitude de concentração pelo problema e no problema. A tendência é a eliminação da intermediação do saber anterior e das inclinações pessoais. O objetivo é atingir uma atenção movente, imediata e rente ao objeto-processo, cujas características se aproximam da percepção háptica (KASTRUP, 2009, p.40).

Quando se assiste a uma videodança, por exemplo, rastreiam-se corpos em movimento, paisagens, sonoridades etc. Um fluxo contínuo de imagens que acionam o sistema háptico à medida que o espectador exerce a atenção cartográfica para reconhecer os signos da dança. Para os bailarinos, no momento da criação, todo o corpo está ativado, em estado de prontidão e com a atenção voltada para a ação. Por exemplo, no momento de uma pesquisa de movimento é preciso perceber a disposição do corpo sobre o solo, o eixo de equilíbrio, que desenhos de movimento ele produz, quais os pontos que fazem maior pressão do chão do que outros etc. Quando utilizamos a câmera de vídeo para registrar uma dança, primeiramente é preciso conhecer o funcionamento do equipamento, saber manipulá-lo, adequar o corpo para a máquina e adequá-la também em retorno. Num diálogo dançante entre videasta, câmera e dançarino. Em segundo lugar é preciso fazer da câmera parte integrante no processo coreográfico, ora acoplá-la ao corpo, ora deixá-la distante, mas permitindo que sua presença promova intervenção no campo. E o olhar do espectador, logo, é direcionada para uma visão específica.

O sistema háptico refere-se aos sentidos do corpo; em nosso caso focaremos ao tato e a visão, e sobre eles Lúcia Santaella (2004, p. 50) esclarece que:

[...] a sensibilidade tátil concentra-se nas extremidades do corpo, mãos, pés, boca, e até mesmo a língua. Não apenas entre esses, mas dentre todos os sentidos do corpo, a mão desempenha uma função especialíssima. É o único órgão que é sensorio, exploratório, e, ao mesmo tempo, motor, performativo. Sente o ambiente e é capaz de agir sobre ele. O equipamento para sentir, tocar, apalpar é anatomicamente o mesmo equipamento para se fazer coisas, manipular, fazer contato, agir no ambiente. Esse poder, que se concentra nas mãos, tende a passar despercebido devido à dominância do sistema visual no mundo humano.

Quando se pretende realizar um vídeo, precisamos desenvolver a percepção do espaço através do sistema háptico também, para assim enfatizar a exploração sensorial e motora do

ambiente e possibilitar uma melhor conscientização do movimento na composição da videodança.

Explorar o ambiente, nesse caso, não significa somente o espaço físico inorgânico do piso ou da parede, mas também o espaço orgânico dos corpos que os cercam. Logo, para ampliar os limites sensoriais do corpo é preciso sentir todos os elementos que compõem o espaço, incluindo objetos e seres. Os meios extracorporais são extensões de nosso próprio corpo, e o sistema háptico se encarrega de expandir nossas percepções para além da pele.

Para Kastrup (2009, p.41) “a percepção háptica é uma visão próxima, em que não vigora a organização figura-fundo. Os componentes se conectam lado a lado, se localizando num mesmo plano igualmente próximo.” Com base em Deleuze, ela explica:

O olho tateia, explora, rastreia, o mesmo podendo ocorrer com o ouvido ou outro órgão. De todo modo, a distinção mais importante aqui é entre percepção háptica e percepção ótica, e não entre os diferentes sentidos, como a visão, a audição e o tato. Para Deleuze, o movimento da percepção háptica se aproxima mais da exploração de uma ameba do que do deslocamento de um corpo no espaço. O movimento da ameba é regido por sensações diretas, por ações de forças invisíveis como pressão, estiramento, dilatação e contração. Não é o movimento que explica a sensação, mas, ao contrário, é a elasticidade da sensação que explica o movimento (DELEUZE, 1981, p.30). Como uma antena parabólica, a atenção do cartógrafo realiza uma exploração assistemática do terreno, com movimentos mais ou menos aleatórios de passe e repasse, sem grande preocupação com possíveis redundâncias. Tudo caminha até que a atenção, numa atitude de ativa receptividade, é tocada por algo [...]

Ao ser estimulada, a atenção se direciona. Como se existissem pistas a serem seguidas. Uma investigação a partir do que foi recolhido. É a resposta de que há algo a ser desvendado, melhor apropriado, desvelado. Como uma febre que anuncia a possibilidade de uma infecção, de uma doença que está por ser descoberta. O que era estável, a atenção que estava flutuando, já se direciona para algo proveniente do ambiente e que desperta no pesquisador impressões, sensações, uma comoção, podendo vir a ser convertida em ideias. Esse ambiente perceptivo traz verdadeiras mudanças, alterações, transformação e variações.

O ambiente perceptivo traz uma mudança, evidenciando uma incongruência com a situação que é percebida até então como estável. É signo de que há um processo em curso, que requer uma atenção renovadamente concentrada. O que se destaca não é propriamente uma figura, mas uma rugosidade, um elemento heterogêneo. Trata-se aqui de uma rugosidade de origem exógena, pois o elemento perturbador provém do ambiente. Segundo a distinção estabelecida por Suely Rolnik (1999;2006) a subjetividade do cartógrafo é afetada pelo mundo em sua dimensão de matéria força e não na dimensão de matéria-forma. A atenção é tocada nesse nível, havendo um acionamento no nível das sensações, e não no nível das percepções ou representações de objetos (KASTRUP, 2009, p.41).

Após rastrear, o próximo gesto é o toque. O toque seleciona, em uma primeira instância, elementos sobre os quais o cartógrafo irá focar sua atenção um pouco mais. O toque reconhece as principais forças que compõem o dispositivo. É um reconhecimento do primeiro plano de apresentação do campo.

O toque é sentido como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção. A ideia de uma seleção independente do interesse foi tematizada por E.Husserl no conceito de notar, que diz respeito ao contato leve com traços momentâneos ou com partes mais elementares que um objeto e que possuem força de afetação. O que é notado pode tornar-se fonte de dispersão, mas também de alerta. Algo se destaca e ganha relevo no conjunto, em princípio homogêneo, de elementos observados (KASTRUP, 2009, p.42).

O terceiro gesto é o pouso. O pouso é a ampliação da atenção sobre determinado aspecto do campo. Após o rastreio e o toque, o cartógrafo terá um panorama do território que ele está explorando e perceberá territórios menores dentro do grande território. O pouso é uma leve pausa para nós olharmos mais atentamente a um desses territórios, que também podem ser entendidos como janelas que revelam redes de conexões intra-dispositivo.

O gesto de pouso indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. A atenção muda de escala. Segundo Vermersch (2002a), mudamos de janela atencional. No âmbito dos estudos da atenção, a noção de janela atencional serve para marcar que existe sempre um certo quadro de apreensão. Há um gesto que delimita um centro mais pregnante, em torno do qual se organiza momentaneamente um campo, um horizonte, enfim, uma periferia. A janela constitui uma referência espacial, mas não se limita a isso. Significa, antes de tudo, uma referência ao problema dos limites e das fronteiras da mobilidade da atenção. A tônica do conceito é a dinâmica da atenção, visto que há mobilidade no seio de cada janela e também passagem de uma janela para outras, que coexistem com a primeira, embora com um modo diferente de presença. (KASTRUP, 2009, p.43).

O reconhecimento atento configura o quarto gesto do cartógrafo, no qual um olhar mais apurado sobre algo que nos é sedutor, ou mesmo sobre algum aspecto que não nos seja familiar dentro do território, causa um estranhamento, questionamento ou curiosidade. Provocando um re-conhecer, ou conhecer novamente. Esse gesto envolve mais do que “tatear” o campo, envolve também se perguntar sobre seu funcionamento e sobre suas dinâmicas internas.

O reconhecimento atento é o quarto gesto ou variedade atencional. O que fazemos quando somos atraídos por algo que obriga o pouso da atenção e exige a reconfiguração do território da observação? Se perguntamos “o que é isto?” saímos da suspensão e retornamos ao regime da reconhecimento. A atitude investigativa do cartógrafo seria mais adequadamente formulada como um “vamos ver o que está acontecendo”, pois o que está em jogo é acompanhar um processo, e não representar um objeto. É preciso então calibrar novamente o funcionamento da atenção, repetindo mais uma vez o gesto de suspensão [...] (KASTRUP, 2009, p.44)

Findado os quatro gestos, o cartógrafo seria talvez quem mais tenha sido afetado, pois terá reconhecido aspectos nunca vistos do campo. Terá conhecido seu íntimo e quão complexo o dispositivo pode ser também.

Quisemos, entretanto, apenas discutir, nos limites deste trabalho, que a construção ocorre desde o momento em que o cartógrafo chega ao campo. Naquele momento ele não apenas está desprovido de regras metodológicas para serem aplicadas, mas faz ativamente um trabalho preparatório. Informações, saberes e expectativas precisam ser deixados na porta de entrada, e o cartógrafo deve pautar-se sobretudo numa atenção sensível, para que possa, enfim, encontrar o que não conhecia, embora já estivesse ali, como virtualidade (KASTRUP, 2009, p.49).

#### 1.4.4 Cartografar é acompanhar processos

*Cartografar é acompanhar processos* tem base na afirmação de Rolnik de que do cartógrafo “*se espera que ele mergulhe nas intensidades do presente para “dar língua para afetos que pedem passagem”*” (ROLNIK *apud* POZZANA e KASTRUP, 2009, p.57). Essa afirmação traduz diretamente o que Pozzana e Kastrup (2009) discutem nesta terceira pista, processos em seu caráter de processualidade, que também estão presentes em cada momento da pesquisa. O texto analisa a distinção entre a proposta da cartografia de acompanhar processos e a proposta da ciência moderna de representar objetos.

As autoras afirmam que a cartografia não se destina a isolar o objeto de suas articulações históricas, a desligá-lo de suas conexões com o mundo e de deixar de se abrir ao movimento. Por isso empreende-se o conceito de território existencial para o dispositivo de pesquisa. Isso porque:

O “território”, segundo Deleuze e Guattari (*apud* KASTRUP, 2010, p.133), é uma assinatura expressiva que faz emergir ritmos como qualidades próprias. *Há territórios quando há expressividade, quando os componentes do meio passam a ser dimensionais e não mais direcionais, quando se tornam expressivos e não mais direcionais* (KASTRUP, 2010, p.133). A qualidade de ser expressivo não pertence a um sujeito, a uma identidade: a expressividade é uma qualidade do território. [...] (FAGUNDES, 2014, p. 29.)

O território existencial vai além da geografia, além de uma relação espacial. Ele não poderia existir sem o grupo, sociedade, indivíduos, instituições e as relações que os constituem e que são constituídas por eles, produzindo devires. Para Deleuze e Guattari (1997), um território é constituído por marcas expressivas. Uma língua, um hino ou uma bandeira fazem parte do território expressivo de um país. Até os animais marcam seus territórios através de matérias de expressão, como o canto dos pássaros ou o cheiro da urina do gato. (FAGUNDES, 2014, p. 29.)

Segundo Pozzana e Kastrup (2009), essa trajetória por entre os territórios exige a produção coletiva do conhecimento, ou seja, há sempre um coletivo se fazendo com a pesquisa. E isso é uma característica fundamental quando o cartógrafo entra em campo. Mesmo sabendo da existência de que há processos em curso, ele sabe que, ao estar em campo, estará em contato direto com as pessoas e seus territórios existenciais. Cada gesto, cada palavra, cada sorriso ou choro, cada brincadeira, cada conversa, transportam afetos. Afetos resultantes de um encontro, de uma produção coletiva que gera transformações e produção de afetos. Para Pozzana e Kastrup (2009, p.73):

Somos transportados por afetos. Afetos próprios de um território, de um projeto, de um modo de fazer. Assim, os relatos são exemplos de como a escrita, ancorada na experiência, performatizando os acontecimentos, pode contribuir para a produção de dados numa pesquisa. Ao escrever detalhes do campo com expressões, paisagens e sensações, o coletivo se faz presente no processo de produção de um texto. Nesse ponto, não é mais um sujeito pesquisador a delimitar seu objeto. Sujeito e objeto se fazem juntos, emergem de um plano afetivo. O tema da pesquisa aparece como pesquisar. Ele não fica escondido, disfarçado ou apenas evocado. No encontro de leitura, na brincadeira, na pintura, no lanche e nas conversas, como pesquisadoras, atentas ao plano dos acontecimentos, íamos sendo despertadas para os elos, nasciam elos em nós. Cada palavra, em conexão com o calor do que é experimentado, nasce dos elos na rede e em nós pesquisadoras. Cada palavra se faz viva e inventiva. Carrega uma vida. Podemos dizer que assim a pesquisa se faz em movimento, no acompanhamento de processos, que nos tocam, nos transformam e produzem mundos.

Para as autoras “o caminho da pesquisa cartográfica é constituído por passos que se sucedem sem se separar. Como o próprio ato de caminhar, em que um passo segue o outro num movimento contínuo, cada momento da pesquisa traz consigo o anterior e se prolonga nos momentos seguintes”. (POZZANA, KASTRUP, 2009, p.59).

[...] é preciso estar disponível para a exposição à novidade, quer se a encontre longe ou na vizinhança. Trata-se de uma atitude que se constrói no trabalho de campo. É que o estranhamento não está dado, é algo que se atinge, é um processo do trabalho de campo. Caiafa sublinha adiante que a relação com os participantes deve ser de agenciamento, de composição entre heterogêneos (Deleuze e Guattari, 1977; Deleuze e Parnet, 1977). O agenciamento é uma relação de cofuncionamento, descrita como um tipo de simpatia. A simpatia não é um mero sentimento de estima, mas uma composição de corpos envolvendo afecção mútua. Para Caiafa, é essa simpatia que permite ao etnógrafo entrar em relação com os heterogêneos que o cercam, agir com eles, escrever com eles. São essas também a proposta e a aposta da cartografia (CAIAFA *apud* POZZANA, KASTRUP, 2009, p.57)

As autoras afirmam que o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. Para isso é preciso, num certo nível, se deixar levar por esse campo coletivo de forças

A processualidade se faz assim não somente nos avanços e nas paradas, em letras e linhas, como dito pelas autoras, mas também, na escrita em nós, dos nossos processos, na escrita do nosso movimentar. Na escrita da nossa dança! “A Cartografia parte do reconhecimento de que, o tempo todo, estamos em processos, em obra” (POZZANA, KASTRUP, p. 73). E estar em processo, em um coletivo, é provar que a pesquisa, os pesquisados e o pesquisador estão se construindo em acontecimentos.

O acompanhamento dos processos exige também a produção coletiva do conhecimento. Há um coletivo se fazendo com a pesquisa, há uma pesquisa se fazendo com o coletivo. A produção dos dados é processual e a processualidade se prolonga no momento da análise do material, que se faz também no tempo, com o tempo, em sintonia com o coletivo. Da mesma maneira, o texto que traz e faz circular os resultados da pesquisa é igualmente processual e coletivo, resultado dos muitos encontros. Mesmo o cientista que trabalha isolando variáveis produz conhecimento e mundo. O cartógrafo, imerso no plano das intensidades, lançado ao aprendizado dos afetos, se abre ao movimento de um território. No contato, varia, discerne variáveis de um processo de produção. Assim, detecta no trabalho de campo, no estudo e na escrita, variáveis em conexão, vidas que emergem e criam uma prática coletiva.

#### 1.4.5 Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia

A pista *Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia* demonstra a existência de três movimentos-funções do dispositivo. São eles: (1) movimento-função de referência; (2) movimento-função de explicitação; (3) movimento-função de transformação-produção” (KASTRUP, BARROS, 2009, p. 79). As autoras defendem que a cartografia como método de pesquisa requer procedimentos concretos encarnados em dispositivos. Na concepção de Deleuze (1990), os dispositivos são máquinas que fazem ver e falar, compostas por linhas<sup>6</sup> de força, de visibilidade, de enunciação e de subjetivação.

---

<sup>6</sup> Deleuze atribui à cartografia como o mapa ou diagrama co-extensivo a todo campo social (2005:p,44). O mapa ou diagrama não é composto por imagens, não é uma representação. Se apresenta composto por linhas bem diversas que se aproximam e se separam, que se curvam e se partem. Essas linhas remetem-se umas às outras sempre. Linha de força representa tudo que está definido como normas, por exemplo, a família. Linha de visibilidade produz agenciamentos que englobam enunciado:, como o próprio nome sugere, traz visibilidades;

Deleuze indica a composição de qualquer dispositivo: ele “é de início um novo, um conjunto multilinear. Ele é composto de linhas de natureza diferente” (Deleuze, 1990). Destaca, assim, quatro tipos de linha: a de visibilidade, a de enunciação, a de força e a de subjetivação. (KASTRUP, BARROS, 2009, p. 77 e 78)

Deleuze, *apud* Kastrup e Barros (2009, p.78), esclarece: “é preciso pegar as coisas para extrair delas as visibilidades [...] é necessário rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados”. O trabalho do cartógrafo se dá ao extrair os enunciados e desembaraçar as linhas que o compõem.

Inicialmente tomamos como base o primeiro movimento-função por elas apresentado: o Movimento-Função de referência: o caso do caderno. Em nosso caso, um diário de bordo, para anotações pessoais no campo.

Certamente o caderno não deve ser tomado como receita, não é modelo, não é prescrição, não é uma pedagogia. O caderno dispositivo teve função de referência. No caderno, as linhas escritas por Mário indicávamos modos de ver e de dizer permitindo novos regimes de enunciação e de subjetivação” (KASTRUP, BARROS, 2009, p.83).

Para elas: “a noção de explicitação é oriunda da fenomenologia e designa ao ato de trazer à consciência uma dimensão pré-reflexiva da ação (*idem*). Segundo Pierre Vermersch (2000), toda ação se dá juntamente com “experiências que podem subsistir em nós de maneira implícita” (KASTRUP, BARROS, 2009, p.83).

Afirmado assim que, “para que haja explicitação, deve ser acessado o plano das experiências” (*idem*, p.89). Adentrar o plano das experiências é criar seus próprios dispositivos. E assim se alcança mais um grande objetivo da cartografia, o terceiro movimento-função de transformação-produção. Para as autoras:

Por sua vez, a cartografia cria seus próprios dispositivos, produzindo novos movimentos de explicitação, que geram outros efeitos de produção-transformação. Enfim, embora a cartografia vise o estudo de subjetividades, a investigação se faz através da habitação de um território, o que significa abordá-las por suas conexões, pelos agenciamentos que estabelecem com o que lhes é exterior. Nesse caso, a função de produção de realidade abarca tanto a produção de subjetividades quanto a dos territórios nos quais elas se prolongam (KASTRUP, BARROS, 2009, p.90).

---

por exemplo, a falta de uma música em um espetáculo de dança. Linha de enunciação refere-se àquilo que é possível e justificável a respeito de determinado assunto. E linha de subjetivação refere-se à transformação, responsável por produção de singularidades.



Em nosso entendimento, a função do dispositivo se faz através de três movimentos, o que torna necessário falar de movimentos-funções. Através de três movimentos-funções os dispositivos pesquisados criaram condições concretas para a prática da cartografia artística neste estudo.

#### 1.4.6 O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica

*O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica* apresentada no texto de Liliana da Escóssia e Silvia Tedesco, baseada nos autores Gilbert Simondon e Gilles Deleuze, nos leva a pensar que, “ao lado das formas, dos objetos e dos sujeitos, existe um plano coletivo de forças que os produzem, além de definirem a cartografia como prática de construção desse plano” (ESCOSSIA, TEDESCO, 2009, p.15). Um plano movente da realidade das coisas que não pode ser abandonado quando se pretende compreender um objeto. As autoras definem a cartografia como estratégia de acesso, de análise e de construção desse plano. Para as autoras:

De um lado, como processo de conhecimento que não se restringe a descrever ou classificar os contornos formais dos objetos do mundo, mas principalmente preocupa-se em traçar o movimento próprio que os anima, ou seja, seu processo constante de produção. De outro, a cartografia como prática de intervenção, mostrando que acessar o plano das forças é já habitá-lo e, nesse sentido, os atos de cartógrafo, sendo também coletivos de forças, participam e intervêm nas mudanças e, principalmente, nas derivas transformadoras que aí se dão (ESCOSSIA, TEDESCO, 2009, p.92).

Um processo de conhecimento baseado na pesquisa individual para se obter resultados em conjunto: a primeira parte dos experimentos. O objetivo não era descrever, e muito menos classificar o que era bom, ruim ou melhor. O importante era vivenciar, experimentar. Transformar o espaço em um lugar de grande laboratório. Ampliar a concepção de câmera, de foco, de distanciamento da câmera, planos, a partir da busca de cada componente.

O método da cartografia ganha tamanha consideração neste experimento, pois ele vai dar uma maior importância à investigação das formas, nos proporcionando uma maior

preocupação com a indissociação da dimensão processual, ou seja, do plano coletivo das forças. Trata-se de buscar modos de fazer em que identificamos facilmente os principais desafios e, conseqüentemente, atingimos novos caminhos e desvios coletivamente, ou seja, novas formas não atualizadas. Nesse sentido, uma pesquisa cartográfica, “ao intensificar a comunicação, possibilitar relações entre atrações e contágios, ativa o plano coletivo de forças - o coletivo transindividual. Ao cartógrafo cabe se deixar levar, em certa medida, por esse plano coletivo” (ESCOSSIA, TEDESCO, 2009, p.105).

Se o plano pré-individual das forças está sempre presente, ao lado do plano das formas, como potência para novas individualizações, acessar o plano coletivo de forças é essencial à pesquisa cartográfica. Em primeiro lugar para provocar a ampliação do olhar e assim ser capaz de atingir outras dimensões dos objetos do conhecimento, ou seja, a processualidade que marca os acontecimentos do mundo. E, em segundo lugar, para realizar-se como pesquisa intervenção. Pois aceder a dimensão movente da realidade significa afetar as condições de gênese dos objetos, e assim poder intervir e fazer derivar, num processo de diferenciação, novas formas ainda não atualizadas (ESCOSSIA, TEDESCO, 2009, p.99).

#### 1.4.7 Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador

*Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador*, apresentada por Eduardo Passos e André do Eirado, aponta que a cartografia necessita da suspensão da posição do que é próprio do pesquisador, seus interesses, desejos, expectativas e saberes anteriores, de modo que, na união entre pesquisador e o objeto, o pesquisador possa colocar-se de forma efetivamente aberta para o que vai ser vivenciado ali. O texto nos apresenta uma preocupação dos autores em indicar que a recusa do objetivismo positivista não deve transmitir à afirmação da participação de interesses, crenças, certezas e juízos do pesquisador.

[...] abrir-se para os diversos pontos de vista que habitam uma mesma experiência de realidade, sem que ele se deixe dominar por aqueles que parecerem ser verdadeiros em detrimento de outros que parecem falsos. Assim, a dissolução não significa em hipótese nenhuma o abandono da observação, mas sim a adoção de um olhar onde não há separação entre objetivo e subjetivo. Trata-se da contemplação da co-emergência sujeito/mundo (PASSOS, EIRADO, 2009, p.110).

Colocando-se no limite entre observação e experimentação, o resultado é sempre transformado pelo ponto de vista do pesquisador, o qual opera sobre a realidade conhecida

antes e depois da intervenção/experimentação. O diferencial nessa pesquisa é que, no processo de intervenção artística cartográfica, para cada etapa dos experimentos teríamos como objetivo identificar os estímulos criativos que emergiam da prática, experimentar as ideias e aplicá-las na construção de um roteiro para videodança.

Nesse sentido, o que é produzido nessa experiência concreta de comunicações transversais não é da ordem do desvelamento, do desocultamento de uma dimensão profunda, toda pronta e recalçada. Guattari insistirá que essa dimensão ativada pela análise “nunca é dada de uma vez por todas”, estando conseqüentemente ligada a uma “intervenção criadora” (Guattari, 2004) que inaugura um plano de flutuações da experiência (PASSOS, EIRADO, 2009, p.115 e 116).

Em uma intervenção criadora artística, por meio de experimentos, oferecemos, então, um plano de flutuações<sup>7</sup> sobre os quais nos propomos ser atravessados pelas múltiplas experiências proporcionadas no ambiente da pesquisa, “sem adotar nenhuma como sendo a própria ou definitiva, conjurando o que em cada uma delas há de separatividade, historicidade e fechamento tanto ao coletivo quanto ao seu processo de constituição” (PASSOS, EIRADO, 2009, p.116). O que para os autores é identificado como base de uma comunidade, ou seja, existir uma transversalidade no sentido comunicacional. “Deve ser pensado sob a base de uma comunidade, ou seja, de um ser comum (PASSOS, EIRADO, 2009, p.116)”.

É nesse sentido de uma comunicação/comunhão que Guattari fará sua aposta em uma prática de pesquisa na qual produção de conhecimento e produção de realidade não se separam. Este é o sentido, aqui posto, de uma pesquisa-intervenção: alterar os padrões comunicacionais em determinada realidade institucional significa intervir sobre esta realidade aumentando seu grau de abertura, em outras palavras, deixando vir à tona o ser-comum que nela insiste como o plano do qual ela emerge enquanto realidade efetuada, instituída, formada. Com o conceito de transversalidade, indica-se uma direção metodológica em que a pesquisa se faz como intervenção sobre a realidade. Nesse sentido, é preciso dizer, como faz Lourau (2004a; 2004b; 2004c; 2004d), que implicados estamos todos em qualquer atividade de produção de conhecimento. Daí a necessidade de fazermos sempre a análise das implicações. O procedimento metodológico da análise das implicações circunscreve o debate de Lourau com la cité scientifique. Tomar o tema da implicação é criar o constrangimento para quem defenderia a neutralidade indispensável para a objetividade científica, defenderia a distância entre sujeito e objeto, defenderia a

---

<sup>7</sup> Entende-se *plano de flutuações* como o espaço novo proporcionado pelas experiências da pesquisa. Conceito apresentado por Eduardo Passos e Virginia Kastrup no texto *Sobre a validação da pesquisa cartográfica: acesso à experiência, consistência e produção de efeitos*. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-02922013000200011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-02922013000200011&script=sci_arttext)>, acessado em 01 de março de 2015.

separação entre teoria e prática, e, ainda diríamos, entre conhecimento e política (PASSOS, EIRADO, 2009, p.117).

#### 1.4.8 Cartografar é habitar um território existencial

A *Pista Cartografar é habitar um território existencial*, apresentada por Johnny Alvarez e Eduardo Passo, apresenta a importância da imersão do cartógrafo no território pesquisado e seus signos. Como uma planta que necessita estar em uma terra arada, ser plantada, regada, cuidada e cultivada. Apresenta também à cena o conceito de território existencial proposto por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1997) – em que é a expressividade, e não a funcionalidade, que explica a formação territorial. Por isso houve a necessidade da inversão das pistas na hora de aplicar os experimentos. O uso do conceito de território existencial é o que justifica essa pesquisa como uma prática artística pautada na produção de subjetividade.

Segundo a perspectiva cartográfica, a construção de um território existencial não nos coloca de modo hierárquico diante do objeto, como um obstáculo a ser enfrentado (conhecer = dominar, objeto = o que objeta, o que obstaculiza). Não se trata, portanto, de uma pesquisa sobre algo, mas uma pesquisa com alguém ou algo. Cartografar é sempre compor com o território existencial, engajando-se nele. Mas sabemos que o processo de composição de um território existencial requer um cultivo ou um processo construtivo. Tal processo coloca o cartógrafo numa posição de aprendiz, de um aprendiz-cartógrafo. Nesse processo de habitação de um território, o aprendiz-cartógrafo se lança numa dedicação aberta e atenta. Diferente de uma pesquisa fechada, o aprendiz-cartógrafo inicia sua habitação do território cultivando uma disponibilidade à experiência. O campo pesquisado, seja completamente estranho ao aprendiz-cartógrafo (como no caso das pesquisas etnográficas de povos de outros mundos), seja num campo habitual, é necessário cultivar uma receptividade ao campo (ALVAREZ, PASSOS, 2009, p.135).

Entendo justamente que tanto a produção da subjetividade quanto o conceito de território existencial se fazem importantes para que o cartógrafo saiba compor através de todo o cultivo, de todo o processo construtivo, o processo de habitação do território, apresentado pelos autores acima, tão importantes para não só o resultado a que queremos chegar no final da pesquisa, mas como uma experiência marcante na vida de cada um. Com esta disponibilidade à experiência citada por Alvarez e Passos (2009), todo o processo se torna privilegiado dando voz aos sentidos e modos de expressão proporcionados pela pesquisa de campo.

Deleuze e Guattari, no capítulo “Acerca do ritornelo” do livro *Mil Platôs* (Deleuze e Guattari, 1997), tomam o conceito de território não a partir de aspectos utilitários e funcionais, mas privilegiando os sentidos e modos de expressão. Criticam o etólogo alemão Konrad Lorenz que descreve a agressividade (ações intra específicas) como definidora dos territórios existenciais de certas espécies de animais. O território é entendido a partir de um conjunto de procedimentos que podem ser descritos e explicados. Na obra de Lorenz o conceito de território deixa de evidenciar a dimensão processual e qualitativa – o que precisamente faz dele um território existencial – e é tomado como uma realidade dada e preexistente (ALVAREZ, PASSOS, 2009, p.132).

No fazer junto da arte, cruzamos ideias, sensações, percepções, opiniões, reflexões, entre outros aspectos. Fato também importante para a cartografia. Sempre que o cartógrafo entra em campo além de processos já em curso, como apontado acima por Kastrup, ele precisa se doar e fazer junto. Isso valida toda a produção de subjetividade e a composição do território existencial. A autora nos mostra que existe o território existencial quando há expressividade; e habitação, quando os componentes do meio se tornam dimensionais. A pesquisa de campo nesse caso requer a habitação deste território que, em princípio, ele não habitava. Entender o território existencial nos fez notar que toda criação artística é sim uma produção de subjetividade. Isso porque:

Para Guattari (1996), a subjetividade não é uma essência imutável, ou um espaço vazio no “interior da mente” que vai ser preenchido ao longo da existência, não se confunde com o sujeito, não é individual, ela é constituída de múltiplos vetores, vários componentes heterogêneos. As subjetividades são exteriores, produzidas por agenciamentos heterogêneos como discursos, tecnologias, instituições, relações, etc. Através da mídia de massa, por exemplo, se produz em grande escala um novo tipo de subjetividade. Por isso não é possível falar em subjetividade generalizada. Ela é sempre, produzida por instâncias não apenas individuais, coletivas e institucionais, (Guattari,1992). Os meios de comunicação de massa estão entre essas instancias. Segundo Guattari *a subjetividade parte da ideia de uma natureza industrial, maquínica, essencialmente fabricada, modelada e recebida* (1996:p.33). (FAGUNDES, 2014, p. 44).

Cartografar coletivamente um roteiro para videodança é constituir-se dos territórios existenciais de cada um dos sujeitos.

Pesquisar esse processo de aprendizagem exige, por sua vez, um processo de engajamento não menos intensivo. Requer habitar de modo receptivo territórios que se avizinham, deixando-nos impregnar. O aprendiz-cartógrafo, numa abertura engajada e afetiva ao território existencial, penetra esse campo numa perspectiva de composição e conjugação de forças. Constrói-se o conhecimento com e não sobre o campo pesquisado. Estar ao lado sem medo de perder tempo, se permitindo

encontrar o que não se procurava ou mesmo ser encontrado pelo acontecimento (ALVAREZ, PASSOS, 2009, p.137).

A análise atenta de todo o material deixou um rastro, abriu um campo de ressonâncias, angustiou e atçou não só nosso pensamento, mas também nossa criatividade. Alvarez e Passos defendem, nesse texto, que a pesquisa cartográfica sempre pressupõe a habitação de um território, o que permite ao observador falar “com”, e não apenas falar “sobre” um objeto. Para os autores: “O ‘saber com’, diferentemente, aprende com os eventos à medida que os acompanha e reconhece neles suas singularidades” (ALVAREZ, PASSOS, 2009, p.143).

Compreende de modo encarnado que, mais importante que o evento em geral, é a singularidade deste ou daquele evento. Ao invés de controlá-los, os aprendizes-cartógrafos agenciam-se a eles, incluindo-se em sua paisagem, acompanhando os seus ritmos. Nesse sentido, os aprendizes-cartógrafos estão interessados em agir de acordo com esses diversos eventos, atentos às suas diferenças. O pesquisador se coloca numa posição de atenção ao acontecimento. Ao invés de ir a campo atento ao que se propôs procurar, guia do porto da uma estrutura de perguntas e questões prévias, o aprendiz-cartógrafo se lança no campo numa atenção de espreita. Conhecer, nessa perspectiva, pressupõe o “endereçamento” ou a relação de mutualidade que entrelaça sujeito e objeto da pesquisa (ALVAREZ, PASSOS, 2009, p.143, 144).

Apropriamo-nos mais uma vez do pensamento de Pozzana e Kastrup (2009, p.71), para defender que uma característica da pesquisa cartográfica no processo de criação artística é identificada como um entrelace entre sujeito, pesquisa, pesquisados e respostas encontradas. Um conhecimento resultante de um engajamento entre os territórios existenciais daqueles que passam a conhecer/criar um mundo novo, um novo mundo resultado desse entrelace e seu compartilhamento desse novo território. É um constante entrelaçar, conhecer, fazer entre sujeito e objeto.

Conhecer não é tão somente representar o objeto ou processar informações a cerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se com o mundo, comprometer-se com a sua produção. Nesse sentido, o conhecimento ou, mais especificamente, o trabalho da pesquisa se faz pelo engajamento daquele que conhece no mundo a ser conhecido. É preciso, então, considerar que o trabalho da cartografia não pode se fazer como sobrevoo conceitual sobre a realidade investigada. Diferentemente, é sempre pelo compartilhamento de um território existencial que sujeito e objeto da pesquisa se relacionam e se codeterminam (ALVAREZ, PASSOS, 2009, p.131).

#### 1.4.9 Por uma política da narratividade

*Por uma política da narratividade* apresentada por Eduardo Passos e Regina Benevides apresenta a ideia de que a cartografia exige uma mudança das práticas de narrar. O que os autores querem dizer com isso é que de fato é importante transmitir o que se pesquisou, suas interpretações e seus resultados como uma forma de compartilhar o saber e não apenas de representá-lo. Explicitando os resultados como uma construção coletiva, e não só a interpretação de um estado de coisas, mas sim de um processo. Nesse sentido, a visão que os autores apresentam nessa pista se identifica com nossa pesquisa à medida que o roteiro de uma videodança propõe novas formas de narrativa da dança e da imagem. Encontramos nessa pista indicações de que a videodança, quando fruto de uma criação coletiva, é uma ação comum resultante do agenciamento de enunciação dos sujeitos nela inseridos.

O caso é, então, ação com(um) e institui-se como agenciamento coletivo de enunciação. O comum, aqui, ganha outro sentido, diferente do que definíamos como “sentido comum” ou o sentido do como Um. O comum, agora, diz respeito a essa experiência coletiva em que qualquer um nela se engaja ou em que estamos engajados pelo que em nós é impessoal. Mesmo quando vivido, enunciado, protagonizado, emitido por uma singularidade, a narrativa não remete a um sujeito. O sujeito é ele próprio um agenciamento de enunciação, isto é, ele se constitui num plano de consistência por agenciamentos, ele só existe em face de certas engrenagens, de determinados agenciamentos. O agenciamento de enunciação é, assim, desde sempre coletivo, pois se dá num plano de fluxos heterogêneos e múltiplos que se cruzam incessantemente, possibilitando infinitas montagens. Sujeitos e objetos, aqui, são índices de agenciamentos, funções que proliferam sobre o plano. Nesse caso, a enunciação precede o enunciado. Tal afirmação, entretanto, não deve ser confundida com qualquer forma de idealismo, pois a enunciação é ela mesma determinada pelos agenciamentos concretos (PASSOS, BARROS, 2009, p.168).

## 2 RECONTANDO A HISTÓRIA

A dança é, na minha opinião, muito mais do que um exercício, um divertimento, um ornamento, um passa tempo social; na verdade, é uma coisa até séria e, sob certo aspecto, mesmo, uma coisa sagrada. Cada era que compreendeu a importância do corpo humano, ou que, pelo menos, teve a noção sensorial de sua estrutura, de seus requisitos, de suas limitações e da combinação de genialidade e sensibilidade que lhe são inerentes, cultivou, venerou a Dança.

*Paul Valéry*

### 2.1 O surgimento de um novo movimento.

Aproprio-me das palavras de Valéry para apresentar este segundo capítulo como uma forma de construir um pensamento sobre as transformações do pensamento e da prática em dança no decorrer da história, que permitiram que ela chegasse ao século XXI, imersa em um complexo caldo de possibilidades criativas e de pluralidade técnica e estética.

Tento aqui mostrar que, para chegar ao gênero videodança, um longo percurso de quebras de barreiras abriu caminho para que se chegasse à conclusão de que é possível produzir uma dança em um ambiente virtual<sup>8</sup>; de que se pode inserir a dança num contexto outro — o das tecnologias digitais — capaz de transformar as formas de se pensar a arte do movimento. Tais transformações não serão analisadas despretensiosamente; elas fazem relação à maneira como a tecnologia interferiu e foi interferida pelo fazer artístico em dança, a partir de um recorte histórico que vai do modernismo ao pós-modernismo.

---

<sup>8</sup> O virtual aqui é entendido segundo Lévy (1996, p.16), que explica: “O virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanham uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização.” Logo o virtual é a natureza abstrata das possibilidades. É o estado de ‘poder ser’, possibilitado nessa pesquisa pelos mecanismos tecnológicos digitais.



“Falar na relação entre dança e tecnologia é falar de fronteiras. Fronteiras do homem, fronteiras da arte, fronteiras do sensível” (Sanfer, entrevista em 03 de novembro de 2013). A presença dos aparatos tecnológicos no cotidiano das pessoas é algo cada vez mais discutido, estudado, criticado e analisado por estudiosos de diversas áreas do conhecimento. Na história da arte, mais precisamente da dança, observa-se que os artistas ao longo do tempo desenvolveram a sensibilidade de perceber o papel que a tecnologia foi ocupando na sociedade humana e como isso poderia colaborar para as suas criações, principalmente depois da Revolução Industrial na virada do século XIX. Foi nesse mesmo período que a dança começou a se reconfigurar com o surgimento do movimento moderno, ponto de partida para o recorte histórico e analítico que pretendo desenvolver neste segundo capítulo.

## **2.2 A Dança moderna, uma liberdade criativa para movimentos.**

Tendo como alguns dos principais artistas representantes além do russo Diaghilev: Loie Fuller, Ruth S. Dennis, Isadora Duncan, pioneiras do movimento moderno na dança, que ao lado uma geração de transgressores da dança como Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, José Limon, Paul Taylor e Alvin Nikolais se propuseram a contestar a estética clássica do balé e abordar temas relativos ao contexto social na virada do século XX, se abrindo a dialogar com outras linguagens artísticas, indo contra a cristalizada e enraizada visão de dança clássica apresentada até então. “Esses criadores avançariam em seu modernismo até a criação de um estilo totalmente novo” (Faro, 2011, p.141).

A longa dominância do Balé como a arte da dança acabou. O público não acredita mais que a bailarina tenha que subir nas pontas dos dedos antes de sua arte poder ser considerada bela ou erudita. Duncan, St. Denis, Shawn, Wigman e outros provaram que alternativas são possíveis. Os anos de experimentações ainda não acabaram e muitas mudanças ainda estão reservadas, mas o trabalho desses pioneiros tem preparado o caminho para novas direções na arte da dança.<sup>9</sup> (AU, SUSAN. 2006, p.101)

Os pioneiros do modernismo na dança propuseram a liberdade criativa do movimento. Não mais presa aos códigos pré-estabelecidos do balé, a dança poderia ser criada a partir da

---

<sup>9</sup> Ballet's long dominance as art dance was over. No longer did the public believe that a dancer had to rise to the tips of her toes before her art could be considered either beautiful or highbrow. Duncan, St Dennis, Shawn, Wigman and the rest had proven that alternatives were possible. The year of experimentation had not yet ended, any many changes were still in store, but the work of these pioneers had prepared the way for new directions in the art of dance. (Tradução nossa).

simples necessidade interior de se movimentar. O sentimento poderia ser o principal elemento propulsor da criação coreográfica e o aproveitamento diferencial do corpo permitia uma nova plasticidade.

O uso do centro do corpo como propiciador do movimento, os pés descalços, o uso do chão não apenas como suporte, mas onde os dançarinos podiam sentar ou deitar, o uso diferenciado da música de maneira não literal e principalmente a utilização da dramaticidade mais direta oriunda do movimento, da temática e dos personagens, em oposição ao lirismo considerado superficial do balé clássico, foram alguns dos traços que definiram a filosofia criativa e a linguagem da dança moderna. (SILVA, 2005, p.97).

SILVA (2005) aponta que a proposta de liberdade criativa e expressiva na dança teve forte colaboração com os estudos do húngaro Rudolf Von Laban, que sistematizou um método de análise do movimento e contribuiu significativamente para a reflexão sobre as formas tradicionais de composição coreográfica. Com seu sistema foi possível refletir sobre o movimento de modo geral, não necessariamente o movimento dançado, mas também o cotidiano. Laban valoriza em seus estudos as características peculiares de cada indivíduo ao se movimentar e mostrou a influência do espaço no processo criativo em dança.

A dança moderna se propunha a contestar valores estéticos e mesmo éticos do balé, os quais cada vez mais se distanciavam da realidade social vivida na sociedade até então. A concepção artística trouxe o foco para o bailarino, para o intérprete que pôde ser também criador ao invés de mero copiador. Um indivíduo capaz de produzir sua própria dança.

O vocabulário gestual era característico de cada criador. O espaço cênico começou a ser explorado de maneira diferenciada com o uso dos três níveis espaciais (alto, médio e baixo), sobretudo o largo uso do chão em contrapartida à verticalidade e à super exploração do nível alto característicos do balé.

Outra forte característica da dança moderna é a dramaticidade. Tanto nos movimentos quanto nas expressões faciais, a interpretação dramática era um traço comum à maioria dos bailarinos e coreógrafos modernos, que na grande maioria representavam algum personagem específico, personagens esses mais próximos do homem real, cotidiano, do que os mitológicos e transcendentais do balé.

As temáticas expunham as inquietações humanas, a diversidade de expressões culturais e artísticas e a exaltação a uma dança de gestos naturais, espontâneos: o homem e seus conflitos refletidos em danças abstratas. A narrativa era diversificada, podendo ser única ou episódica.

O espaço cênico era o convencional palco, italiano principalmente, só que agora com

menos cenários grandiosos. O palco era mais nu, apenas com elementos cênicos essenciais para o entendimento da narrativa. A experiência estética deveria se dar através do movimento dos corpos dançantes. A condição humana era o carro-chefe do projeto modernista na dança.

Modificavam-se totalmente a filosofia, métodos e vocabulário de movimento, muitas teorias foram desenvolvidas e escritas sobre dança, e a liberdade criativa se instalou. O mundo enfrentava a 1ª Grande Guerra e já não era mais possível dançar sobre um mundo de irrealidades ou fantasias, mas sim sobre a verdadeira condição humana, suas vitórias e fracassos. (SILVA, 2005, p. 96)

Todavia, ainda que os coreógrafos modernos tivessem a intenção de “libertar” a dança, a sistematização do novo vocabulário gestual que se desenvolveu calcificou a dança em novos moldes. Não somente o vocabulário, mas também os procedimentos metodológicos de criação e composição coreográfica. A técnica do balé, institucionalizada em suas escolas (inglesa, russa, francesa), deram lugar à técnica de Martha Graham ou de Ruth St. Denis, por exemplo.

Em muitos trabalhos, mantiveram-se a harmonia dos movimentos em consonância com a música, a simetria e o virtuosismo, como no balé. Logo, do ponto de vista do propósito, o modernismo modificou significativamente as bases filosóficas da dança, no entanto, do ponto de vista da forma, os pés descalços, as contrações e o uso do chão não foram suficientes para romper a casca que décadas atrás institucionalizaram o balé como dança acadêmica, erudita. Como afirma Susan Au (2006, p.155), “*embora os primeiros dançarinos modernos tenham introduzido novas técnicas e novas temáticas, grande parte deles ainda mantiveram os mesmos valores formais estabelecidos primeiramente pelo Balé.*”<sup>10</sup>. Nesse sentido, Mendes (2010, p. 134-135) esclarece que:

Em função da sistematização, a dança moderna perdeu um pouco do seu espírito libertário proposto por Duncan nos Estados Unidos e da sua natureza investigativa disseminada por Laban na Europa, estabelecendo novas regras. Não que já não se estudasse ou pesquisasse mais. De fato seria injusto afirmar que houve ausência de pesquisa, assim como seria injusto contestar a contribuição desses estudiosos para a arte da dança. Acredito, entretanto, que os caminhos percorridos, inicialmente ampliaram o universo criativo, mas em seguida, limitaram-no.

Essa liberdade criativa que foi proposta pelos pioneiros da dança moderna serviu de inspiração para os seus sucessores, os quais propuseram vanguardas artísticas que contestaram

---

<sup>10</sup> “Although earlier modern dancers had introduced new dance techniques and subject matter, for the most part they had retained the formalistic values first established by ballet” (Tradução nossa).

os valores modernos engessados e mostraram uma nova gama de possibilidades de se produzir dança, num movimento conhecido como pós-modernidade na dança.

### 2.3 A Dança Pós-Moderna: a busca pela liberdade de criação.

Segundo Silva (2005), ao contrário das correntes artísticas anteriores, o pós-modernismo não se caracteriza como um movimento fechado, com regras e características próprias. Seu projeto inicial se assemelha ao modernismo na busca pelo novo, na quebra de valores e na profusão de novas propostas estéticas diferenciadas, mas sua proposta filosófica vai além dos cânones da arte e se coloca como estrutura de pensamento para se refletir sobre a sociedade.

Merce Cunningham, solista da Companhia de Martha Graham, no final da década de 40, resolveu romper com a proposta de sua coreógrafa e propor uma dança que não estaria presa a um enredo, a personagens e a uma dramaticidade exacerbada. Nesse momento, Cunningham rompia não só com sua diretora, mas com a filosofia do modernismo na dança. Além de substituir a narrativa única pela fragmentada, episódica, explorou outros espaços para construir sua cena, não somente nos palcos, mas também estacionamentos, galerias de arte, praças etc.

O pós-modernismo surgia com Cunningham como contraponto ao movimento moderno, com o objetivo de livrar a dança daquilo que a mantinha presa ao drama e à artificialidade, buscando na essência do movimento — ou seja, nele próprio — os subsídios para a criação coreográfica. Neste pensar, Santana (2002, p.58) nos apresenta que

Merce Cunningham retirou a dança de um corpo subjetivo para colocá-lo no corpo físico. Isto não destituiu o ser humano de sua magnitude, ao contrário, atribui ao corpo que dança não apenas articulações, músculos, gestos, mas a capacidade de pensar, de existir por inteiro, no qual emoção e razão não estão dissociadas. O corpo é percebido em sua contaminação pelo mundo, sendo, portanto, passível de diálogo com o similar digital, seu avatar.

Concomitantemente, no final da década de 50 em Nova York, uma série de artistas começou a desenvolver manifestações artísticas, não só de dança, mas que também envolviam diversas linguagens combinadas com a intenção de romper com os parâmetros estéticos e propor novas possibilidades criativas: os chamados *happenings*. Os Estados Unidos surgiam como berço desse movimento artístico e cultural.

A década de 60 surgia então com uma gama de novos artistas que buscavam novas

experimentações. A liberdade criativa e o experimentalismo eram os conceitos regentes desse período. O movimento cotidiano passou a ser incorporado às coreografias, afinal também é movimento, e a dança pós-moderna se propunha a ampliar a noção de dança incorporando movimentos de quaisquer naturezas, não se prendendo a códigos pré-estabelecidos. Nesse sentido, a improvisação também passou a ser elemento de experimentação e composição coreográfica.

A criação artística poderia ser tanto individual quanto coletiva, a sonoplastia também era livre, podendo ser literal ou não, com o uso de música ou apenas de sonoridades avulsas. A intenção coreográfica se diversificou, podendo transmitir uma mensagem, propor experiências estéticas, sensoriais, criar um efeito de choque na plateia ou apenas brincar, criar jogos interativos.

O espaço cênico poderia ser convencional ou em lugares públicos, galerias de arte, museus, residências. Os elementos cênicos tais como figurinos e cenários contribuía na construção de um ambiente de identificação do público. As formas cotidianas eram o principal instigador dos artistas pós-modernos que surgiam na década de 60. Ann Halprin, Robert Dunn, Yvonne Rainer e os demais artistas da *Judson Church Dance Theatre*, Trisha Brown, Steve Paxton e Lucinda Childs foram alguns dos artistas que se destacaram na proposição de novos experimentos em dança. Para Silva (2005, p.114):

Esta celebração ao movimento, que caracterizou os anos sessenta, findou por conquistar uma plateia fiel emocionando espectadores pelo simples fato de que a identificação com o dançarino era espontânea. Executando passos cotidianos, movimentações ordinárias do dia a dia e na maioria das vezes vestindo-se como um ser comum, o dançarino tornava-se facilmente espelho do seu espectador e a impressão que se tinha era de estar assistindo à vida em si mesma e não a uma coreografia. A distância entre público e artista foi minimizada.

A década de 70 promoveu a retomada da valorização de uma técnica mais refinada. Formaram-se, segundo Silva (2005), dois polos: de um lado alguns coreógrafos começaram a buscar uma linguagem mais rebuscada, menos improvisada e mais coreografada; e no outro polo outros artistas promoveram uma aproximação da narrativa teatral.

No entanto, a interdisciplinaridade continuou como característica fundamental e a aproximação entre a dança e outros campos do conhecimento permitiram que um recurso tecnológico como o vídeo começasse a se tornar comum nos espetáculos de dança. Tanto na linha mais técnica quanto na mais teatral, obras em dança utilizavam o vídeo como recurso estético. Twyla Tharp é exemplo de uma coreógrafa, da corrente tecnicista, que entre muitas contribuições utilizou a dança como linguagem para o cinema (Fig.01).

Tharp trouxe contribuições interessantes para a composição coreográfica, inovou a linguagem da dança para o cinema, incluiu elementos surpresa na montagem de cenas para a dança, como, por exemplo, incorporando um bando de grafiteiros de New York como pano de fundo de uma coreografia e finalmente foi a primeira coreógrafa a introduzir elementos pós-modernos na coreografia do balé clássico (SILVA, 2005, p.115).

Figura 01 – Twyla Tharp



Fonte: TWYLA THARP ORG, 2014.

No outro polo da dança pós-moderna, Meredith Monk se destacava na reutilização da narrativa na estrutura cênica em dança. Ela, que além de bailarina e coreógrafa também era cantora e diretora de cinema, “foi a primeira coreógrafa a incluir a interdisciplinaridade na performance cênica e continua atualmente experimentando novas tecnologias e materiais para criar imagens cênicas sempre poderosas” (SILVA, 2005, p.117). A larga utilização do vídeo é uma característica dos espetáculos até hoje (Fig. 02). Desde a década de 70, ela já utilizava mídias eletrônicas em suas apresentações. Um exemplo é o espetáculo *Quarry* (Fig. 03) de 1976, em que:

Sob o ângulo de percepção de uma garota, desfilam no palco cenas de família, filmes e slides sobre o holocausto, um professor universitário, uma mãe, mulheres em torno de uma mesa comendo, cenas simultâneas, música ao vivo, voz e ambiência de um sonho. Numa composição absolutamente orgânica, os quadros

parecem repetir a visão de um cineasta através de sua câmara de filmagem. (*Ibidem*, 2005, p.119)

Figura 02 – Espetáculo *Mercy* (2001)



Fonte: MEREDITH MONK ORG , 2014.

Figura 03 – Espetáculo *Quarry* (1970)



Fonte: MEREDITH MONK ORG , 2014.

Merce Cunningham também foi um dos pioneiros na utilização do vídeo como recurso metodológico na criação de suas coreografias e como recurso estético em seus espetáculos. “No computador Cunningham pôde encontrar a lógica que utilizava na dança. Através desta máquina aberta digital, o coreógrafo conseguiu dar conta da complexidade de suas obras, sempre estruturadas com um alto grau de informação” Santana (2002, p.59).

A proposta feita por Merce Cunningham na metade do século XX dá margem ao entendimento dessa interação entre a dança, o corpo e o meio. Mediante uma nova visão de mundo e de arte, uma outra possibilidade de pensar e organizar a dança surgiu e, a partir de então, houve uma ruptura na forma mais difundida de se concebê-la e vê-la no Ocidente (SANTANA, 2002, P. 65).

Na Europa, os trabalhos de Pina Bausch e sua dança-teatro, que sofreram interferência do pensamento pós-moderno norte-americano graças aos estudos que desenvolveu em Nova Iorque, permitiram uma fusão entre o expressionismo alemão e a dança pós-moderna americana (cf. Silva, 2005). Por meio do trabalho de Bausch, a dança também invadiu a arte cinematográfica, recentemente, no filme “*Fale com Ela*” (2002), de Pedro Almodóvar.

Em todo o mundo surgiam movimentos artísticos cujas fronteiras eram muito tênues e pouco definíveis. O *Butoh* no Japão, o *Danse Actuelle* na França e no Canadá, o *New Dance* na Inglaterra e o *Tanztheatre* na Alemanha firmaram-se também na década de 80. Silva (2005, p.127) destaca que:

De fato, a dança pura de Isadora Duncan nos anos vinte contrapõe-se à densa dramaticidade de Martha Graham entre os anos trinta e quarenta, que por sua vez é oposta ao que propõe a dança abstrata de Merce Cunningham a partir dos anos cinquenta, que vem de encontro com o virtuosismo de Twyla Tharp ou à nova narrativa de Pina Bausch a partir dos anos oitenta, só para citar alguns artistas representativos de cada década. A resposta dialética tem estado sempre presente e os anos oitenta confirmam esta tendência.

De acordo com SILVA (2005) de lá para cá, as propostas criativas pós-modernas tendem cada vez mais a se diversificarem e hibridizarem face a outras linguagens. A década de 90 vem nesse sentido continuando e intensificando a proposta de repensar o corpo que dança. O corpo que possui suas características próprias de se movimentar — corporalidades — e que produz seu próprio vocabulário, seu próprio estilo. A multiplicidade de nomenclaturas, definições, conceitos, “tipos” de dança que surgem nesse período invadem o século XXI com mais questionamentos que respostas. O que talvez seja a proposta do pós-modernismo: colocar em xeque valores, afirmações, dogmas, verdades. Aí se encontra a dificuldade de definir, e de descobrir o objetivo do pós-modernismo.

O que está na berlinda da pós-modernidade é a questão do próprio ser humano que ampliou suas próprias fronteiras e que hoje escapa a sua própria definição. O mesmo que foge



da morte e busca na ciência meios de prolongar sua própria vida; que interfere na constituição orgânica do seu corpo e implementa artifícios que o tornem mais apto, adaptado, e que melhorem seu desempenho; o homem superexposto pelos meios de comunicação, sem privacidade, altamente sexual, híbrido, conflituoso e reflexivo.

#### **2.4 O vídeo na perspectiva das artes enquanto prática artística**

Entender o vídeo é entender boa parte da influência da tecnologia eletrônica na vida do homem na contemporaneidade. A partir do final do século XX, pesquisadores da arte e da comunicação começaram a se aprofundar nos estudos sobre a estética dessa mídia e seus desdobramentos para a sociedade. Um estudioso brasileiro que nesse período se debruçou sobre essas questões foi Machado (1988, p.07), que define tecnicamente que “*o termo vídeo abrange o conjunto de todos os fenômenos significantes que se deixam estruturar na forma simbólica da imagem eletrônica, ou seja, como imagem codificada em linhas sucessivas de retículas luminosas*”.

A história da experimentação do vídeo enquanto prática artística se constitui em dois momentos: primeiramente a negação à lógica dos meios de comunicação de massa e ao seu principal instrumento, a TV segundo a afirmação de sua desconstrução e descentralização da compreensão do uso e das funcionalidades do vídeo como propiciadora e afirmadora da estética artística videográfica (MELLO, 2008).

Os estudos sobre a linguagem e a estética do vídeo em relação à arte tiveram um começo tardio. Isso porque a história da arte tradicional não atentava para a importância do suporte midiático<sup>11</sup> na constituição da obra artística. Mas a partir do momento em que ela emergiu na perspectiva da cultura digital, uma nova compreensão se instituiu. Uma compreensão mais abrangente sobre a interferência do meio na arte, em que a obra artística faz parte do processo e é produto da cultura.

Foi a partir da década de 20 que surgiram os registros dos primeiros experimentos que utilizavam os meios de comunicação com fins artísticos. Nesta época a vanguarda

---

<sup>11</sup> O suporte midiático trata explicitamente do aparato material na qual a obra se coloca. A compreensão da importância de analisar o suporte ganha destaque na utilização da tecnologia eletrônica à medida que ele interfere diretamente na transmissão da obra artística.

cinematográfica fazia seus primeiros “videoclipes”<sup>12</sup>. Na época, o principal veículo midiático era o rádio e uma célebre transmissão radiofônica marcou a geração. Foi quando em 1938 o artista Orson Wells simulou uma invasão marciana no programa *Guerra dos Mundos*. Mesmo com os avisos que durante o programa alertavam que aquilo era uma peça de ficção, muitas pessoas saíram correndo de suas casas pensando que realmente estava havendo uma invasão extraterrestre.

Outras formas de expressão artística foram criadas em seguida, como os trabalhos de arte postal<sup>13</sup> (*mail art*) que utilizavam os correios como veículo de transmissão em rede. E conforme os meios evoluíam, os artistas acompanhavam essa evolução propondo experimentos cada vez mais ousados.

Nam June Paik, coreano, foi um dos precursores dos trabalhos em vídeo que romperam com os valores estéticos da mídia de massa, mais precisamente a televisão. Foi em 1963, na Alemanha, que ele apresentou suas primeiras intervenções utilizando o televisor como meio expressivo. O evento era uma Exposição de Música Eletrônica e suas experiências foram chamadas de *Zen TV*. Já em Nova York, o artista Wolf Vostell produziu naquele mesmo ano a exposição *TV-Burying*. Em ambos os trabalhos a intenção era destruir o signo TV na forma de instrumento midiático e ressignificá-lo, dando-lhe outras funções.

É a partir dos anos de 1960, com as experiências de Paik e Vostell, que o campo da arte descobre que o vídeo introduz a possibilidade concreta da inscrição e da distorção do tempo nas imagens em movimento, bem como permite gravar e emitir uma ação em tempo real. Os artistas dessa primeira geração logo descobrem também que intervir nas imagens e sons dos vídeos significa produzir um novo tipo de imagética, calcada na abstração, no ruído e na dessemelhança da imagem com a realidade objetiva (MELLO 2008, p.72).

A utilização de computadores, internet, satélites passava por um processo rápido de popularização e se tornava mais fácil o trânsito de informações entre artistas de diversos lugares diferentes do planeta. Kit Galloway e Sherrie Rabnowitz, em 1977, apresentaram um experimento de dança que teve a colaboração da NASA (Agência espacial americana) chamada *Satellite Arts Projects: a space with no Geographical Boundaries*. Nele, dois

---

<sup>12</sup> Cito a palavra entre aspas, já que não posso dizer que naquele momento histórico era esta palavra abordada. Hoje temos esta visão e transferimos ao passado. Não era conceituado ainda com este nome. É uma visão atual.

<sup>13</sup> A arte postal ou *mail art* foi uma forma de expressão artística que surgiu nos Estados Unidos nas décadas de 70 e 80, e que utilizavam objetos relacionados aos correios.

bailarinos que estavam localizados em espaços diferentes dos Estados Unidos, interagiam entre si virtualmente.

No Brasil, a década de 60 também foi marcada por experimentações artísticas videográficas, dentre as quais as intervenções midiáticas do artista Flávio de Carvalho e das exposições participativas de Lygia Clark. Destaco ainda dois artistas que historicamente contribuíram para o início das pesquisas artísticas através de obras que refletiam uma ideologia de transformação dos parâmetros artísticos da época, bem como a ruptura do vídeo como meio de comunicação de massa na promoção de uma reestruturação dessa interface para um contexto pós-moderno.

Um desses artistas foi Helio Oiticica, que, com sua obra *Penetrável Éden* (Fig. 04), apresenta uma releitura sobre a arte brasileira. Definida pelo próprio artista como antropofágica, a exposição que mais tarde emprestaria seu nome ao tropicalismo — movimento artístico-cultural revolucionário — promoveu uma desmistificação da arte no Brasil, destacando a miscigenação como identidade e criando um ambiente de identificação de uma cultura realmente brasileira.

A apropriação da vida cotidiana, fragmentada e imersa num meio de interferências midiáticas múltiplas onde o público se coloca como participante, atuante, colaborador e modificador da espacialidade, são as características da arte desenvolvida por Oiticica nesse período.

Figura 04: Penetrável Éden (1969). Exposição de Helio Oiticica.



Fonte: AFTERALL BLOG, 2014.

Na exposição *Penetráveis*, de 1967, Oiticica coloca ao final de um de seus corredores labirínticos uma TV ligada, onde o espectador tem uma experiência de imersão num ambiente específico juntamente com a programação televisiva que contribui na constituição da atmosfera estética. A utilização do vídeo dá uma qualidade diferencial à série de exposições *Penetráveis* que passou a se chamar *PN3 – Penetráveis Imagéticos*. Arantes (2005, p.57) explica que:

Tal concepção se manifestou também com o advento das tecnologias de telecomunicação e, posteriormente, com os trabalhos artísticos em mídias digitais, já que aqui a obra de arte se torna pura informação, percorrendo os fluxos de corrente elétrica que ligam um ponto a qualquer outro do planeta.

Outro artista foi o Wesley Duke Lee introduz os *happenings*<sup>14</sup> no Brasil e produz em 1969 a videoinstalação *O helicóptero*. “*O helicóptero* de Duke Lee (Fig. 05) é uma videoinstalação, produzida como um circuito fechado de vídeo, sob a forma de um ambiente de 4m de diâmetro, em que há, além do circuito fechado de TV, ‘*pinturas, espelhos e sons diferentes para cada ouvido*’” (MELLO, 2008, p.79).<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Os *happenings* eram manifestações de cunho artístico e político e caráter revolucionário em que artistas experimentavam diversas possibilidades criativas em espaços alternativos. Não necessariamente classificando-as nalgum gênero artístico (artes plásticas, cênicas, etc.). Como o próprio nome já diz, eles eram acontecimentos que buscavam escapar aos cânones das grandes artes e questionar os valores estéticos vigentes. Seu público inicialmente era formado apenas por artistas que compartilhavam desse mesmo ideal mas com o passar do tempo o público em geral passou a ter conhecimento e esse movimento caracterizou o experimentalismo da década de 60 nos Estados Unidos, principalmente em Nova Iorque. Allan Kaprow auxiliou no desenvolvimento do "*Happening*" nos finais da década de 1950/60, bem como de sua teoria. Seus "*Happenings*", quase 200, ocorreram durante anos. Fluxus, *performance*, e arte de instalações foram influenciadas por seu trabalho. <<http://blog.lib.umn.edu/hael0002/alternativemedia5413/2011/02/allan-kaprows-18-happenings-in-6-parts.html>> acessado em 14 de Abril de 2015.

<sup>15</sup> Walter Silveira, artista multimídia brasileiro, criou esta sensível interpretação pessoal da obra do artista plástico Wesley Duke Lee. Por meio de uma narrativa não-linear, são apresentadas as investigações do artista, desde trabalhos mais antigos como o *Helicóptero* e as pinturas *Ligas*, até a *Fortaleza de Arkadin*. O trabalho ganhou o prêmio de melhor videoarte no VI Fest Vídeo Cidade de Porto Alegre, em 1993. <http://artenaescola.org.br/dvdteca/catalogo/dvd/129/> acessado em 14 de Abril de 2015.

Figura 05: Wesley Duke Lee, o helicóptero 1967-69



Fonte: BR MENOS MAIS, 2014

E os experimentos seguem em ritmo acelerado pelo país, seguindo a repercussão mundial que os trabalhos artísticos em vídeo tomavam. Em 1968, Waldemar Cordeiro realiza a primeira exposição de arte por computador, apresentando-a como arte interdisciplinar, produto da convergência dos meios comunicacionais e da relação homem-máquina. É essa estreita relação entre o orgânico e o artificial, que vem se estabelecendo cada vez mais intimamente, que permitiu a profusão de manifestações artísticas que representassem, através de mídias digitais, os questionamentos do homem contemporâneo, refletindo sobre sua própria constituição e sobre as formas com as quais ele interage com o mundo, interação essa ampliada pelos adventos tecnológicos.

Assim, observa-se que, no decorrer da história, os artistas se sensibilizaram pelas características inovadoras e transgressoras do vídeo e incorporaram esse elemento em suas obras, tanto sob a forma de recurso metodológico no processo criativo quanto como recurso estético e de transmissão do produto artístico. A diversidade de suportes técnicos, dispositivos e aparelhos que comportam o vídeo e são capazes de captar, editar e transmitir imagens proporciona outro viés de possibilidade criativa na dança; de uma dança que não se distancia da realidade cultural e que está imersa nesse mundo plural, multi; uma dança realmente contemporânea.

## 2.5 Videodança e relações na era tecnológica

O corpo apresentado por Merleau-Ponty faz suas leituras, releituras, ressignificações, interpretações do seu mundo e do mundo que vive de acordo com suas pequenas e próprias percepções, a partir de como se constrói, se organiza e se percebe como parte desse mundo. Falando de construção, Ítalo Calvino (1990) propõe a visibilidade como uma das seis propostas para o próximo milênio. O autor diferencia dois tipos de visibilidade: o visível e o visivo. A imagem visiva diz respeito à construção imagética virtual que se dá durante o processo de imaginação, a qual apenas o sujeito que imagina tem acesso, pois é fruto de suas vivências próprias. A imagem visível é aquela que se mostra perceptível e expressa por algum meio que se conecta com o exterior, uma interface. Desse modo, podemos construir imagens vivas das coisas e entre elas do nosso próprio corpo: um corpo visivo. A ressignificação do corpo por meio da imagem visiva interfere na sua percepção estética conforme explica Mendes (2010, p.238):

Essa produção de imagens vivas caracteriza-se ainda por possuir a propriedade de ressignificar o corpo, pois no momento em que o intérprete as vislumbra, a função das estruturas corporais ocultas deixa de ser primordialmente fisiológica ou estrutural, passando a ser, assim, estética.

Na dança não só a nossa capacidade imaginativa está operando, mas também todo o sistema háptico é acionado, pois na falta de um instrumento de visualização, é preciso perceber a disposição do corpo sobre o solo, que desenho ele produz, quais os pontos que fazem maior pressão do chão do que outros etc. O sistema háptico refere-se ao sentido do tato, e sobre ele Santaella (2004, P.50) esclarece que:

[...] a sensibilidade tátil concentra-se nas extremidades do corpo, mãos, pés, boca, e até mesmo a língua. Não apenas entre esses, mas dentre todos os sentidos do corpo, a mão desempenha uma função especialíssima. É o único órgão que é sensorio, exploratório, e, ao mesmo tempo, motor, performativo. Sente o ambiente e é capaz de agir sobre ele. O equipamento para sentir, tocar, apalpar é anatomicamente o mesmo equipamento para se fazer coisas, manipular, fazer contato, agir no ambiente. Esse poder, que se concentra nas mãos, tende a passar despercebido devido à dominância do sistema visual no mundo humano.

Quando pensamos na dança, acreditamos que existe a necessidade de desenvolver a percepção do espaço através do sistema háptico também, para assim enfatizar a exploração

sensorial e motora do ambiente e possibilitar uma melhor conscientização do movimento. Neste pensamento desenvolvendo o sistema háptico, reforçamos os caminhos sensoriais para um pleno desenvolvimento entre homem e obra de arte, entre o próprio fazer artístico. Ampliando as vias de trocas simultâneas. “A dança, como as outras expressões da arte, transforma o homem tornando-o melhor e mais sensível” (MENDES, 2010, p. 100).

Fischer, sobre a relação do homem com a arte, vai ajudar a corroborar com essa perspectiva. O autor acredita que haja nessa relação entre homem e arte, a busca por essa plenitude de que falamos, através da qual o homem acredita poder compreendê-lo, e assim significá-lo.

A relação do homem com a arte é muito mais profunda, pois este é um caminho usado para se chegar à plenitude – algo quase a nível inconsciente – o homem quer ser mais do que ele mesmo. Busca plenitude na direção da qual se orienta quando anseia um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que tenha significação. (FISCHER, 1987, p.20)

O ser humano anseia pelo desconhecido, apesar de não saber o que se pode encontrar. Ele o anseia e o teme na busca pela plenitude, uma relação de integração como próprio ambiente. Explorar o ambiente, nesse caso, não significa somente o espaço físico inorgânico do solo ou da parede, mas também o espaço orgânico dos corpos que nos afetam e que são por nós afetados constantemente. Em nossa cultura ocidental, cuja herança cartesiana segue enraizada não dá para sentir o espaço como uma totalidade, não fisicamente. Logo, para ampliar os limites sensoriais do corpo será preciso sentir todos os elementos que compõem o espaço, incluindo objetos e seres. Sentidos mostrados e sentidos captados por quem vê. Sentido pra quem produz (bailarino) e sentido para quem apenas vê (público).

Os meios extra - corporais são extensões de nosso próprio corpo. E o sistema háptico se encarrega de levar nossas percepções para além da pele. Em um pensar de como afetar o público, trago a questão de como afetar o público. Que tipo de sinestesia eu quero que o público sinta? Por isso, ao pegarmos uma vareta de madeira e a encostamos em um objeto, por exemplo, podemos sentir a firmeza ou a maleabilidade de sua forma. Os meios extra-corporais sendo extensões de nosso próprio corpo, vão nos ajudar a pensar no que está por fora a nossa arte, como locação, figurino, luz, cenário, entre outros. Ou seja, uma rede múltipla de trocas de informações de dentro para fora e de fora para dentro. Sistema háptico,

estando para a pele. Pele estabelecendo troca de informações, criando códigos com o nosso corpo.

[...] por meio da observação e da exploração dos movimentos mais elementares criamos um código com nosso corpo, começamos a sensibilizar as partes mortas e liberar as articulações. Nosso corpo vai reagindo aos mais diferentes estímulos, do mesmo modo que um saco plástico cheio de ar reage a uma determinada pressão, deslocando-se, inflando e outro ponto qualquer, compensando em outra parte a pressão exercida. Dito de outra forma, se exercitarmos os pés procurando abrir os espaços entre os dedos, massageando-os, o corpo inteiro responde a esse estímulo e o resultado pode ser sentido até o ápice da cabeça, por uma sensação de calor, de uma energia que flui de baixo para cima (VIANNA 2008, p. 122).

Como explica Santaella (2004, p.86, 87):

O corpo conectado a interfaces, nesse ambiente sensorizado, manipula instantaneamente os dados estocados, dando vida ao ambiente. [...] os dados enviados pelo corpo são *inputs* ou dados de entrada, que são entendidos e devolvidos por *outputs*, ou dados de saída. As redes neurais – dos computadores –, inspiradas em nosso sistema nervoso biológico, entendem alguns padrões de comportamento e regem os dados provocando “alucinações virtuais”.

Sendo assim, penso que a subjetividade na era tecnológica se constrói de forma considerável através da manipulação de interfaces, nas quais o corpo se expande sensorialmente por meio da conexão entre o sistema háptico e os sistemas digitais. Nesta pesquisa isso pode ser observado nos depoimentos dos bailarinos da *P24*<sup>16</sup>, principalmente nas relações entre câmera/intérprete-criador, vídeo/intérprete – criador, intérprete-criador/videodança. Na relação câmera/intérprete-criador entendemos a importância de aprender o manuseio técnico da câmera e a incorporação dela enquanto extensão do corpo. Na relação vídeo/intérprete-criador percebemos que o vídeo pode explorar outras estéticas e poéticas para a dança. E na relação intérprete-criador/videodança, como um somatório das relações anteriores, há uma redescoberta do pensar e conseqüentemente do fazer dança nessa plataforma digital. Fato que cria novas complexidades e inúmeras transformações quanto às estratégias de criação e composição coreográfica, as quais, algumas delas, foram cartografadas no Capítulo 04 através dos experimentos realizados na parte prática dessa pesquisa.

Como sistemas abertos, o corpo – ou a dança – a tecnologia e o próprio mundo estão em constante troca, modificando-se e tendendo sempre à complexidade. Eles

---

<sup>16</sup> Capítulo 04.



existem lutando por sua permanência, suas transformações prevalecem quando conseguem ser selecionados pelo ambiente. Sendo assim, agregam-se ao mesmo processo pelo qual continuam trocando, tornando-se complexos e modificando-se (Mendes apud Santana, 2010, p.177).

## 2.6 Videodança. Um termo genérico?

O processo histórico que possibilitou o encontro entre a dança e o vídeo fez surgir uma variedade de criações que trabalham a relação entre essas duas linguagens. A compreensão do conceito “híbrido” aqui utilizada para melhor entender a videodança é aquela defendida pelos autores Lúcia Santaella e Marcus Bastos. Para Santaella (2003, p.49) híbrido refere-se a *“linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada”* e para Marcus Bastos (2006, p.1):

O conceito de híbrido é recorrente, quando se escreve sobre cultura digital. O termo é usado tanto para falar da mistura de linguagens quanto dos cruzamentos entre corpo e tecnologia comuns nas mais diversas manifestações da cultura contemporânea. Ainda que se trate de fenômenos muito diferentes um do outro, há no uso repetido do conceito de híbrido uma herança difusa, que pode sucumbir ao risco do esquecimento de que, antes de tudo, híbrido é mestiço, o que impede que se encontre no híbrido uma origem, uma essência anterior à mistura.

O que implica que a compreensão da obra está na integração, na inter-relação entre seus elementos constituintes. Para entendermos a videodança baseadas nestes conceitos apresentados, será necessário, portanto, que seja levado em conta cada especificidade, cada particularidade. A videodança abraçará elementos pertencentes ao vídeo e a dança e apresentará uma nova linguagem, com um novo discurso, com ciclos, organizações, processos novos e combinações. Digamos então que o vídeo e a dança são sincréticos<sup>17</sup> por natureza. Sincrético se pensarmos em união e não separação.

A ideia de hibridismo teve uma acentuação no século XX com a utilização de dispositivos midiáticos na criação artística em diversas linguagens: artes visuais, teatro, dança

---

<sup>17</sup> Sincretismo é a reunião de doutrinas diferentes, com a manutenção embora de traços perceptíveis das doutrinas originais. Em sua etimologia, "Sincretismo" deriva do termo grego *sygkretismós*, "reunião de vários Estados da ilha de Creta contra o adversário comum", através do termo francês *synchrétisme*. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sincretismo>> Acesso em 02/04/2015.

e performance. A obra de arte passou a ser vista como uma obra aberta<sup>18</sup>, inacabada, estendida no alcance e desdobramentos de suas formas sensíveis. A contemplação abre espaço para a interação. A arte poderia ser entendida como um fluxo de informações, signos, sentidos e intenções, não se fechando em si mesma, mas transpondo a forma e se reproduzindo/modificando nos meios.

A dança, arte efêmera do corpo e do movimento, teve que se re-dimensionar quando desenvolvida sobre um suporte digital. Essa re-dimensão se fixa sobre duas bases: o espaço e o tempo. O espaço, não mais concreto, é digital. Não tem fronteiras, nem delimitações claras. Tudo é fluxo de informação. O tempo passou a ser determinado por uma *timeline*, e ambos, tempo e espaço, obedecem à lógica binária do computador.

Não cabe pensar a digitalização como processo que se dá linearmente. As potencialidades virtuais infringem as leis cronológicas e imprimem características como o *loop* – “volta” no tempo – e a variabilidade na velocidade das ações. “A *sincronização substitui a unidade de lugar, e a interconexão, a unidade de tempo*” (LÉVY, 1996, p.21).

Uma espécie de desengate os separa do espaço físico ou geográfico ordinários e da temporalidade do relógio e do calendário. É verdade que não são totalmente independentes do espaço-tempo de referência, uma vez que devem sempre se inserir em suportes físicos e se atualizar aqui ou alhures, agora ou mais tarde. No entanto, a virtualização lhes fez tomar a tangente. Recortam o espaço-tempo clássico apenas aqui e ali, escapando a seus lugares comuns “realistas”: ubiquidade, simultaneidade, distribuição irradiada ou massivamente paralela.

No encontro do vídeo com a dança, a videodança, transparece uma tendência da arte contemporânea em rever os cânones de cada linguagem e propor novas formas sensíveis, assim como utilizar materiais e métodos inovadores. Um exemplo disso é a utilização de elementos do cotidiano como material artístico num movimento constante de mistura e mixagem. É uma forma de materializar os devaneios da imaginação humana. Limitados apenas pelo acesso aos recursos técnicos – em sua maioria com um custo alto para a maioria da população brasileira – o artista consegue através da videodança refletir sobre sua própria condição e sobre o mundo – cada vez mais virtualizado – em que ele habita.

---

<sup>18</sup> O “conceito de obra aberta circula ao redor do fato de que o interlocutor pode guiar e manobrar uma obra, uma vez que ele é um sujeito ativo que desenvolve suas ações”. <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/r3-1676-1.pdf>> Acesso em 26/06/2015.

## 2.7 Relação Vídeo – Dança. A tela autorizando a dança.

Merce Cunningham foi um dos coreógrafos pioneiros em experimentações contemporâneas na dança. Ele se propôs a estudar a dança sem a preocupação com uma história a ser contada, ou com a dependência da dança em relação a música e focou-se na forma do movimento no espaço e na experimentação com novas tecnologias.

Um dos grandes diferenciais no trabalho de Cunningham aconteceu na década de 70 com seus primeiros experimentos envolvendo o vídeo em processos criativos em dança. Desde os irmãos Lumière, Georges Méliés, Thomas Edison e outros pioneiros do cinema, o registro da dança sempre esteve em foco. Mas além do mero registro – que tem sua importância e relevante contribuição para a história da dança – a maior contribuição dos recursos audiovisuais para a dança está nos experimentos que associam as técnicas de registro e composição de imagem à criação coreográfica. Como explica Cunningham (*apud* SANTANA, 2002, p. 62):

O espaço da câmera apresentava um desafio. Ele tem limites claros, mas também proporciona oportunidade de trabalhar com dança de um modo que não era viável no palco. A câmera capta uma visão fixa. Mas pode ser movimentada. Existe a possibilidade de cortar para uma segunda câmera, que pode modificar o tamanho do bailarino, o que, a meu ver, também afeta o tempo, ou seja, o ritmo. Ela também pode mostrar a dança de uma forma nem sempre possível no palco, isto é, o uso de detalhes que, no contexto mais amplo do teatro, não aparece.

O uso da tecnologia do vídeo concede à criação em dança uma gama de possibilidades criativas diferentes das já utilizadas tradicionalmente na dança presencial. É o dançar o impossível, como propôs Lisa Kraus em seu artigo *Dancing the impossible: Choreography for the Camera* publicado na *Dance Magazine* em 2005. Conceito bastante difundido no Brasil pelo pesquisador e coreógrafo Paulo Caldas (2009, p. 28),

“Dançar o impossível” foi uma expressão já usada para referir àquilo que a tela autoriza à dança: espaços impossíveis, trânsitos impossíveis entre espaços, a matéria escapa de sua física, o corpo de sua autonomia, o tempo confunde suas dimensões e sentidos. O cinema desde sempre, produziu efeitos sobre a dança; o vídeo os prolonga e – no instante em que a imagem se torna digital – os extrema. A imagem da dança na tela hoje acolhe dimensões distintas: ela ainda pode ser memória – quando repete a preserva as imagens do mundo (a dimensão historiográfica da videodança não pode ser rejeitada), mas – sobretudo – é produção, como arte, de cada vez mais novas experiências no mundo: as novas tecnologias não param de tensionar a dança na direção de uma reinvenção.

A relação entre a dança e as novas tecnologias parte do princípio de que o homem é o produto de relações com o meio. Como produto de relações ele também é relacional. O meio modifica o corpo ao passo que o corpo modifica o meio. Não há a divisão dicotômica entre corpo/mente, orgânico/inorgânico, sujeito/objeto, real/virtual, natural/artificial. “*Elas desaparecem para dar lugar à compreensão de que os corpos são mídias comunicacionais em constantes trocas com o ambiente*” (SANTANA, 2006, p. 31).

A dança é imanente (MENDES, 2010) ao corpo que se move durante a construção e execução dos movimentos. Nessa perspectiva, José Gil (2004) nos apresenta também uma noção de dança como plano de imanências, onde o corpo organiza suas experiências na forma de gestos. Gil nos faz pensar que o artista é capaz de quebrar paradigmas, conceitos, suposições, atribuições e trazer para a obra um diálogo partindo de um corpo imanente, como a questão da interação com o espaço, suas interferências, e sobre sua capacidade de criação. Ele nos faz pensar em uma dança a partir de um corpo recriado no meio, pelo meio e em meio. Cada um tem suas formas próprias de interagir com o espaço e todos estão sujeitos a interferências do meio na mesma medida que em promovemos interferências. É o corpo realizando e organizando movimentos.

Compreende-se agora que Cunningham afirme que o sentido da dança está na própria ação de dançar e não noutro lado, não nas teorias e nas ideias ou nos sentimentos. É que a imanência realiza o sentido no movimento dos corpos. Eis que dá nexos à coreografia: não a coerência dos movimentos segundo um código, mas a construção de um plano que permite aos movimentos dançados atingirem esse ponto de fusão de que Cunningham fala. Assim, já nada do sentido escapa à linguagem, porque a linguagem, o movimento do seu sentido, entram no movimento do sentido da dança. Então, já não poderemos afirmar que aquilo que faz o nexo da obra é inefável, porque está presente, aqui, realizado na imanência do sentido à dança dos corpos. (Gil, 2004, p. 78)

É importante entender que a função do vídeo na criação/concepção coreográfica ou cênica não possui função meramente decorativa ou ilustrativa. Ele é resultado de um processo de transformação da própria constituição humana e do pensamento criativo da arte. As tecnologias foram tomando espaço e funções no corpo e no ambiente humano se tornando participante no processo de produção de subjetividade. Hoje, para alguns, só é possível viver através de instrumentos artificiais, e sem dúvida muito do que hoje se pode comunicar, transmitir, incluindo a dança, dá-se por causa de um, ou vários, artifícios tecnológicos. A dança produz subjetividade através da sua linguagem própria cujo sentido está na própria ação de dançar.

Porque a Dança cria um Plano de Imanência, o sentido desposa imediatamente o movimento. A Dança não exprimi, portanto, o sentido, ela é o sentido, (porque o movimento é o sentido). [...] A Dança constrói o plano de movimento onde ‘o espírito e o corpo são um só’, porque o movimento do sentido desposa o próprio sentido do movimento: dançar é não ‘significar’, ‘simbolizar’, ou ‘indicar’ significações ou coisas, mas traçar movimento graças ao qual todos esses sentidos nascem. No movimento dançado, o sentido se torna ação. (GIL, 2004, p. 79)

Para compreender uma determinada linguagem é preciso conhecer os signos que a constituem. E para conhecer os signos é preciso estar inserido no meio, estar imerso na cultura. A dança presencial possui uma dinâmica de produção de signos, e o vídeo possui outra. Na videodança há uma terceira dinâmica, fruto da convergência entre os dois anteriores. Segundo Wosniak (2008, p.34)

A dança pode ser descrita como uma metalinguagem que trabalha com movimentos naturais e que, incorporados à cultura social, assumem significados diversos e abertos. Na passagem para diferentes suportes, ou seja, a criação do vídeo-dança e da ciber-dança, esta linguagem incorpora os movimentos naturais a estas mídias, que os desnaturalizam e os recontextualizam. Neste caso, outra dimensão de re-significação é acionada: a significação da dança + a significação do *médium* vídeo ou computador = re-significação desta forma de arte, alterando-lhe a estrutura matriz, ou seja, o movimento efêmero, fugaz, apresentado tridimensionalmente para uma platéia fixa sob um único ponto de vista.

Numa primeira instância o olho da câmera, e numa segunda o olho humano, selecionam aquilo que querem dar a ver. As imagens têm o poder de prender a atenção do espectador de uma forma muito peculiar, o que por muito tempo foi motivo de crítica de estudiosos das mídias como Giovanni Sartore que apontam a passividade do espectador no processo de recepção das informações transmitidas pela TV. Passividade esta que já foi questionada por pesquisadores como Lúcia Santaella que colocam que o corpo não possui um posicionamento passivo na interação com as mídias eletrônicas.

Além disso, o desenvolvimento de *softwares* de manipulação da imagem possibilitou uma estética tão ampla que muito do que o público almeja ver nas salas de cinema são os efeitos especiais e as modernas técnicas de edição. É o ritmo proporcionado pelas novas técnicas de edição. Muitas vezes a mensagem fica como planos secundários nas obras cinematográficas de hoje, principalmente as hollywoodianas,

Ainda assim, no caso da videodança, um gênero artístico que está fora dos circuitos comerciais, os efeitos visuais e a composição e edição das imagens<sup>19</sup> contribuem na construção de uma estética e de uma narrativa próprias. Tendo o corpo, o movimento, o tempo e o espaço como elementos construtores da mensagem.

A videodança se encontra no espaço entre o vídeo e a dança. Não é nem um nem outro. Ela se constrói na relação híbrida e simbiótica das duas linguagens. De um lado a coreografias da câmera, ou das câmeras, que proporcionam perspectivas diferenciadas de apreciação do corpo que dança. Podendo num plano mais geral, panorâmico, mostrar o corpo do bailarino na relação total com o espaço, mostrar tensões espaciais e o desenho dos gestos no ambiente, próximo à visão geral do espectador que vai ao teatro. Ao passo que num *loop*<sup>20</sup> temporal o olhar do espectador pode ser direcionado pela câmera a admirar o minimalismo de um músculo que se contrai e se alonga no decorrer de um movimento. Um dos recursos essenciais e que torna o videodança final tão admirável aos olhos de quem o vê.

Falar de videodança é falar de relações temporais e espaciais diferenciadas. O vídeo permite à dança a possibilidade de descontínuar o tempo. De quebrá-lo em unidades temporais, em pequenos e distintos momentos, e reorganizá-los de maneiras impossíveis de se fazer numa dança presencial. É possível acelerar ou desacelerar uma coreografia em velocidades que só uma máquina poderia executar<sup>21</sup>.

Assim também acontece em relação ao espaço. A tela é plana, portanto bidimensional em contrapartida a nossa atualidade 3D. Mas mesmo na dimensão 2D o poder da edição e da composição de imagens permite que se transporte o espectador para um meio cujo tempo é descontínuo e reversível, e o espaço é (des) estruturado, fragmentado e artificial, mas não menos real.

A câmera é a extensão dos olhos do cineasta ou *videomaker*<sup>22</sup>, e do coreógrafo. No entanto o coreógrafo vê uma sequência de movimentos e o cineasta uma sequência de imagens.

---

<sup>19</sup> No videodança “24” fizemos o uso de efeitos de edição, como a mudança de coloração da natureza com a cor do figurino usado na cena.

<sup>20</sup> Recurso do vídeo em que o pode-se dar ‘voltas’ no tempo. Retomar uma ação várias vezes. Retornar ao início.

<sup>21</sup> Possibilidade também encontrada em nosso videodança “24”.

<sup>22</sup> Operador da câmera filmadora

Num certo sentido, a videodança prolonga – porque arrasta para si – as próprias indefinições da dança contemporânea. Lugar de diferença, ela – a dança contemporânea – é frequentada por regimes expressivos diversos; oscilando entre poéticas visuais, plásticas, performáticas, teatrais, musicais, a cena da dança contemporânea nem chega a implicar, por vezes, qualquer ascendência de regimes cinéticos e cinestésicos. Mas, se acolhemos tal cena como própria e nossa – falo como bailarino –, é porque reconhecemos nela pelo menos os vestígios de um regime cinestésico inerente à dança (uma *dancidade*, se for possível dizê-lo), ou vislumbramos espasmos de coreografia (CALDAS, 2009, p. 33).

De qualquer maneira, é facilmente perceptível o *efeito cinema* (*Ibidem*, p.30) que alguns trabalhos contemporâneos de dança apresentam caracterizados pelo processo de edição, similar ao que acontece com os filmes. Pode ser observado também na associação com a iluminação em que se pode observar a delimitação, ou direcionamento do foco de observação do espectador. E ainda por meio do direcionamento da tensão muscular e da liderança de movimento, que associados a novos formatos de palco, como o palco arena, que permite intensa proximidade entre espectador e artista, é possível produzir um efeito de sentido semelhante ao *close*.

O percurso do olho no palco – mesmo num plano hierarquizado como o italiano – é, evidentemente uma construção singular de cada espectador. Mas a composição coreográfica poderá construir, como proposta, as tendências desse percurso: a ocupação variada do palco, por exemplo, (especialmente em sua profundidade, distinguindo o próximo do distante) convida o olhar com apelos distintos; mas nossa tendência para determo-nos naquilo que nos está mais próximo pode desaparecer se aquilo que, distante, se move mais intensamente ou é iluminado mais intensamente. Uma câmera que escolhesse seu foco num corpo imóvel, no primeiro plano, e captasse – ao fundo – um corpo em movimento desfocado, poderia nos sugerir uma tensa semelhante (CALDAS, 2009, p.31).

Assim percebe-se que apesar de linguagens que nasceram em suportes diferenciados, a dança e o vídeo podem se relacionar harmonicamente em um produto estético diferenciado. E se influenciar mutuamente enquanto produtos distintos. Mas o fato de a videodança situar-se num espaço entre, faz com que haja questionamentos acerca da confiabilidade de um conceito preciso acerca do que se trata esse produto híbrido. Sobre isso explica Compagnon (1999: 44 *apud* Caldas, 2009, p. 37):

A inexistência de um lugar claramente definido para *performance*, videoarte e videodança dentro da História da Arte não indica a falta de homologação desses gêneros, se ainda podemos chamá-los assim, mas a incapacidade da própria História da Arte de se ajustar às poéticas e aos questionamentos das últimas décadas.

A verdade é que a videodança existe. Ela já faz parte de nós. Ainda mais quando novos estudos como este, que através do resultado de experimentos de um grupo reforçam este relacionamento harmônico entre dança, corpo, vídeo, câmera e computador. E que validam uma construção coletiva para um roteiro de videodança que passa a poder ser utilizado por outros pesquisadores e artistas em novas pesquisas que estão por vir. Atestamos nos próximos capítulos que os indivíduos desta pesquisa passaram a ver seus corpos, suas danças no vídeo e sua câmera de outras formas convencionais.



### 3 O DISPOSITIVO

#### 3.1 Companhia de dança contemporânea P24.

No capítulo anterior, falamos do progresso da dança e do encontro da mesma com o vídeo. Uma liberdade que nos presenteou com novos impulsos e, conseqüentemente, modernizou suas aplicações. Para continuar, vamos introduzir ao leitor os indivíduos cujos corpos foram emprestados para serem estudados nessa dissertação. Nas próximas linhas serão feitas algumas considerações sobre a *Companhia de Dança Contemporânea P24 (Cia P24)* que não aparece no *ranking* de companhias de dança patrocinadas por esferas públicas ou privadas de nosso estado.

A *Cia P24* é um grupo de dança independente da qual eu faço parte. Criado na cidade do Rio de Janeiro no ano de 2011, a **P24** é uma companhia de dança contemporânea cujos intérpretes, exclusivamente do sexo masculino, possuem formação básica e avançada no campo da dança. A intenção partiu do fundador e atual diretor e coreógrafo, Fábio Sanfer, com o intuito de desenvolver um trabalho artístico que fosse baseado na homocultura. Para ele, existia um vazio entre os grupos existentes de dança já conhecidos. Sentia a necessidade de preencher com seus anseios, sua vida, um espaço de criação em dança jamais habitado por ele e outros bailarinos. Surge então uma companhia de dança contemporânea no estado do Rio de Janeiro com temática totalmente homoafetiva.

Aliado a esta necessidade, veio a percepção da necessidade de um grupo social poder expressar, através da dança, o que cada corpo vivencia de acordo com os atravessamentos do dia a dia afetados por exclusões e preconceitos. O aspecto social da companhia é aquilo que pressupõe relações, sociabilidade, relacionamentos, sentimentos, modos de ser, de estar, de agir e de se manifestar através da arte da dança. A companhia surgiu da vontade de criar um grupo com um compromisso social. Isto é, um grupo que tem como objetivo central abordar temas que estão em discussões atualmente na sociedade relacionados à homoafetividade. E não só o movimento pelo movimento.

A proposta central da Companhia de Dança P24 gira em torno da questão homocultural; isso em absoluto tenciona produzir uma arte coreográfica segregada ou segregadora, mas inserir algo ainda novo no panorama artístico fluminense, quiçá brasileiro: a temática homocultural trabalhada de forma consistente, em si mesma, com uma metodologia de construção e trabalho que lhe seja própria; vale a pena insistir que o diálogo com outras propostas é absolutamente bem vindo e também uma marca processual da companhia, ainda que sua identidade busque trabalhar questões ligadas a homoafetividades, homossexualidades, gênero e diversidade

sexual a partir de um recorte interpretativo, articulando às mais variadas técnicas de dança contemporânea à antropologia cultural. (SANFER, In: <http://p24homocultura.blogspot.com.br/>. Acesso em 21/04/2014.)

Em entrevista realizada no dia 03 de Novembro de 2013, Fábio nos contou que sentia necessidade de discutir temas relativos às minorias dentro da sociedade. Primeiramente, se interessou por discutir questões relativas aos negros, mas foram as questões de gênero que definiram as estratégias artísticas do coreógrafo. Para isso, ele buscou pessoas que se encaixassem no perfil estético e também político do grupo, cujas características eram: ser homossexual do gênero masculino; ter relação com a dança no âmbito acadêmico; possuir o desejo de participar de um grupo. Essa relação com a dança não se define exclusivamente por talento, mas sim por habilidades e principalmente pelo desejo de se profissionalizar e atuar de forma diferencial no intenso mercado da dança na cidade do Rio de Janeiro.

Desse modo, estabeleceu-se o conceito que norteou o trabalho da Companhia P24: desenvolver artisticamente aspectos diversos relativos à homocultura por meio da dança contemporânea praticada por dançarinos homossexuais do sexo masculino. A partir daí veio a busca por um nome que representasse esse ideal.

Foi em conversa entre Fábio Sanfer e seu marido, André Sena<sup>23</sup>, professor universitário, que o nome P24 surgiu. P24 foi um blog criado por André e mais dois amigos, no ano de 2005 que tinha como proposta abordar assuntos relativos à homocultura. O grupo não conseguiu apoio necessário para estabelecer o projeto do blog que visava ser uma revista, mas Fábio se apropriou do nome, anos depois, para dar pulso ao grupo de intérpretes/criadores<sup>24</sup> que viria a fundar. As razões para a escolha desse nome foram diversas, e entre elas destacam-se a resignificação do número 24 e a polissemia existente na letra P<sup>25</sup> associada a esse número, definida pelo senso comum. A sociedade brasileira estabeleceu ligações culturalmente pejorativas sobre o número 24, que podem ser verificadas, por exemplo, na lista de chamada dos alunos nas escolas – o menino cujo nome está no número

<sup>23</sup> Doutor em História Política pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2009).

<sup>24</sup> Como os próprios sujeitos se identificam. Visto que a palavra dançarino carrega historicamente o significado daquele que apenas dança, reproduz movimentos, o que não é o caso da *Cia P24*, onde os dançarinos também são criadores de movimentos, juntamente ao diretor e coreógrafos, reconhecendo-se todos como intérpretes-criadores.

<sup>25</sup> Nomenclaturas referentes ao órgão genital masculino: “pica”, “pau”, “peru”, “pênis”, entre outras palavras pejorativas que venham na mente das pessoas ao escutar o nome da companhia: “passiva”, “puta”, “piranha”.

24 da lista é apelidado de *gay*, entre outros termos – até em outros aspectos como a idade, etc.<sup>26</sup>

A proposta do nome é, de antemão, dar aos espectadores a noção da temática desse grupo, e, desse modo, trabalhar preconceitos através da dança buscando positivar a relação homoerótica.<sup>27</sup> “*Os corpos homossexuais são a matéria prima para a criação*”, diz Fábio Sanfer (em entrevista cedida no dia 03/11/2013).

A relação do grupo com a tecnologia surge como uma via de mão dupla: de um lado um resgate ao desejo do diretor de produzir videodanças, já que o mesmo já tinha realizado experiência nessa linguagem em seu curso superior de Licenciatura em Dança na Faculdade Angel Vianna. E por outro, o meu intuito enquanto pesquisador de continuar pesquisando as relações do corpo, dança e a câmera iniciadas no curso de Bacharelado em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que culminou em um documentário sobre uma companhia de dança do norte do Brasil<sup>28</sup>.

Com a minha entrada na *Cia P24* no ano de 2012 e com as minhas produções anteriores em videodança<sup>29</sup>, trago para a companhia a possibilidade de pensarmos juntos a importância de se produzir vídeos de dança como forma de atingir outros espaços de produção em arte no Brasil e no exterior. A companhia tinha, até esse momento, a visão de produzir espetáculos para palcos e espaços abertos, como ateliês, universidades, praças e teatros. Com a videodança ela poderia, então, penetrar outros espaços e ganhar o olhar de outros públicos, já que abre possibilidade de participar de festivais de videodança como o Festival Dança em

---

<sup>26</sup> No entanto destacamos que esta pesquisa não é um trabalho sobre gênero, e sim sobre a criação de uma metodologia de criação de um videodança dentro do espaço da companhia.

<sup>27</sup> A Cia de dança usa o termo “homoafetivo”. Entendo o termo homoerótico como algo relativo a exposição de viés sexual, o que não ocorre com a *Cia P24*. Homoerotismo refere-se à atração erótica entre indivíduos do mesmo sexo, tanto entre homens como entre mulheres, especialmente quando representada ou manifestada nas artes visuais e na literatura e estudada em campo acadêmico. A terminologia em língua inglesa tem consagrado termos como *gay studies*, *lesbian studies* e *queer theory*, que pretendem estudar as correlações entre a homossexualidade e produções artísticas da pintura, literatura e afins, estendendo o seu campo de análise a outras formas de expressão artística como a sociologia, a história, a antropologia, a psicologia, a medicina, o direito, a filosofia, etc. Outros termos, como “homocultura” e “homoerotismo”, também foram criados e são usados em campos acadêmicos. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Homoerotismo>> Acesso em 15/06/2014).

<sup>28</sup> Documentário “Uma Vida de Dança em companhia” disponível no endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=ygNpPuvZT3I>>, orientado pelo Prof. Dr. Roberto Eizemberg.

<sup>29</sup> “Entre a baía de Guajará e Guanabara: a união de dois povos” (2011), “Guandu” (2011) e “En redar” (2012) disponíveis no *Youtube*.

Foco<sup>30</sup>, que tem sede no Rio de Janeiro, e que possui uma grande visibilidade internacional. Alcançando outros olhares e um público diverso.

Com isso, eu já vinha postando na página da companhia no Facebook e enviando para o e-mail do diretor, chamadas de festivais de vídeo, que tinham dentro de suas categorias a videodança. Junto a isso, outros editais públicos de dança pedem como material de análise para a seleção um registro<sup>31</sup> em vídeo dos trabalhos inscritos. O trabalho denominado “Baile Camp” (Figura 06), com duração de 11 minutos e 22 segundos, foi enviado para um festival de dança em espaços públicos na cidade de São Paulo no ano de 2012 e está disponível no *Youtube* no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=2zVBYUSGlt4>. Foi o primeiro e único contato do grupo com esta nova forma de se vivenciar a dança. Vale ressaltar que “Baile Camp” foi o resultado de um esforço de pré-produção e pós-produção entre o diretor da companhia e eu. Já que juntos queríamos participar deste edital.

Figura 06: Vídeo registro “Baile Camp”.



Fonte: Print Screen do *Youtube*. LEMOS, 2012, in: <http://www.youtube.com/watch?v=2zVBYUSGlt4>. Acesso em 29/04/2014.

<sup>30</sup> O Dança em Foco é um festival internacional orientado para o desenvolvimento das interfaces entre a dança e o vídeo, sobretudo a chamada videodança. Criado em 2003, o festival acontece anualmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, seguindo em itinerância por outras capitais brasileiras diferentes a cada edição. O festival é um dos maiores do mundo em seu contexto, exibindo em sua *Mostra Internacional de Videodança* (MIV) obras das mais diversas estéticas e geografias e difundindo a cada ano uma programação que inclui centenas de obras nacionais e internacionais. <<http://www.dancaemfoco.com.br/>>. Acessado em 15/06/2014.

<sup>31</sup> Aqui é importante destacar que videodança não é a mesma coisa que o registro em vídeo de uma dança. A videodança, por ser uma manifestação artística, possui uma linguagem própria que é híbrida da linguagem do vídeo com a da dança. O registro é uma etapa da criação em videodança, mas que envolve um fazer coreográfico também, e uma edição posterior. O registro em vídeo, que alguns editais de financiamento público e privado pedem, é uma gravação bruta da dança, em geral com a câmera panorâmica para que os curadores possam ter uma impressão do que acontece em cena.

### 3.2 Formação do elenco

O primeiro elenco (Fig. 07) contava com seis intérpretes e uma convidada<sup>32</sup> que colaborava ministrando aulas de técnica para o grupo. Os primeiros integrantes foram Fábio Sanfer, Leandro Rebelo, Cláudio Vieira, Jeferson Rodrigues, Rafael Bach e Bruno Bálico. Tal elenco era formado tanto por artistas em processo de profissionalização como Cláudio e Leandro que vêm do teatro, quanto por pessoas de fora do meio e que se interessavam pela dança.

Figura 07: 1º Ensaio Inaugural. Arquivo da Cia.



Fonte: Acervo do diretor da Cia P24.

A formação inicial durou pouco, pois Rafael, Jeferson e Bruno tiveram que sair ou por questões de trabalho ou de mudança de cidade. Também fez parte da companhia o bailarino Gilmar Rodrigues que permaneceu por um período de 24 meses, mas saiu em decorrência de um problema de saúde. Atualmente o elenco segue com seis integrantes fixos<sup>33</sup>. E alguns componentes são convidados para trabalhos temporários.

Há duas funções básicas no grupo: o diretor/coreógrafo/ produtor e os intérpretes. Mas em função das relações afetivas que se estabeleceram, os mais antigos atuam também como conselheiros, reunindo-se esporadicamente com o diretor para definir metas da companhia. Recentemente, o intérprete Jardel Augusto Lemos tem colaborado nas ações de produção em

<sup>32</sup> A convidada era Carolina Baiense, artista independente do Rio de Janeiro.

<sup>33</sup> Para preservar a identidade dos seis atuais componentes usaremos pseudônimos. Para os componentes com mais de 06 (seis) meses na companhia usaremos “Componente 01/C01” e para componentes com menos de 02 (dois) meses usaremos “Componente novo”.

função de ter se afastado do grupo para realizar mestrado na Universidade Estadual do Rio de Janeiro até abril de 2015, período este que a P24 completará seus cinco anos de existência.

### 3.3 Perfil dos integrantes

Os integrantes têm em comum a orientação sexual e a prática artística em dança. Além disso, suas trajetórias profissionais se cruzam num espaço chamado Escola e Faculdade Angel Vianna<sup>34</sup>, por onde todos passaram de alguma forma, seja nos cursos técnicos ou na graduação em dança. Durante o período em que foi estagiário da faculdade, Fábio Sanfer identificou estudantes que se encaixassem no perfil que ele desejava e os convidou para aderirem ao projeto voluntariamente.

Faz-se necessário conhecer um pouco da trajetória profissional de cada intérprete para se compreender melhor os atravessamentos estéticos desses corpos. Apresento-os em ordem alfabética.

O Componente 01/C01 é o mais velho do grupo, tem 39 anos e é natural do Rio Grande do Sul. Possui ampla experiência em dança em variados estilos. Sua construção artística eclética transitou pelo teatro, pela dança de salão, jazz e balé clássico. Fez participações na TV Globo e também frequentou o curso técnico da Faculdade Angel Vianna.

O Componente 02/C02 é o mais novo do grupo. Tem 22 anos e é do Rio de Janeiro. Atualmente estuda Licenciatura em dança na Faculdade Angel Viana, e faz aulas no Centro de Movimento Deborah Colker<sup>35</sup>.

O Componente 03/C03 é de Aracaju, Sergipe. Começou a dançar em sua cidade natal com danças folclóricas, depois fez clássico no Teatro Guaíra em Curitiba. Entrou na Cia

---

<sup>34</sup> Inaugurada em 1983, com o nome de Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes, escola que, além dos cursos livre, tinha o Curso Profissionalizante em Dança Contemporânea, hoje Curso Técnico de bailarinos. Em 1992, sediada em Botafogo/RJ, abre o Curso Técnico em Recuperação Motora e Terapia através da Dança. Em 2001 iniciou as aulas da sua Faculdade Angel Vianna, com a Graduação em Dança – bacharelado e licenciatura. Atualmente conta também com cursos de Pós Graduação Lato Sensu na área da dança.

<sup>35</sup> Sediada na Glória/RJ, é um lugar aberto a todos interessados em artes, cultura e movimento. Oferecemos cursos regulares para crianças, adolescentes e adultos – para iniciantes ou profissionais. Uma escola com diversas técnicas de movimento e foco na integração com outras formas de arte como a Música, o Teatro, as Artes Plásticas e a Literatura. Integração fundamental para desenvolvimento de um corpo inteligente e de uma movimentação criativa e disciplinada.

Ballet Teatro Guaíra<sup>36</sup> onde dançou por um tempo até se mudar para o Rio de Janeiro. Lá fez aulas com vários profissionais até entrar na Escola e Faculdade Angel Vianna. cursou Licenciatura em Dança onde também estagiou, fato que proporcionou seu contato com os intérpretes acima citados. Hoje tem a função de diretor da P24.

O componente 04/C04 é o bailarino mais recente e foi o integrante cuja entrada foi diferenciada. Ao assistir um espetáculo da *Cia P24* intitulado *Vivo*, no Centro Coreográfico em julho de 2012, se interessou pela proposta e entrou em contato com o grupo. Começou a fazer aulas e rapidamente foi convidado a participar das montagens. Tem 27 anos e é natural de Ji-Paraná, Rondônia, mas mora no Rio de Janeiro desde a infância. Sua trajetória artística é permeada por sua formação acadêmica em Bacharelado em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, por atuar em diversos grupos de dança, em comissões de frente do carnaval carioca e em escolas de ensino formal, dando aula de dança para crianças.

O componente 05/C05 foi um dos um dos primeiros integrantes. Natural de Recife, Pernambuco, é bailarino formado pelo curso técnico da Escola e Faculdade Angel Vianna. Antes disso realizou trabalhos como ator de teatro. Assíduo, questionador, instigador, possui uma vivência homossexual ímpar. Questiona-se muito com relação à atuação do homossexual dentro da sociedade.

O componente 06/C06 tem 25 anos, e é de Natal, Rio Grande do Norte. Atualmente é aluno regular na Escola Nacional de Circo que está localizada no Rio de Janeiro. Foi no final de 2011 que teve seu primeiro contato com a dança contemporânea, e até o momento foi o último integrante a entrar na *Cia P24*.

Além do corpo do grupo, a P24 agrega colaboradores que atuam em funções mais específicas durante o processo de criação e as apresentações de espetáculos como iluminação, cenografia, operação de som. Essas parcerias são fundamentais para grupos que estão iniciando no concorrido mercado da dança.

---

<sup>36</sup> Criado em 1969, sob a direção de Ceme Jambay e Yara de Cunto, o Balé Teatro Guaíra é uma das mais importantes Companhias de dança brasileira, sediada em Curitiba/PR. Por mais de 40 anos, vem criando um repertório de mais de 130 coreografias assinadas por artistas como Maurice Bèjart, Milko Sparemblek, Tatiana Leskowa, John Butler, Rodrigo Pederneiras, Olga Roriz, Henrique Rodovalho e tantos outros que deixaram sua marca criativa. Atualmente, sob a coordenação de Cintia Napoli, inaugura-se uma nova fase para o Balé em que a valorização e o respeito à sua história dialogam com a contemporaneidade.

### 3.4 Locais de atuação

A Companhia P24 surgiu em março de 2011 e começou seu trabalho dentro da academia “*Steps on pilates*”<sup>37</sup>, no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro. De lá pra cá, a busca por parcerias nunca cessou. Não demorou muito para o grupo conseguir uma residência artística na Escola e Faculdade Angel Vianna. Ela cede três horas em um dia da semana, que atualmente é sexta-feira, para o desenvolvimento de aulas técnicas, processos de criação e ensaios para apresentação.

Outro local importante para o crescimento do trabalho foi o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro<sup>38</sup>. Anualmente, a instituição abre edital de ocupação de suas salas de dança para grupos independentes. Por três anos a *Cia P24* tem conseguido aprovação nesse edital (Documento em anexo).

Dança é uma arte difícil de realizar, pois depende de espaços físicos adequados. Se não existe espaço para ensaios e laboratórios, dificilmente existirá a dança cênica para teatros fechados. Podem existir outras expressões da dança como a dança de rua ou danças folclóricas que se realizam em ambientes diversos. No entanto, a dança voltada para o palco exige um tipo de espaço específico.

As companhias já estabelecidas têm um sistema de geração de dinheiro, por meio de patrocínios, editais, projetos públicos e privados. Isso possibilita o pagamento de locais para ensaiar ou ainda o estabelecimento de parcerias maiores. No entanto, para quem está começando, pequenas parcerias como academias, escolas de dança que cedem seu espaço físico para ensaio, assim como, instituições veiculadas a órgãos públicos que abrem editais de ocupação são fundamentais. Sem elas não seria possível iniciar um trabalho eficiente.

---

<sup>37</sup> É um estúdio de dança e de condicionamento físico que desenvolve suas atividades a partir de dois pilares básicos: pilates e *ballet* clássico.

<sup>38</sup> A Secretaria Municipal de Cultura inaugurou em 2004, na Tijuca/RJ, o primeiro Centro Coreográfico brasileiro. Com aproximadamente 4.000 m<sup>2</sup>, o Centro foi projetado para criação, desenvolvimento, pesquisa, apresentação, documentação e difusão da arte da dança. O Centro Coreográfico possui além dos três estúdios destinados a ensaios, performances e oficinas de dança; um teatro de 150 lugares, batizado com o nome de uma das mais importantes artistas da dança brasileira, a bailarina e mestra Angel Vianna. O espaço possui também uma sala de conferências, uma miateca/acervo e três apartamentos para hospedagem de artistas de fora da cidade.



### 3.5 Dificuldades

As principais dificuldades encontradas pelo grupo em seu pouco tempo e história tem relação direta com preconceito. Por ser uma companhia formada por *gays*, cujo nome leva o número 24, o preconceito se instaura a priori. Uma parcela do público evita entrar em contato com o trabalho e determinam visões preconceituosas sobre o grupo, segundo entrevista fornecida pelo diretor para esta pesquisa. Para o mesmo, algumas pessoas, apenas, quando tomam contato, conhecem nosso trabalho, passam a prestigiar e a divulgar nossa existência<sup>39</sup>.

Nesse sentido, o grupo trava lutas diárias para a abertura de espaço contra o preconceito dentro do cenário artístico carioca. Essa dificuldade acarreta problemas como a apresentação e circulação dos espetáculos e a obtenção de patrocínio ou outro tipo de apoio financeiro. Fato que torna difícil a manutenção do grupo e a estabilidade na rotina de ensaio, pois os integrantes precisam trabalhar para se manterem. Os intérpretes-criadores tem que custear a passagem e até gastos relativos à produção dos espetáculos.

O diretor acredita que os intérpretes se mantêm na companhia pelo conceito que ela propõe, pela possibilidade de expressar questões intrínsecas em suas vidas e seus corpos na forma de dança. Nesse sentido, a P24 se mantém ativa por razões artísticas e pessoais e não por questões financeiras. Os espetáculos são custeados com recursos dos próprios bailarinos e do diretor. Em alguns casos ocorrem doações de amigos e apoiadores do trabalho. Para se ter uma noção dos custos da produção de um espetáculo, o último, “Jikkay”, de 2013, custou R\$ 3.000,00.

Outra dificuldade encontra-se em conseguir produtores culturais. Geralmente, quando os possíveis candidatos tomam conhecimento da temática abordada pela P24, eles acham que será muito difícil conseguir patrocinadores e/ou espaços para apresentação. E, de fato, a acessibilidade a pautas em teatros da capital carioca é muito complicada. Os teatros não são tão abertos a novas propostas. Essa ausência de produção dificulta inclusive a participação em editais, pois o grupo tem que arcar com o pagamento de uma pessoa especializada que elabore os projetos.

---

<sup>39</sup> Mais uma motivação para pensar esta metodologia para este cia de dança. Com a descoberta do videodança, a companhia poderá ser vista e conhecida por outro cenário artístico. Não se limitando aos palcos e explorando as telas. É a dificuldade nos proporcionando uma surpresa.

Recentemente, a P24 conseguiu aprovação na Lei Rouanet<sup>40</sup>, que não chega a ser um patrocínio, mas um incentivo. Os artistas que conseguem o selo dessa lei têm a possibilidade de negociar um patrocínio diretamente com empresas. Em troca há o abatimento de alguns impostos. Mas esse processo de convencimento é muito difícil, pois além de não haver a cultura do financiamento cultural pelas empresas brasileiras, a temática da homossexualidade fecha ainda mais as portas dos possíveis patrocinadores.

Há ainda a dificuldade relativa ao público. Inicialmente, o grupo esperava atender a um público *LGBTT* (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis), mas com o tempo perceberam que isso seria reduzir muito as possibilidades. O grupo considera como seu público, consumidores de arte contemporânea em geral, sem distinção de classe social, orientação sexual, etc. Foi o que tem sido comprovado através da presença dos expectadores em nossos trabalhos. Hoje a P24 visa abarcar todos aqueles interessados em artes cênicas que estejam abertos ao novo.

### 3.6 Espetáculos

Cada espetáculo possui uma proposta diferenciada, uma face diferente da homocultura brasileira. A estética dos espetáculos não é fechada. A linguagem predominante é a da dança contemporânea, mas há espetáculos que dialogam com a dança-teatro, a performance, entre outras estéticas cênicas.

Os espetáculos partem de pesquisas desenvolvidas pelo diretor artístico dentro do contexto da homocultura. Tais pesquisas se desenrolam principalmente por meio das mídias, através de investigações de fatos, acontecimentos e histórias de vida relativas à homossexualidade. Quando o ponto de partida é definido, passa-se para a fase do aprofundamento da ideia. Nesse momento, há uma troca entre Fabio e André Sena, seu marido, conselheiro artístico e pesquisador engajado na causa *LGBTT*.

Após o amadurecimento da ideia, há o compartilhamento desta com o grupo. Por meio de conversas e laboratórios criativos, o diretor introduz o conceito do espetáculo no corpo dos bailarinos e propõe que eles criem relações com suas vidas pessoais.

---

<sup>40</sup> Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991) é a lei que institui políticas públicas para a cultura nacional, como o PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura. Essa lei possui este nome em homenagem a Sérgio Paulo Rouanet, secretário de cultura de quando a lei foi criada.

As coreografias são criadas a partir de como o conceito se relaciona com as experiências de cada corpo, a nível de vivências. O diretor arquiteta essas ideias e elabora a estética do trabalho. Os questionamentos que surgem do coletivo propõem uma atitude de constante retorno aos princípios do processo criativo para que ele seja aperfeiçoado.

Nesse sentido, o espetáculo surge das propostas coreográficas do diretor e dos bailarinos em consonância com a ideia central<sup>41</sup>. O cenário e o figurino são questões que geralmente ficam para o final do processo e se adequam as coreografias criadas. Quando o espetáculo está praticamente amadurecido é que ele é exposto ao público.

Essa fase não é encarada como o fim do espetáculo. O contato com o público é encarado como um *feedback* que é avaliado e poderá acarretar em transformações da obra. Isso faz com que ela esteja sempre aberta à renovação. Exemplo disso foi o último espetáculo, “Jikkai”, apresentado no Teatro Cacilda Becker entre os dias 07 e 08 de Setembro de 2013, cuja temática tratava da *AIDS* e da vida na perspectiva da filosofia budista. Ao final das apresentações alguns soropositivos comentaram com o diretor o quanto aquilo tinha sido uma abordagem interessante e reconfortante sobre um tema tão delicado para eles. As opiniões do público são um retorno importante para o trabalho artístico da *Cia P24*.

### 3.7 P 24 de olho na câmera

Para que eu pudesse entender melhor qual era a ideia de Fábio Sanfer, diretor da P24, sobre a tecnologia na dança, resolvi fazer uma entrevista bem direta sobre o assunto, a fim de saber melhor a sua visão sobre esta integração. Momento importante já que me forneceu pistas e ferramentas para pensar melhor os experimentos. E logo depois o produto final assumindo a direção artística do videodança que viesse a surgir.

O primeiro contato do diretor Fábio Sanfer com a relação entre dança e tecnologia se deu durante sua graduação na Faculdade Angel Vianna, onde fez a disciplina Dança e Multimídia. Desde lá ele vem tentando utilizar ferramentas tecnológicas em seus processos, como por exemplo, no registro audiovisual dos ensaios e processos de montagem na forma de um diário de bordo. Por consequência, a tecnologia audiovisual foi se introduzindo como elemento de composição coreográfica. Além disso, ela pode reduzir distâncias e possibilitar o

---

<sup>41</sup> Inspiração para a criação dos experimentos desta pesquisa. O coreógrafo ao criar espetáculos de dança, muitas das vezes, trabalha com um processo de montagem em conjunto para criação de parte das células coreográficas.

desenvolvimento de processos de criação envolvendo pessoas de diversas localidades, nos quais os ensaios e o compartilhamento entre os artistas se dê por meio de videoconferência. Nesse caso a tecnologia deixa de ser uma ferramenta e passa a integrar a obra de arte<sup>42</sup>.

Para ele, o futuro dos espetáculos com o uso cada vez mais frequente dos recursos tecnológicos é uma consequência de um presente onde esses recursos facilitam montagens, algumas vezes substituindo cenários que custariam uma parte onerosa da produção. Isso, em alguns casos, barateia os custos do espetáculo sem deixá-lo desprovido da ambientação cênica necessária. Efeitos de projeções dão texturas específicas aos corpos dos bailarinos, muitas vezes de maneiras impossíveis de serem conseguidas apenas com figurino e iluminações convencionais. Ele vê, hoje, projeções feitas por programas específicos unirem-se a bailarinos em cena e fazer presença virtual, completando a quantidade de bailarinos no palco. Há também a possibilidade de criar interações entre projeções que travam incríveis duetos ao vivo entre projeções ou objetos autômatos e pessoas no palco. Para um presente como esse, o futuro é grandiosamente promissor. E Fábio prevê que os espetáculos cheguem a níveis de virtuosismo visuais cada vez mais espantosos. Os artistas da dança estão percebendo, cada vez mais, que a tecnologia pode ser aplicada à dança e estão preparados para isso, visto que a integração entre corpo e tecnologia é algo corriqueiro, está no dia-a-dia e acontece de forma cada vez mais orgânica e menos artificial. Fábio acredita que a interação entre essas duas expressões, dança e novas tecnologias, caminha na direção que a iluminação trilhou. A tecnologia ficará tão próxima que virará um recurso agregado em suas amplas possibilidades e não mais um recurso extra, utilizado para abrilhantar esporadicamente um trabalho artístico.

Essa interação caminha não só no campo das artes como também na ciência, e ainda mais na relação entre arte e ciência na construção de conhecimento. Questionado sobre isso, Fábio considera que tecnologia é uma realidade inegável, e que é quase inexorável tentar construir qualquer conhecimento sem que, em algum momento, se lance mão de ferramentas tecnológicas para auxiliar, seja desde instrumentos que captam ou acumulam dados, a utilitários que trazem dados com ferramentas midiáticas múltiplas. Os artistas, em especial as gerações mais recentes, estão cada vez mais produzindo trabalhos em que o uso desses recursos é evidente e até mesmo afirmativo. Na opinião do diretor, um dos principais usos está no registro audiovisual dos ensaios e na possibilidade de se produzir coreografias em diversas partes do mundo simultaneamente.

---

<sup>42</sup> Ultimamente o diretor vem gravando em vídeo parte das células coreográficas e postando em nosso grupo. Como forma de não esquecermos a coreografia para o outro ensaio e não perder detalhes. É a tecnologia já servindo como ferramenta para o grupo.

Um exemplo de artista que representa essa geração de “artistas tecnológicos” é o coreógrafo brasileiro que Fábio está pesquisando atualmente e que tem feito bastante sucesso no Brasil e fora do país também: Alex Soares. Ele é um dos grandes nomes da dança contemporânea em São Paulo e seus trabalhos traduzem um pouco do pensamento que Fábio desenvolve sobre a relação dança-tecnologia. Questionado sobre qual seria a dificuldade dos artistas brasileiros em trabalhar com as novas tecnologias, Fábio acredita que seja o acesso aos recursos tecnológicos como aparelhos, programas e etc., que possibilitem esse aprimoramento. Para ele, artistas norte-americanos, asiáticos e europeus estão muito mais inseridos nesse processo do que nós, justamente pela facilidade ao acesso a produtos de ponta, que não só complementam como ajudam os espetáculos a acontecerem.

Fábio já utilizou projeções em alguns de seus trabalhos, mas até então o uso do vídeo se deteve mais na captação de imagens como registro de coreografias e espetáculos para posteriormente lembrar ou fazer as ajustes e modificações necessárias a dança. Mas nunca um vídeodança como uma finalidade artística em si foi inserido como criação direta ou indireta com os integrantes desta companhia de dança.

## 4 APLICANDO AS PISTAS

O processo de produção de subjetividade não poderia ocorrer de forma individual, por isso é importante compreender o papel do trabalho cooperativo nessa transformação, uma vez que a produção de subjetividade só é produzida por instâncias coletivas, as relações se tornam produtoras, logo é no trabalho cooperativo que começam as singularizações

*Renata Fagundes*

### 4.1 Diário de Bordo.

Este capítulo pretende cartografar e analisar os experimentos do processo de criação da videodança 24<sup>43</sup>, refletindo sobre o papel da produção de subjetividade dos bailarinos da Companhia de Dança Contemporânea P24 no processo artístico, de acordo com a união dos objetivos de cada experimento com as oito *Pistas do Método Cartográfico* (KASTRUP, 2009) apresentadas no capítulo 01 (um) desta dissertação.

Foram utilizados três recursos para que nosso diário de bordo viesse a acontecer: O primeiro foi um grupo fechado no *Facebook*, em que todos deveriam postar seus vídeos, fotos e comentários dos experimentos. O segundo foram gravações em vídeo. No final de cada experimento realizávamos uma entrevista individual, gravada em vídeo, sobre as vivências do grupo e da equipe de filmagem. O terceiro foi um bloco de anotações com as diretrizes dos experimentos, e com escritos sobre os acontecimentos que nos chamavam a atenção no percorrer das atividades propostas.

Para iniciar esta reflexão, é importante destacar a palavra *pista* como um elemento fundamental para se entender à metodologia proposta, pois ela possui um duplo significado. Por um lado ela pode significar vestígio, rastros de algo que podemos investigar e, por outro,

---

<sup>43</sup> O resultado final desta pesquisa encontra-se no endereço <<https://vimeo.com/126125494>> com a senha “cores”.

significa estrada, terreno onde pousam e decolam aviões, que podemos aqui associar ao pouso e decolagem de ideias. Por fim, a pista pode ser também o local onde se dança.

## 4.2 Experimentos:

### 4.2.1 A intervenção como caminho: percepções múltiplas de uma experiência

No primeiro experimento expus uma série de imagens fotográficas que representassem alguns aspectos sociais e naturais do contexto circundante aos sujeitos da pesquisa, tais como: a família, a fé, a arte, a cidade do Rio de Janeiro, a natureza, o meio rural e o campo. Tais imagens foram selecionadas a partir de uma lógica que nós mesmos criamos e que faz parte da minha produção subjetiva dentro das minhas práticas artísticas. As imagens refletiam aspectos da minha individualidade que quisemos compartilhar com os bailarinos. Mas como desejávamos extrair dos meninos os seus próprios sentidos, só fornecemos esta explicação no final do experimento. A imagem da cachoeira (Imagem 01) foi o local de nossa primeira videodança<sup>44</sup>. Gostamos muito de trabalhar com água em cena, por isso escolhemos uma fotografia da água. Gostaríamos de ver o que isso poderia suscitar/despertar neles. A imagem plantação (Imagem 02) é muito forte, já que viemos da terra e para a terra voltaremos. Desde os períodos paleolítico e neolítico, o homem usa a terra para sobreviver e narrar sua história. A terra sempre teve uma relação muito intrínseca com o homem. A nosso ver, toda a vida do ser humano gira em torno dela. A imagem da família (Imagem 03) faz uma relação com a família da **P24** de dança. A imagem da cidade do Rio de Janeiro (Imagem 04) é a imagem de surgimento da **P24**, onde toda a história com a companhia teve sua gênese. A imagem da obra de arte (Imagem 05) é justamente porque somos artistas, trabalhamos com arte. Eu poderia fazer um link com as cores que representam o movimento *LGBT*, mas não quisemos representar essa questão, já que a pesquisa não trata diretamente das discussões de gênero. A imagem de uma manifestação religiosa (Imagem 06) traz para nós, componentes da P24, as lembranças de alguns estudos que fizemos para a criação de um de nossos espetáculos. A imagem da praia de Copacabana/RJ (Imagem 08) é um lugar onde acontece uma das maiores manifestações sobre as questões de gênero e sexualidade de nosso país, a Parada do Orgulho

---

<sup>44</sup> Videodança Guandu de 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vzpPdPd6osg>

LGBT. A praia representa também a diversidade cultural, um espaço de movimentação, encontros e lazer. A imagem do centro da cidade do Rio de Janeiro (Imagem 08) é o oposto da imagem de número 01, e representa a nossa briga por um espaço de atuação artística dentro de uma cidade repleta de outras companhias já estabelecidas e dentro de um mercado altamente competitivo. Em outras palavras, a luta da P24 por seu reconhecimento dentro da selva de pedra carioca.

Inicialmente, ao mostrar as imagens (Figura 11) pedimos que eles fossem anotando no papel e com caneta o que lhes chamasse atenção nas imagens. Foi um exercício de *brainstorming* (tempestade de ideias), no qual eles tiveram um minuto para escrever tudo o que lhes veio à memória, fazendo relação, ou não, com as imagens que foram mostradas anteriormente.

Figura 08: Experimento 1



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Daí, dividimo-los em duplas e os intérpretes ficaram responsáveis por escrever em uma terceira folha o que de semelhante foi encontrado nas anotações de cada um. (Figura 09).



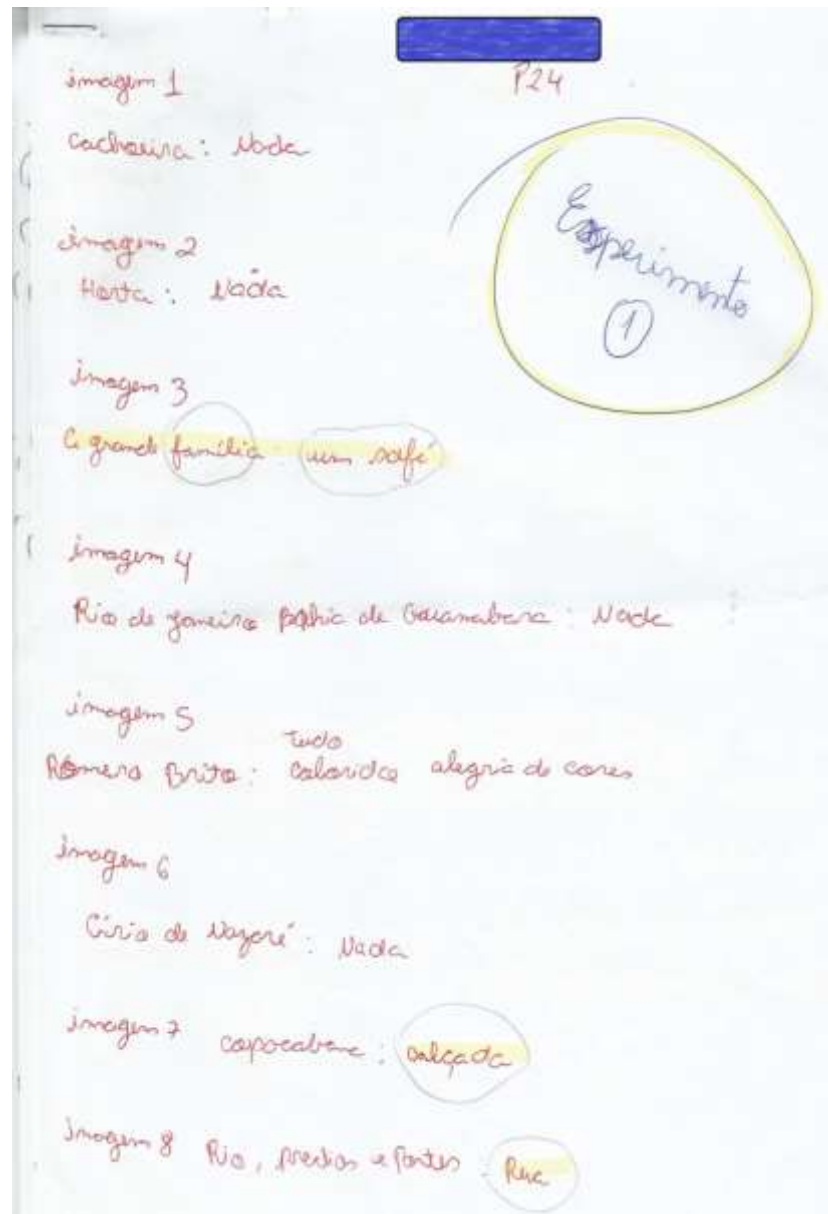
Figura 09: Componente 03/C03 e Componente 02/C02



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Depois do trabalho de análise do que foi comum entre os integrantes das duplas, elas deveriam apresentar para todos os presentes o resultado de suas comparações (Figura 10). O objetivo foi verificar o que ficou registrado na memória dos intérpretes e quais foram as possíveis interpretações suscitadas. Concluímos juntos a análise das implicações do que foi comum a todos os participantes neste experimento, tendo como resultado, possíveis propostas temáticas para a videodança, espaços para locações, objetos cênicos etc. Essas interpretações levantadas, foram elementos importantes para a elaboração coletiva do roteiro da nossa videodança.

Figura 10: Anotações componente 03/C03 e componente 02/C02



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Esse experimento serviu como uma forma de conhecê-los e sentir a disponibilidade deles para a experimentação. Serviu também para prever um pouco como eles iriam começar a ver e responder aos outros experimentos. Unimos tanto imagens que tivessem relação próxima com o grupo, para perceber o olhar de cada um com possíveis identificações coletivas, quanto imagens que de certa forma eram destoantes, para perceber possíveis estranhamentos. Nas imagens mais concretas, como as do calçadão de Copacabana e da Baía de Guanabara, foi predominante no *brainstorming* inicial a descrição dos elementos físicos da imagem como, por exemplo: paisagem, pôr-do-sol, mar, água, céu, calçada etc. Já no compartilhamento das impressões, verificamos abstração e interpretação ao aparecerem

palavras como velhice e vida, elementos que possam não estar explícitos na fotografia. Esse resultado dialoga diretamente com o que Passos e Barros (2009) propõem ao leitor sobre o trabalho de análise/intervenção, chamando-o assim de uma dinâmica de devir.

A pista elaborada por Passos e Barros (2009) indica que toda pesquisa é intervenção. Debruçados na contribuição metodológica de Félix Guattari, defendem a ideia de que o campo de análise não se separa do campo de intervenção, assim como aconteceu neste experimento. Para tal abordagem, conhecer não é representar uma realidade preexistente, mas um processo de invenção de si e do mundo (KASTRUP, 1999; MATURANA, VARELA, 1995). Dois dos componentes nos relatam:

No experimento 01, a partir das imagens, elas me estimularam a pegar elementos que me chamaram atenção e que eu posso utilizar ou não na produção do vídeo. Essas informações que eu tirei das imagens estavam muito ligadas ao meu conhecimento geral de mundo. Por exemplo: a imagem do Abapuru, da Tarsila do Amaral, junto com a estética do Romero Britto. E a questão de morar no Rio e saber que aquilo era o Pão de Açúcar. Se eu não morasse aqui ou se eu não tivesse acesso a estes pontos turísticos, eu não saberia o que era. Então não me remeteria a essa informação de que é um ponto turístico do Rio de Janeiro. E nem que o que está ao redor é a Baía de Guanabara. A minha cultura geral fez com que eu tivesse este recurso de tirar estas informações das imagens.” Componente 06/C06

O primeiro experimento me deu várias ideias. Gostei bastante. A Imagem da família foi a que mais fez brotar ideias. E a da cidade também. Eu sempre penso no contraponto entre a natureza do Rio de Janeiro e o cinza da cidade. Então me gerou várias ideias.” Componente novo

Objeto e sujeito realizam um processo de conhecer, pois são criados pelas próprias ações cognitivas de modo recíproco e indissociável. Logo, ocorrem neste processo, uma indissociabilidade entre a transformação das suas realidades e a produção de conhecimento (PASSOS, BARROS, 2009).

Imagens utilizadas nos experimentos:

Imagem 01: O que predominou das anotações foi a palavra: água

Figura 11: Cachoeira



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Imagem 02: Não existiram semelhanças encontradas.

Figura 12: Plantação



Fonte: BAIXAKI, 2014.

Imagem 03: O que predominou das anotações foi a palavra: sofá

Figura 13: A Grande Família.



Fonte: BRASILNETWORK, 2014

Imagem 04: O que predominou das anotações foram as palavras: Pão de Açúcar e Baía de Guanabara

Figura 14: Baía de Guanabara



Fonte: IABRJ, 2014

Imagem 05: O que predominou das anotações foram as palavras: tudo colorido, alegria de cores e mistura de cores.

Figura 15: Obra de Arte



Fonte:

[http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fi.ytimg.com%2Fvi%2FjI3UKq3DLTQ%2Fhqdefault.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DjI3UKq3DLTQ&docid=fLBSuBv272\\_lkM&tbnid=7yUHYyzYQHMnM%3A&w=480&h=360&ei=yslDVYW1EMzIsQSVy4HYCw&ved=0CAIQxiAwAA&iact=c>](http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fi.ytimg.com%2Fvi%2FjI3UKq3DLTQ%2Fhqdefault.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DjI3UKq3DLTQ&docid=fLBSuBv272_lkM&tbnid=7yUHYyzYQHMnM%3A&w=480&h=360&ei=yslDVYW1EMzIsQSVy4HYCw&ved=0CAIQxiAwAA&iact=c>)

Acesso em 01 de Agosto de 2014

Imagem 06: O que predominou das anotações foram as palavras: muita gente.

Figura 16: Manifestação religiosa – Círio de Nazaré/PA



Fonte: ULTIMO SEGUNDO, 2014

Imagem 07 - O que predominou das anotações foram as palavras: Copacabana, calçada, azul, mar e praia.

Figura 17: Calçada de Copacabana



Fonte: VEJA NO MAPA, 2014.

Imagem 08: O que predominou das anotações foram as palavras: Rio, ruas, prédios, ponte, cinza, verde e cidade.

Figura 18: Centro da Cidade do Rio de Janeiro



Fonte: IMOVEL VIP, 2014

#### 4.2.2 Mapeamento do corpo: um vocabulário de movimentos das singularidades

“A cartografia visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção” (Kastrup, 2009, p.32). Uma busca derradeira por uma partitura de movimentos que comportam sentidos e que estariam compondo nosso processo final. Mais do que uma busca, precisávamos entender que todo o processo coreográfico precisava ser também um processo videográfico, que era tão importante o estudo do movimento e da formulação de frases coreográficas quanto um estudo das posições e movimentos de câmera. Foi quando pensamos em exercícios que “estabelecessem uma busca linear para atingir um fim” (KASTRUP, 2009, p.32), para que no final pudéssemos outra vez coletivizar nossas experiências, encontrar as convergências e tecer nosso roteiro.

Aliado aos quatro gestos de atenção cartográfica citados por Kastrup: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento, propusemos uma busca entre um vocabulário de movimentos das singularidades a partir do ato ou efeito de perceber a si e o outro. A partir deste estudo das percepções, do olhar para fora e reconhecer-se inserido nesse contexto, partimos para o experimento 02 com o objetivo de promover que os intérpretes olhassem para si, para os seus próprios corpos e pudessem assim se perceber de maneira diferenciada das

percepções cotidianas, ordinárias. Esse experimento foi fundamentalmente prático. Foi pedido então que eles escolhessem um lugar no espaço da sala e, de olhos fechados, ficassem deitados em pouso e escutando os comandos ministrados (Figura 19). Pouso que, para Kastrup, “não deve ser entendido como uma parada do movimento, mas como uma parada no movimento. Voos e pousos conferem um ritmo ao pensamento, e a atenção desempenha aí um papel essencial” (KASTRUP, 2009, p.34).

Figura 19: Experimento 02



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Dispostos no chão em decúbito dorsal, os integrantes foram instigados a entrar em um estado de total relaxamento, buscando individualmente um rastreo de seu corpo. Exercícios de respiração foram apresentados para que eles se desprendessem dos pensamentos e preocupações e se abrissem, sensorialmente falando, para um trabalho corporal de varredura em seus corpos.

Usando a imagem citada da ameba, preocupamo-nos em proporcionar um ambiente perceptivo por meio da ativação do sistema háptico, provocando uma vivência de sensações para chegarmos ao movimento. Desse modo, na ausência de uma ação intencional do bailarino, ou seja, nesse momento da pausa, do silêncio e da imobilidade, se podem perceber as forças invisíveis que movimentam involuntariamente nosso corpo. O corpo está em constante movimento, ele possui seu movimento próprio. Propusemos então que os bailarinos se permitissem iniciar uma pesquisa coreográfica não a partir de padrões de movimento pré-estabelecidos ou de ações intencionais de deslocamento no espaço, mas a partir das sensações que o próprio corpo, no silêncio do gesto, nos proporciona sentir.



Nesse sentido pedimos que, de olhos fechados, eles criassem uma imagem visível de seus próprios corpos, como se os estivessem visualizando-os/mapeando-os, como se eles pudessem se ver de cima para baixo. Como se existisse uma câmera lá de cima e esta fosse gravando o contorno sensível do corpo de cada um, como se passasse um raio “X” de cima. Uma imagem tridimensional e sensorial. Uma exploração assistemática do terreno.

Após esse exercício, escolhemos dois aspectos dentro do segundo gesto de atenção cartográfica, o toque, para dar prosseguimento a experimentação corporal. O primeiro é o que Kastrup chama de “*ganhar relevo no conjunto*” (KASTRUP, 2009, p.40) e o exercício tinha como objetivo observar o corpo dos outros bailarinos como um território de perceptos e afectos e reconhecer os relevos desse território, como a ave condor andino<sup>45</sup>, a maior ave voadora do mundo, que para ter uma melhor visão, precisam ter um campo de visão ampliado. E, desse modo, vislumbrar possíveis rugosidades provenientes do corpo do colega, e ver se alguma rugosidade chamava atenção de forma positiva ou negativa. Após essa observação atenta, eles trocaram informações sobre as experiências.

O próximo passo então era o gesto de pouso. Focar a atenção sobre uma parte. Através desta vivência, o objetivo era, em duplas (Figura 20), escolher uma parte do corpo do colega que te chamou atenção e de perto, voltar olhar a parte escolhida por outro ângulo. Trabalhar alteridade no olhar e uma percepção em forma de *zoom*. Depois foi possível fazer um rodízio das duplas para que todos pudessem experimentar entre si.

Figura 20 Experimento 02



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

<sup>45</sup> O condor-dos-andes é uma ave da família dos catartídeos, parente próximo do condor-da-califórnia e dos urubus, que habita a Cordilheira Andina, na América do Sul. Retirado de: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Condor-dos-andes>>acesso em 15 de Abril de 2015.

Ao final deste processo, já havia acontecido um *zoom* automático de cada participante para uma parte do corpo de outro participante. Então o quarto gesto de atenção cartográfica proposto por Kastrup entrava em jogo: o reconhecimento atento. “O reconhecimento atento é o quarto gesto ou variedade atencional. O que fazemos quando somos atraídos por algo que obriga o pouso da atenção e exige a reconfiguração do território da observação? Se perguntamos “o que é isto?” saímos da suspensão e retornamos ao regime da cognição” (KASTRUP, 2009, p.44). Um olhar com função de reconfigurar esteticamente este novo território que se formou aos olhos de cada participante.

Em pé, os participantes puderam caminhar e se deslocar livremente, percebendo todo o ambiente e refletindo sobre todas as informações recebidas e produzidas até então. No final desse experimento, os intérpretes tiveram acesso aos seus celulares (Figura 21) e então fotografaram a parte do seu corpo que os atraiu (Figura 22). Cada um, de uma parte do seu corpo que mais lhes chamou a atenção. E depois fazer uma foto da parte do corpo do amigo que lhes atraiu. Em roda, tivemos a oportunidade de ver e ouvir as explicações de cada foto retirada (Figuras 23 e 24). Chegamos assim a uma conclusão em conjunto: conhecer uma câmera é saber servir-se dela. Outras informações foram discutidas neste momento, como de planos, eixos, *zoom*, distância da câmera, formas de câmera, posicionamentos de câmera, enquadramento. Definições que eles acabaram aprendendo e descobrindo na prática, e que veriam novamente no experimento 04.

Figura 21: Experimento 02



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Figura 22: Costa Componente



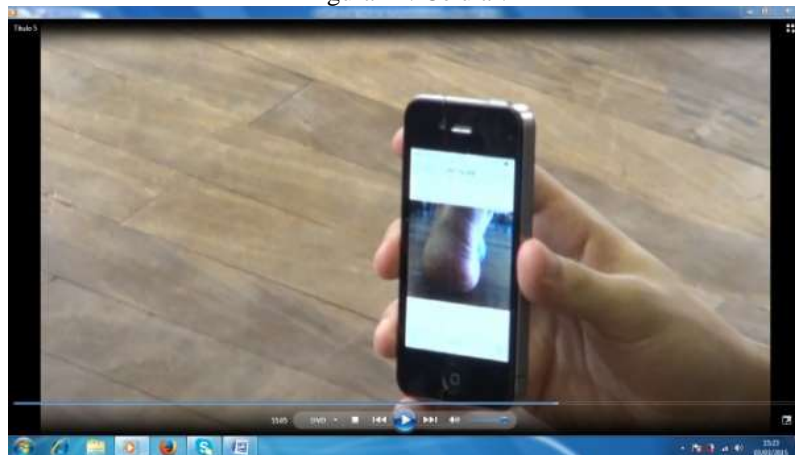
Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Figura 23: Celular.



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Figura 24: Celular.



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

O próximo passo então foi reconduzi-los a criar uma pequena história, coreograficamente ou não, com as partes do corpo escolhidas e o seu próprio celular (Figura 25). Os movimentos passaram a surgir de maneira espontânea e despreocupada com a formalidade. Ao som de uma música calma, os componentes com seus celulares exploravam a fisicalidade do corpo no espaço e se movimentavam nas interseções dos corpos e nos espaços vazios que surgiam nas interações. O resultado foi uma sequência de apresentação individual das histórias de partes dos seus corpos, ou seja, seus contornos singulares, pelo celular em pequenos vídeos de até 45 segundos.

Figura 25: Experimento 02



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Neste momento, foi muito importante que os componentes passassem pela experiência de serem gravados e de gravar partes dos corpos de outros integrantes. Eles falaram sobre a satisfação de verem partes de seus corpos; da atração que tiveram em serem vistos e poder ver o amigo por uma câmera; da timidez de mostrar a parte do corpo que escolheu gravar para outro colega ver, da experiência da passagem da câmera de um lado para outro. E da dificuldade de conseguir mostrar no vídeo a sua intenção verdadeiramente. “De modo geral o fenômeno do reconhecimento é entendido como uma espécie de ponto de interseção entre a percepção e a memória. O presente vira passado, o conhecimento, reconhecimento” (Kastrup, 2009, p.46).

A entrada do aprendiz de cartógrafo no campo da pesquisa coloca imediatamente a questão de onde pousar sua atenção. Em geral ele se pergunta como selecionar o elemento ao qual prestar atenção, dentre aqueles múltiplos e variados que lhe atingem os sentidos e o pensamento (KASTRUP, 2009, p.35).

Discutimos a importância de um roteiro como forma de pesquisa, estudo da cena e produto final. De como a câmera estava localizada para pegar ao mesmo tempo mão e pé.

Falamos sobre o que pode ser o foco da cena. Como coreografar o corpo para câmera. O corpo entrando no olhar do corpo. A câmera entrando no olhar do operador da câmera. Falamos de possibilidades. Chegamos à conclusão de que o que foi feito já seria uma pequena vídeodança feito por eles próprios.

Nessa etapa analisamos, através da fotografia do corpo dos intérpretes, o olhar de cada um sobre si mesmo, além de poder apresentar algumas noções básicas como enquadramento, ângulos, focos... “E o segundo experimento eu gostei bastante. Foi bem interessante explorar meu corpo através da câmera” (Componentes Novos).

Definimos as partes do corpo que foram primordiais para a criação da célula coreográfica que está em nossa vídeodança, priorizando que a câmera pudesse se aproximar em planos detalhes e *zooms*.

#### 4.2.3 Coletivo de forças: Vários movimentos em uma única célula.

O terceiro experimento foi uma proposição de criação coreográfica em pequenas células, que nasceu dos elos de nossa experiência e que se transformou em uma escrita feita por movimentos, pela dança. Esta criação se deu, essencialmente, pelo resultado da vivência do experimento anterior,

Após o aquecimento e o alongamento rotineiros, pedimos para que cada componente escolhesse um lugar da sala, deitasse e lembrasse das partes do corpo escolhidas no último experimento (Figura 26).

Figura 26: Experimento 03



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Nessa etapa inicial foram formadas duplas. Um integrante deveria começar como comandante e o outro como comandado, e depois trocar-se-iam os papéis. Com um ininterrupto contato visual, o comandante lidera a movimentação, que deverá ser de livre escolha (improvisação). Não podendo esquecer o foco das partes do corpo escolhidas no experimento 02. O comandado deveria seguir a movimentação do comandante como um espelho. Logo, se o comandante levanta o braço direito, o comandado deverá levantar o braço esquerdo, ao mesmo tempo, com a mesma velocidade, intensidade e força, ou seja, mesma qualidade de movimento. Após trocadas as funções, passamos para a segunda etapa. Mantém-se o princípio de comandante e comandado, mas, agora, este último deveria modificar a qualidade de movimento da parte do corpo movimentada. Dessa forma, se o comandante gira a cabeça lenta e continuamente, o comandado deverá propor uma outra forma de girar a cabeça rapidamente, podendo ser continuamente ou explosivamente. A intensão nesta parte do experimento foi causar estranhamento, contrastando as dinâmicas de movimento, além de proporcionar aos participantes uma maior relação de agenciamento. Ou seja, a partir do diferente, proporcionar uma empatia, o que seria fundamental para fase final do experimento (Figura 27).

Trocam-se os papéis e passa-se para a terceira e última etapa, quando os papéis de comandante e comandado se entrecruzam, compondo assim um coletivo de forças. Um começa comandando, mas na resposta do comandado ele, além de movimentar a parte do corpo estimulada, deverá também dar prosseguimento, de maneira fluida, a movimentação, estimulando assim o comandante primeiro. Desse modo, o indivíduo 1 levanta lentamente o braço direito, o indivíduo 2 levanta lentamente o braço esquerdo e em seguida dá um salto, assim o indivíduo 1 deverá também dar um salto simultaneamente. E dar continuidade ao coletivo de movimentos construídos pela dupla. Vivenciando, assim, mais um objetivo da cartografia, o que afirma metaforicamente também em suas palavras um dos participantes. “O experimento 03 foi divertido. Ingressar no movimento do outro, compor com o movimento do outro. E depois as outras pessoas irem entrando juntas (Componentes Novos).”

Figura 27: Experimento 03



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Esta parte do experimento teve como função exercitar os gestos de atenção cartográfica propostos por Kastrup (2009) em simultaneidade com a atenção, concentração, percepção espacial e consciência corporal. Além de exercitar com os corpos uma relação de *feedback*. Nesse tipo de relação, ocorre uma retro-ação, no qual um estímulo, ou *input*, é emitido por um emissor e recebido por um receptor que o modifica e devolve, também chamado de *output*, num processo instantâneo, de ida e volta, onde ambos, emissor e receptor, estimulam-se simultaneamente através da tradução dos códigos, nesse caso, códigos de movimento. Como explica Santaella (2005, p. 86-87):

O corpo conectado a interfaces, nesse ambiente sensorizado, manipula instantaneamente os dados estocados, dando vida ao ambiente. [...] Os dados enviados pelo corpo são *inputs* ou dados de entrada, que são entendidos e devolvidos por *outputs*, ou dados de saída. As redes neurais – dos computadores –<sup>46</sup>, inspiradas em nosso sistema nervoso biológico, entendem alguns padrões de comportamento e regem os dados provocando “alucinações virtuais”.

No final destes exercícios, com exploração dos movimentos, as duplas conseguiram colher bastante material coreográfico, e deveriam fechar oito<sup>47</sup> pequenas células de movimento, com as partes criadas por eles. Com esses exercícios, os três grupos criaram suas três sequências. Depois da criação e da apresentação das sequências, o grupo todo reunido

<sup>46</sup> Grifo meu.

<sup>47</sup> Uma das coisas mais importantes na dança é a contagem dos tempos musicais. Esta contagem nos ajuda a fazer com que sigamos o ritmo da música. Ajuda também a padronizar os movimentos para que todos os bailarinos dançam no mesmo tempo de execução de cada movimento. Em uma coreografia os movimentos são organizados de acordo com essa contagem, de maneira que os passos fiquem certos na parte adequada da música. A contagem se dá de 1 até 8. Quando chega-se ao 8 volta-se a contar pelo 1 e assim sucessivamente. No final da música temos uma média aproximadamente de 30 até 50 oitos dependendo da minutagem.

somou as três sequências em uma única célula coreográfica (Figura 28). Quando a vi, pude verificar a existência da sensibilidade revelada pelos participantes. Para que todos executassem a mesma sequência de forma simultânea, todos tiveram que aprender a célula coreográfica final. E, como último exercício, pedimos que o grupo escolhesse uma posição inicial para iniciar e outra posição final para finalizar a apresentação da célula coreográfica (Figura 28).

Figura 28: Início da célula coreográfica



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Figura 29: Finalização da célula coreográfica.



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Assim, finalmente chegamos à célula coreográfica, envolvendo as três etapas anteriores, e que se encontra em nossa videodança em vários momentos. Uma prova direta da transformação da experiência em conhecimento. Para Pozzana e Kastrup (2009, p. 70),



“quando há transformação de experiência em conhecimento e de conhecimento em experiência, numa circularidade aberta ao tempo que passa, há coprodução.”

Chego a esta conclusão, alicerçado em Pozzana e Kastrup (2009) quando dizem que é sempre um desafio a elaboração de um texto onde a multiplicidade de vozes entram em agenciamento coletivo, que no caso deste experimento, se refere às células coreográficas que se apresentam como uma escrita corporal das experiências vividas e compartilhadas. Para nós, a confecção de relatos em coreografias transmite o que se vivenciou, ouviu, dançou, neste experimento. Criam-se assim, como citado no início deste texto por Helenita Sá Earp, movimentos do corpo transformando-se em arte. Nesse sentido, o que escrevemos com nossos corpos foi o resultado da produção de subjetividades nesses experimentos. Subjetividades estas que abrem linhas de continuidade que podem ser desdobrados em outras formas:

As aberturas de um trabalho de pesquisa abrem linhas de continuidade, que podem ser seguidas pelo próprio pesquisador, ou por outros que sejam afetados pelos problemas que ele levanta. Em síntese, a expansão do campo problemático de uma pesquisa ocorre por suas conclusões, mas também por suas inconclusões. E é através dos textos que um novo problema ou uma nova abordagem dos problemas pode se propagar e produzir efeitos de intervenção num campo de pesquisa, transformando um estado de coisas. (POZZANA, KASTRUP, p.72).

#### 4.2.4 Lançar-se na água: um território de fazer junto

Semelhante ao experimento 01, que utilizou imagens fotográficas como estímulo para a criação coreográfica, no experimento 04 os estímulos foram imagens dançadas em movimento, videodanças. Como a maioria deles nunca tinha visto uma videodança, foram apresentadas a eles (Figura 30) cinco obras selecionadas por mim e sorteadas para cada intérprete, como forma de permiti-los regimes de enunciação e de subjetivação.

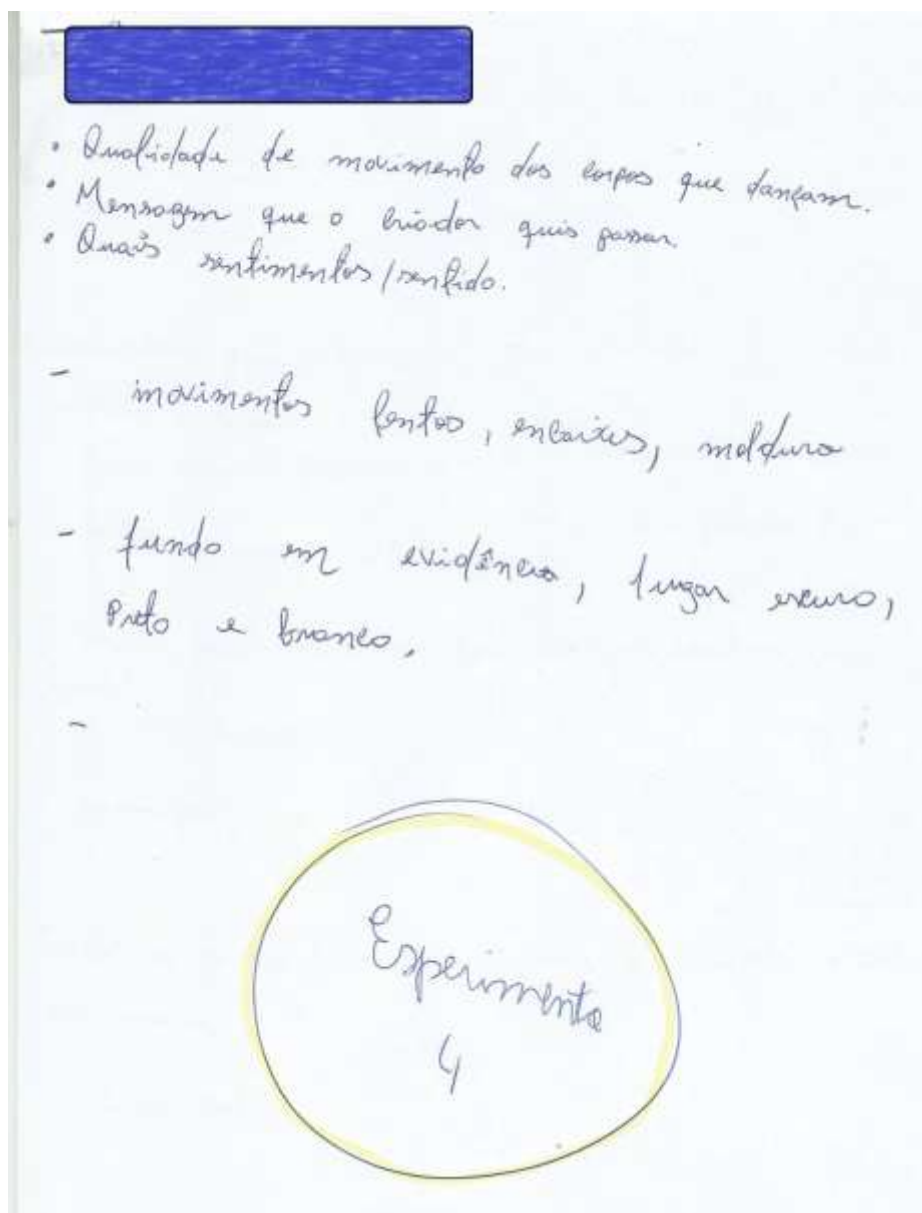
Figura 30: Experimento 04



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Cada um ficou com a responsabilidade de observar junto ao grupo e discutir a obra que lhe foi cedida, assim como observar vários estímulos referentes à obra analisada, sendo eles: planos, posicionamento da câmera, figurino, músicas, luz e cenário. Depois cada um teve um tempo para apresentar suas observações com base em três perguntas. São elas: qual a qualidade de movimento do(s) corpo(s) que ali dançava(m), a mensagem que possivelmente o criador quis passar, um ou mais sentimentos/sentidos da obra (Figura 31).

Figura 31: Resultado Experimento 04



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

O que de certa forma foi feito neste momento quando o grupo em conjunto discutiu as obras e explicitou as linhas de enunciação observadas, acionando o processo de produção de subjetividade ao se lançarem nos meandros das vídeodanças propostas.

O que caracteriza a oficina é ser um espaço de aprendizagem, não apenas de técnicas artísticas, mas de aprendizagem inventiva<sup>48</sup>, no sentido em que ali têm lugar

<sup>48</sup> A invenção é a própria capacidade de inventar problemas, de divergir constantemente de qualquer quadro estabelecido de referências e padrões, inclusive na delimitação do que seria uma problemática socialmente interessante, útil ou significativa (DA JUSTA, 2008). Reafirmamos que a expressão “aprendizagem

processos de invenção de si e do mundo (Kastrup, 2007;2008). Como espaços coletivos, são territórios de fazer junto. O processo de aprendizagem inventiva se faz através do trabalho com materiais flexíveis, que se prestam à transformação e à criação. Os participantes da oficina estabelecem com tais materiais agenciamentos, relações de dupla captura (Deleuze, 1998), criando e sendo criados, num movimento de coengendramento. Ao fazer e inventar coisas, se inventam ao mesmo tempo (KASTRUP, BARROS 2009, p. 84).

No experimento em questão, as videodanças foram importantes dispositivos para que os bailarinos da *Cia P24* exercitassem o trabalho do cartógrafo de extrair os enunciados de um dispositivo obra de arte. E, desse modo, poder revelar a potência estética, sensorial e significativa da videodança.

Nas discussões observou-se o movimento-função de explicitação vindo à tona na fala dos sujeitos após a visualização das videodanças, pois elas revelam a potência que os processos de devir-consciente possuem de produzir processos de subjetivação. Os intérpretes da P24 deram visibilidade, em suas falas, à preocupação em tentar compreender as escolhas artísticas do autor dos vídeos com a estética daquilo que seria mostrado, fugindo um pouco mais da obviedade e apresentando um caráter mais abstrato. Esse resultado mostra a intenção em situar a videodança como uma prática que está em diálogo com o mundo. Um dos componentes comenta esta experiência:

É sempre complexo a gente observar um trabalho artístico e tirar conclusões dele a partir de nossa vivência. Foi um exercício muito importante, porque nós exercitamos o olhar, a percepção. Nós trocamos também porque a percepção do outro muitas vezes não era igual a nossa. Então houve esta troca. E muita das vezes também batia. Eram iguais. Eu percebi que assim, quando batia, eu acredito que nós atingíamos o que o artista queria passar com aquele vídeo. E quando nós não batíamos as ideias, era muito mais as nossas percepções pessoais. Foi bom perceber as múltiplas possibilidades que uma câmera dá. Nós retratamos a nossa percepção do mundo. Cada vídeo daquele estava representando a visão que o artista tinha. A visão que o artista queria passar. É bom a gente ver como a gente consegue fazer isso através de uma câmera. Que é um pouco diferente do palco. O palco tem uma questão macro de se formatar um espetáculo. Na câmera a gente pode fazer uma ideia que daria muito mais trabalho, se fosse ser feito um espetáculo. E aí a gente consegue fazer ele menor e ter um resultado mais próximo do que a gente deseja do que fazer um espetáculo de dança ou de teatro. Como no caso do videodança a gente consegue, eu acho, alcançar muito mais o que a gente tem na ideia do que fazer um espetáculo cênico. Eu gostei muito. Pra mim foi muito enriquecedor. Eu acredito que a partir deste exercício é que a gente vai fazer os recortes que a gente quer. A partir deste

---

inventiva”, como aparece na obra de Kastrup (1999; KASTRUP; TEDESCO; PASSOS, 2008), encontra profundas ressonâncias na Filosofia da Diferença de Deleuze e na Psicologia Histórico-Cultural de Vygotsky. Conceito retirado do texto “A aprendizagem inventiva no ensino de Psicologia” em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1809-52672009000300004&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1809-52672009000300004&script=sci_arttext)> Acessado em 15 de Abril de 2015.

experimento é que o videodança começa a existir. Ele começa a ser criado e conduzir o espectador à ideia que a gente está querendo. Componente 03/C03

Surge neste experimento a empatia entre potências criadoras de dança que ocorrem entre de um lado o autor das videodanças e do outro os intérpretes da *Cia P24*. Pelo fato de ambos conhecerem técnicas e métodos de criação e composição coreográfica, ocorre uma leitura da videodança que atravessa a obviedade das imagens apresentadas. Mais ainda, após os intérpretes terem vivenciado experiências de composição com a câmera, isso faz com que a empatia aconteça não só com as escolhas coreográficas, mas também com as escolhas videográficas. Adentrar o plano das experiências é criar seus próprios dispositivos, e, assim, se alcança um grande objetivo da cartografia.

Terminamos este experimento produzindo o terceiro movimento, o movimento-função de produção de realidade: o efeito de confluência das funções de referência e de explicitação. Neste momento, o grupo alcança a sua capacidade de produção. O que estava bloqueado, desconhecido, referente a esta criação, neste experimento, serviu como teor de libertação. Desembaraçar os códigos foi importante para se produzir criatividade daqui para frente e fundamentada a sentidos. O dispositivo P24 movimentou, tencionou, conectou, nadou, e conseguiu se deslocar para um outro lugar, um lugar de outros agenciamentos. Referência, explicitação e transformação foram os movimentos agenciadores, provando assim nosso comprometimento com os processos de produção de subjetividade.

Pedi para os componentes voltarem para casa e pensarem, para o próximo experimento, no posicionamento de três câmeras no espaço de aula, com base em todas as câmeras que eles viram nas obras visualizadas. Além de discutirmos sobre a importância da elaboração de um roteiro e de uma videodança com projeção de imagens simultâneas.

Vídeodanças apresentados:

1. Em Redar, 2012, de Luiz Thomaz Sarmiento Conceição. Comentado pelo componente da *Cia P24* Daniel Luiz. Observações principais: dinâmica suave/leve. Movimento conduzido, contínuo e às vezes fragmentada. Mensagem de felicidade. Sentido: a vida de um casal. Lembranças. Molduras. Clima de paixão e carinho. Uma foto de recordação. Desejo de ficar guardado. Objeto/elemento central: porta retrato.

<<https://www.youtube.com/watch?v=L5hQDHD-ryA>>

2. *Le P`Tit Bal*, 1993, de Philippe Decouflé. Comentado pelo diretor da *Cia P24* Fábio Sanfer. Observações principais: Movimentos do cotidiano. Movimentos recortados e ágil. Uma movimentação cotidiana rural. Uma contestação da máquina. A mensagem: uma reflexão sobre o automatismo. Sentido: um casal com funções pré-definidas. Objeto/elemento central: mesa.

<<https://www.youtube.com/watch?v=uQF3o13y4iw>>

3. *Abracadabra – Film Des Cadres*, 2008, de Philippe Decouflé. Comentado pelo componente da *Cia P24* Ciro Ítalo. Observações principais: O Vídeo é em preto e branco. Idéia de prisão. O vídeo é muito escuro. O fundo e a frente se revezam. Sentimento: A música entristece. Objeto/elemento central: Moldura com corpos.

<<https://www.youtube.com/watch?v=uQF3o13y4iw>>

4. *Amelia La La La*, 2010, de Human Steps. Comentado pelo componente da *Cia P24* Murilo Hernandes. Observações principais: Exploram a relação homem e mulher. Mulher sendo conduzida. Movimentos rápidos e clássicos. Planos detalhados. Uso de sombras. Preocupação com a luz. Pausas. Uso de efeitos na edição. Elemento central: relação do casal.

<<https://www.youtube.com/watch?v=cUGewBdAy8c>>

5. *Envelhecer*, 2014, de Daniele Durães e Yuri Martins. Comentado pelo componente da *Cia P24* Marcos. Observações principais: Contagem do tempo passando. Dança e sombra. Movimento contínuo. Dinâmica rápida e lenta. Movimentos diretos e indiretos. Objeto/elemento central: cadeira.

<<https://www.youtube.com/watch?v=BA4YOlir-KQ>>

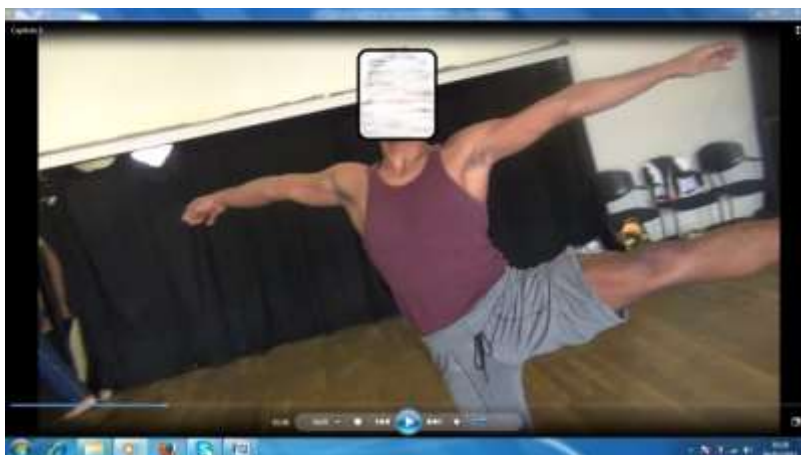
#### 4.2.5 Pesquisa e Intervenção: sendo e experimentando

Inicialmente os intérpretes foram colocados em uma sala com 03 câmeras à sua disposição. Cada um tinha o objetivo de, enquanto todos executavam a coreografia do experimento 03, o intérprete da vez colocava cada uma das câmeras em uma posição, sendo uma delas obrigatoriamente fixa com tripé e de plano geral. As outras duas câmeras poderiam estar sem tripé, na mão ou no chão. Neste momento, também foi colocado um estímulo

externo muito importante que poderia ser usado ou não: CDs com músicas diferentes, para que a coreografia pudesse ser interpretada com uma maior variedade de ritmos. Dissemos para os intérpretes que eles executassem a coreografia com o máximo de intenção para a câmera. De uma forma bem direta com ela, como se fosse uma conversa, em que eles não ignorassem que ela estivesse dialogando com o movimento deles.

Em um segundo momento, depois que todos vivenciaram o rodízio das câmeras, cada componente assumiu uma câmera móvel. Agora, com a câmera em suas mãos, eles deveriam buscar gravar movimentos mais perto da dança dos bailarinos. Nesse momento, a câmera poderia dançar junto com o componente, ou componentes, escolhido(s) (Figuras 32 e 33).

Figura 32: Experimento 05



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Figura 33: Experimento 05



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Para finalizar, pedimos que ficassem no posicionamento final da coreografia (em círculo). Então, em um desenho espacial diferente, já que estávamos em um círculo único, conseguimos explorar outros planos, mas pensando necessariamente nesse posicionamento único do grupo (Figuras 34, 35, 36 e 37).

Figura 34: Experimento 05



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Figura 35: Experimento 05



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.



Figura 36: Experimento 05



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Figura 37: Experimento 05



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Esse experimento foi o mais impulsionador, pelo fato de conseguir ver que o grupo estava realmente dentro da proposta. Nesse momento as câmeras, o tripé, a coreografia, o corpo, a intenção dialogavam a serviço da pesquisa e da intervenção, resultando assim em uma grande investigação/produção videográfica.

Assistimos vídeo por vídeo em um laptop e discutimos, entre outras questões, a alteridade do olhar, as múltiplas formas de se dançar para uma câmera, como ver o corpo através dela, o que isso pode suscitar para quem o vê, características da câmera, a câmera estando muito perto ou muito longe do que está sendo captado, e até mesmo através de algo inusitado (como na figura 38, do lado de fora da janela da sala). Assim declara um dos componentes da P24:

A primeira parte foi mais tranquila porque as câmeras estavam paradas e eu tinha um espaço para me movimentar sem me preocupar com elas. Elas não estavam tão próximas. E nos movimentos que elas estavam próximas elas não estavam em um lugar que sem querer eu batesse ou coisa sim. Pensar o movimento para câmera é diferente. Porque eu tinha que me preocupar se minha perna estava aberta, se estava fechada, se eu ia fechar o ângulo que era para a câmera captar, usar um espaço menor e não me movimentar tanto. Olhar o corpo do amigo através da câmera foi um lugar onde eu tive que exercitar mais a criatividade ou então prestar atenção em coisas que me chamassem mais a atenção. E foi bom. Ver o movimento de outra forma ou de uma parte só do movimento. Foi até o que eu explorei mais no exercício, foram pedaços dos movimentos. E também eu consegui ver ele de uma forma que eu não vejo quando eu estou fazendo. Quando eu estou fazendo, eu não consigo ver aquele movimento, e eu na câmera consegui ver coisas que eu não vejo. Eu consegui trabalhar mais com o bailarino e o espaço que ele ocupava enquanto ele se movimentava. Então, eu não pegava só o pé, mas eu pegava o chão, a sombra dele no chão (Figura 39), a roupa que ele estava usando, coisas que me chamavam a atenção. E também foi confuso porque eu não consegui seguir muito o fluxo dele. Então eu pegava as costas às vezes, e às vezes já mudava e já estava de frente, ele mudava de frente, mudava de direções. E aí eu comecei a me atentar em partes. Comecei a pegar só o pé, só o quadril, só o tórax. Eu acho que me interessei mais por partes. Já dançando eu tive que me preocupar mais. Se a câmera estava em cima, então eu tinha que aumentar este movimento ou então modificar um pouco, para que talvez pegasse outra visão de mim. Me preocupar com minha perna para não bater na câmera. Foi uma coisa que me deixou um pouco pequeno.

Componente 06/C06

Figura 38: Janela da sala



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

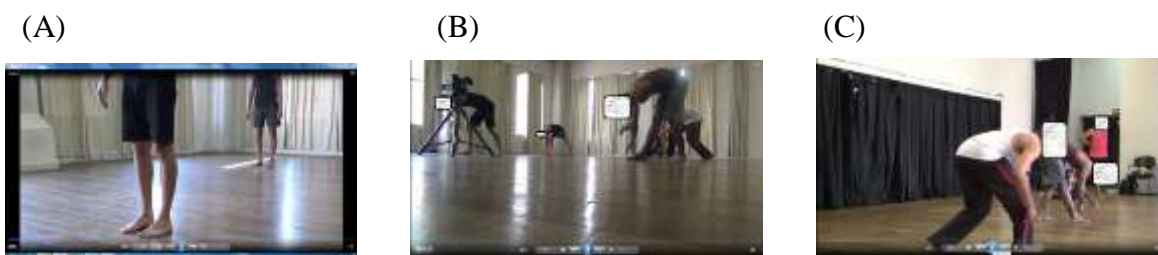
Figura 39: Sombra



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

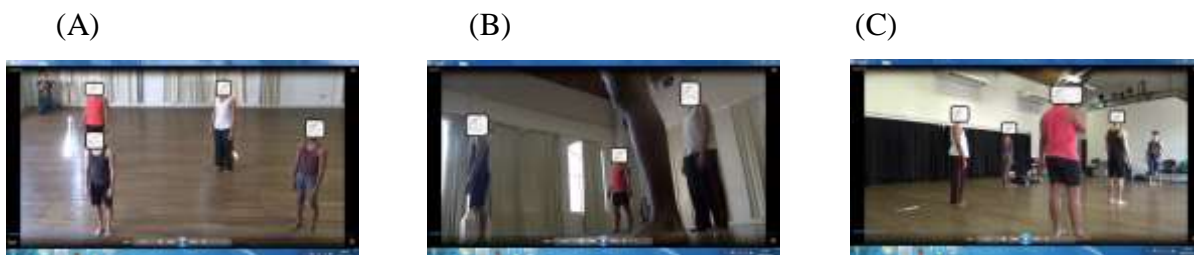
Analisando todas as experiências e imagens em grupo, conseguimos apontar quais planos e posicionamentos poderíamos usar em nossa vídeodança. Começamos a captar o início de um sentido para a criação de roteiro final. Foram, ao total, 18 posicionamentos de câmeras diferentes e seus diversos planos, seis componentes e cada um escolheu três posicionamentos. São eles:

Figura 40 (A, B e C), Componente 02/C02.



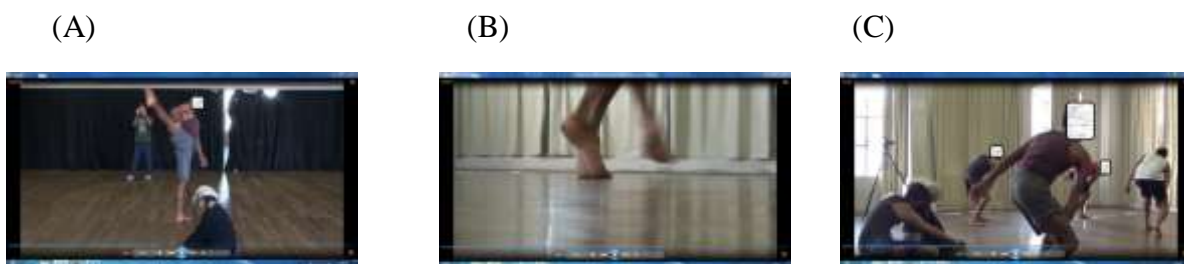
Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Figura 41 (A, B e C), Componentes Novos



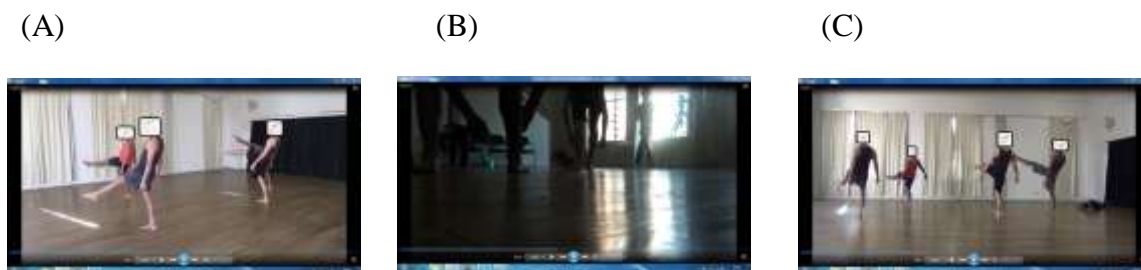
Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Figura 42 (A, B e C), componente 05/C05



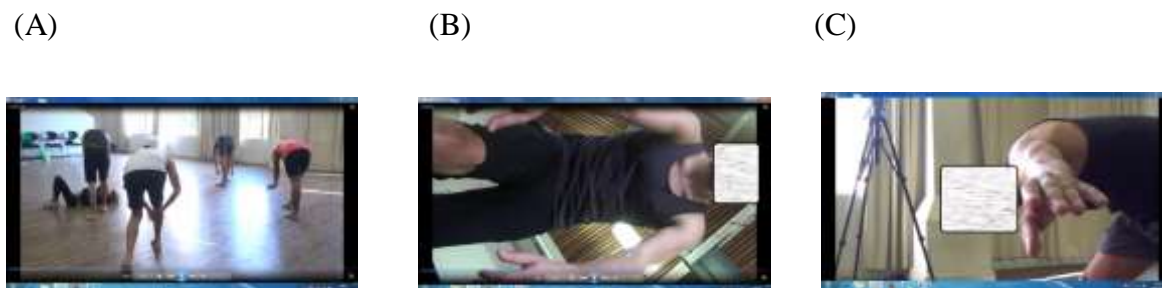
Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Figura 43 (A, B e C), Componente 03/C03.



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Figura 44 (A, B e C), componente 06/C06



Fonte: Arquivo pessoal de

Jardel Augusto Lemos, 2014.

Figura 45 (A, B e C), componente 04/C04



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

#### 4.2.6 Dissolução do ponto de vista do observador

Neste experimento, solicitei que eles fizessem uma retrospectiva de todo nosso caminhar e descrevessem suas experiências desde o primeiro experimento até este último através de palavras. Construimos de maneira empírica um entendimento sobre os processos cognitivos que se dão durante o processo de interação entre homem e máquina, entre a dança presencial e a dança mediada pelo vídeo, o que fez com que todos entendessem, portanto, o que seria uma videodança. Chegamos a uma análise crítica da cartografia como metodologia de pesquisa e criação em videodança e, com isso, de um entendimento próprio, oriundo de experiências únicas vivenciadas em nosso grupo.

Esta análise nos trouxe a discussão sobre a questão da interatividade. Para que dois elementos interajam é preciso que se comuniquem, para isso é preciso que um reconheça o código emitido pelo outro. Entre homem e máquina, elementos de natureza diferentes – carbono e silício, linguístico e numérico – é preciso o uso de uma interface que decodifique os códigos e os transforme em estímulos perceptíveis. O vídeo e as demais interfaces utilizadas pelo computador na manipulação de imagens – *hardwares* e *softwares* – fazem esse papel e transformam as imagens dos corpos em movimento e as cores, os sons e todos os demais elementos em estímulos elétricos binários que, decodificados pelo suporte projetor da imagem, os transformam em unidade de imagem eletrônica, os *pixels*, formando assim a imagem eletrônica.

Sendo assim, a metodologia cartográfica de criação em videodança propõe um diálogo intrínseco entre a linguagem do corpo orgânico e a linguagem numérica do corpo virtualizado, simulado<sup>49</sup> da realidade digital. Foi uma forma de promover um aprendizado em dança que não se veicula a formas de movimento pré-estabelecidas, engendrada em códigos formais, mas possibilita a investigação da relação dos seus próprios corpos com o meio exterior. Produzindo uma dança a partir do conhecimento de mundo, em que a técnica é estabelecida por cada integrante da pesquisa explorando seus próprios corpos que interagem com o ambiente real, mergulham em uma realidade virtual, passível de livre manipulação e ressignificação e em seguida se veem coexistindo em dois espaços diferentes simultaneamente.

É uma forma de se ver, rever-se, perceber-se e refletir sobre si mesmo, possibilitado pela tecnologia do vídeo que fez emergir, desse mundo caótico e complexo da pós-modernidade, um gênero artístico como a videodança, a qual reorganiza o corpo dos bailarinos no tempo e no espaço na medida em que estimula a criatividade e as capacidades cognitivas de perceber o meio.

Concluo esse experimento divulgando a seguinte informação: “a cartografia é uma metodologia de pesquisa que implica a dissolução do ponto de vista do observador” (PASSOS, EIRADO, 2009, p.120). O conhecimento se deu, assim, pela experiência, mas o conhecimento desta forma se fez “por essa dissolvência no plano do coletivo” (*idem*) que o experimento seis nos permitiu adentrar. “Todo ato de conhecer traz um mundo às mãos” - “Todo fazer é conhecer, todo conhecer é fazer” (MATURANA, VARELA *apud* PASSOS, EIRADO, 1990, 122).

Somos corresponsáveis por tudo que experimentamos, por nosso modo de existência, assim como pelo mundo que surge diante de nossos olhos. Se surgimos das experiências é muito menos para nos entronizar no eu, e muito mais para vivermos nossa existência como um processo de cuidado de si e do mundo. O cartógrafo acompanha essa emergência do si e do mundo na experiência. Para realizar sua tarefa não pode estar localizado na posição do observador distante, nem pode localizar seu objeto como coisa idêntica a si mesma. O cartógrafo lança-se na experiência, não estando imune a ela. Acompanha os processos de emergência, cuidando do que advém. É pela dissolvência do ponto de vista que ele guia sua ação (PASSOS, EIRADO, 2009, p.128 e 129).

---

<sup>49</sup> “Este se reporta ao corpo feito de algoritmos, de tiras de números, um corpo completamente desencarnado” (Santaella, 2005:100).

#### 4.2.7 Expressando processos de mudança de si e do mundo: roteirizando a dança em vídeo

Nesta fase da pesquisa, tivemos por objetivo propor um procedimento criativo para o planejamento e registro em videodança. Um dos caminhos foi correlacionar o pensamento criativo em dança dos intérpretes da *Cia P24* com um processo de criação em videodança. “Aprender com o próprio caminhar: roteirizando a dança em vídeo” não se caracterizou efetivamente como um experimento. Foi um momento em que os participantes da pesquisa tiveram de uma forma direta noções concretas de como pensar, fazer e preparar um roteiro, de uma forma não centralizada e sim uma narratividade em conjunto.

Nesse momento “era preciso fazer vacilar aquela maneira de narrar o caso para que emergissem as condições de produção do narrado (PASSOS, BARROS, 2009, p.166)”. Era fundamental propor aos participantes uma quebra de território individual para alcançarmos no próximo experimento um roteiro construído lado a lado, coletivamente. Foi quando em uma roda pudemos comentar sobre cada experiência, mas desta vez com um objetivo, pensar na próxima fase definitivamente. Desmontamos qualquer ideia que ficasse no singular para dar voz ao que seria narrado. E focamos o modo que narraríamos. Ou seja, pensamos uma organização linear e vertical. Foram quase 30 minutos durante os quais conversamos sobre como expressar tudo o que vivenciamos em imagem no vídeo. Para isso demos início ao roteiro de nossa dança para o vídeo.

##### 4.2.7.1 Apresentação das etapas do processo de criação em videodança: Dança, registro, edição, exibição

Dentro da criação em videodança, pode-se pensar em um roteiro de gravação e outro de edição, que pode ser o mesmo ou diferenciado. Esse momento foi importante para entendermos tais diferenças.

O roteiro de gravação trata do posicionamento da câmera (planos, ângulos e movimentos), da coreografia, da locação e de iluminação e cenografia, se necessário. Como pensamos um processo de criação aberto, o roteiro não precisou ser encarado como imutável. Foi preciso deixar espaço para as possibilidades estéticas que poderiam surgir no momento da

captação. O roteiro de edição<sup>50</sup> pode ser realizado de duas formas. Na primeira, por escrito, depois da decupagem (descrição dos planos com todos os detalhes), organizam-se os planos escolhidos na sequência desejada, indicando os pontos de corte (*cue*). Na segunda, característica da edição digital, organizam-se os planos diretamente na *time line* do programa de edição e modifica-se a ordem deles de acordo com o desejado. Isso significa que o roteiro é realizado diretamente na ilha de edição. Optamos por fazer apenas o roteiro de gravação e editar diretamente na *timeline*. Essa fase foi muito importante para que efetivamente chegássemos ao roteiro final de gravação de nosso vídeo e de edição, o que foi respeitado em todos os casos.

#### 4.2.7.2 Explicação sobre a etapa Dança

Nesta fase reforço o pensamento da *Cia P24* sobre a dança. A coreografia pode ser previamente estabelecida e ensaiada antes da captação, ou pode ocorrer de forma improvisada no momento dela, ou ainda ser uma mistura das duas formas. Para tanto foi interessante estabelecer uma proposta inicial, a qual será o *insight* para a composição coreográfica. Pode ser um tema, uma palavra, uma música, um texto, uma sensação, uma memória, qualquer coisa. Mesmo quando a proposta de movimento é ser improvisação, ela parte de um objetivo de ação que o bailarino estabelece no momento da improvisação: quando ele escolhe movimentar o braço e não a perna, isso, por si só, é uma proposição/ato estético. A coreografia pode ser pensada como um elemento independente ou dependente. Quando independente, ela é pensada independentemente de outros elementos do processo de criação como espaço cênico (teatro, rua, palco...), da música ou do cenário etc. É a dança por ela mesma, o movimento pelo movimento. Quando dependente, ela é pensada em relação a esses outros elementos, e aqui se inclui a própria câmera. Essa etapa foi mais livre, em que diretamente cada componente pode versar sobre seu entendimento sobre a sua dança. Concluimos juntos que em videodança a coreografia deve ser pensada para o olho da câmera.

---

<sup>50</sup> São as diretrizes divulgadas em um documento em que conseguimos mostrar ao editor de imagem o tipo de vídeo que queremos produzir. As imagens/entrevistas são gravadas como arquivo de vídeo separados na câmera, muita vezes identificados por letras e números. As imagens convertidas no computador vão servir para começar a fazer o roteiro, no que chamamos de decupagem. Existem vários programas para abrir arquivos. Depois de escolher e conhecer todo o material gravado, anotado o tempo e a deixa inicial que queremos, indicamos ao editor no roteiro o trecho que vamos utilizar em nosso vídeo. O número do “take” é muito importante para a hora da edição. É na ilha de edição que o editor de imagem edita o vídeo seguindo as instruções colocadas no roteiro. Um bom roteiro é essencial para que o vídeo seja editado de forma eficiente, resultando em um bom trabalho.



#### 4.2.7.3 Explicação sobre registro

Para encerrar, nosso objetivo era discutir sobre registro. O que efetivamente se entendia como registro? Chegamos à conclusão de que o registro é a captação em vídeo da dança. Ele envolve a posição da câmera em relação ao bailarino ou bailarinos, e dentro disso são necessários levar em consideração aspectos como enquadramento e ângulos de câmera, assim como os planos de imagem. Aqui se fará uma correlação com alguns conceitos da cinematografia mais usuais, utilizando como referência a disposição de um corpo frente à câmera. O plano panorâmico é aquele que capta o corpo do bailarino e uma grande quantidade do espaço no qual ele se encontra. O plano geral é aquele que capta o corpo do bailarino e uma parte do entorno. O plano médio capta 50% do corpo do bailarino e o plano americano, 75%. O plano detalhe capta uma parte específica e pontual, anulando quase ou completamente o entorno. Plano sequência é uma tomada contínua, sem cortes, que acompanha as ações do bailarino. O ângulo *Plongée* é um termo francês que quer dizer “mergulho”, na captação em vídeo ele representa a câmera posicionada de cima para baixo do bailarino, também pode ser chamado de ângulo alto. O contra *plongée*, por sua vez, é a câmera de baixo para cima, também chamado de ângulo baixo. O ângulo horizontal é aquele perpendicular ao corpo do bailarino, seja de frente ou de costas. Os movimentos de câmera mais usuais são o *travelling* e o *tilt*. O *travelling* é o deslocamento horizontal da câmera e o *tilt*, o deslocamento vertical. Agora conseguimos voltar ao resultado do experimento prático com o celular no qual eles já haviam sido apresentados a esses planos.

#### 4.2.7.4 Processo de criação em roteiro.

O videodança, assim como um texto, a dança e o filme, possui início, meio e fim. Essas etapas podem ser pensadas de forma linear ou alinear, de acordo com a proposta do artista. Nesse experimento prático o método instigador para o insight do roteiro foi a utilização de perguntas. Primeiramente os participantes foram questionados sobre o que eles querem expressar por meio de suas videodanças. Em seguida foram convidados a falar sobre quais elementos atravessam ou constituem esse desejo. Ex: tema homossexualismo. O que constitui: homem, mulher, *gay*, lésbicas, amor, direitos, desejo, raiva etc. Para esquematização

desses atravessamentos foi feito novamente uma atividade de *brainstorming*, ou tempestade de ideias, na qual os participantes tiveram o tempo de um minuto e meio para escrever tudo o que viesse à mente acerca do tema por eles propostos. Essas informações foram utilizadas como estímulo à criação coreográfica, assim como suscitaram locações externas ao espaço do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, onde aconteciam normalmente as aulas e ensaios da *Cia P24*, tais como, figurino, elementos cenográficos etc. Por fim, foi escolhido um dos temas para que se pudesse exercitar a criação de um roteiro.

Fizemos o agenciamento das propostas e em seguida um *storyboard*. O *storyboard* é feito por meio de fotografias de cada segmento da coreografia, demonstrando o ângulo e o plano que cada *take* fará na gravação. Por fim, fizemos o registro da videodança e a visualização de debate sobre o processo do experimento.

#### 4.2.8 Compondo com o território existencial: a criação do roteiro e a descrição do processo

Como cruzar tantas falas, reflexões teóricas e os problemas da pesquisa em um roteiro de videodança? Como seguir? Como dar continuidade? Estas indagações nos guiaram neste último experimento. Entender o nosso território existencial nos fez notar que toda experiência vivida até aqui, dentro ou fora dos experimentos, serviu como processos de subjetivação. Vivenciar todos esses experimentos nos fez seguir novos caminhos, novas possibilidades: uma metodologia testada e vivida. Descobrir a videodança numa perspectiva de produção de subjetividade foi nos apropriarmos de nosso território existencial.

A análise de todo o percurso dos experimentos deixou rastros, pistas, abriu um campo de ressonâncias, angustiou e atçou nosso pensamento e criatividade. Alvarez e Passos defendem que a pesquisa cartográfica sempre pressupõe a habitação de um território, o que permite ao observador falar “com”, e não apenas falar “sobre” um objeto. Para os autores, “o ‘saber com’, diferentemente, aprende com os eventos à medida que os acompanha e reconhece neles suas singularidades (ALVAREZ e PASSOS, 2009, p.143)”.

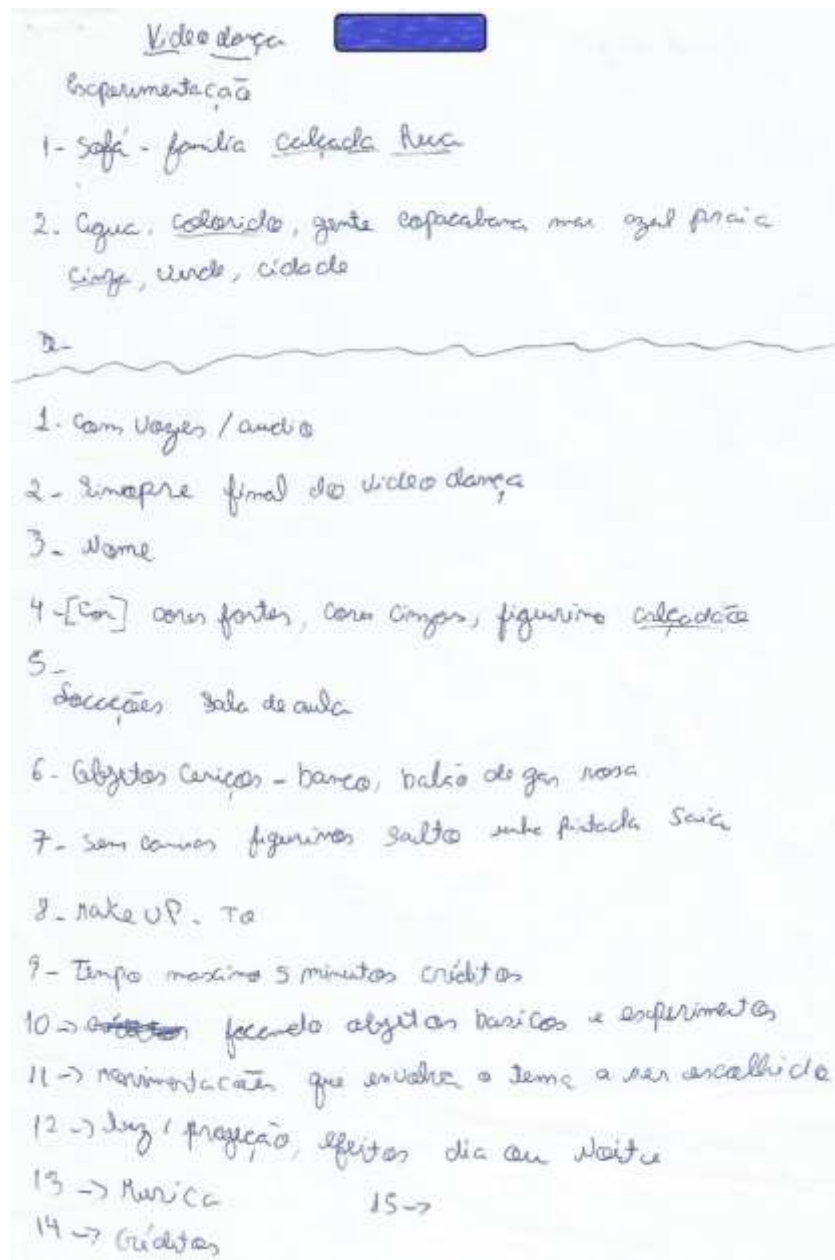
Apropriamo-nos mais uma vez do pensamento de Pozzana e Kastrup (2009), responsáveis pela escrita da pista do método cartográfico de número três, para defender o objetivo deste experimento final, que, para nós, ficou identificado como um entrelace entre

sujeito, pesquisa, pesquisados e respostas encontradas. Um conhecer resultante de um engajamento daqueles que passam a conhecer um território novo.

Para começar o roteiro final da videodança, pedimos que os componentes dessem relatos de como eles imaginavam ser este processo. Esses relatos não se basearam em opiniões, interpretações ou análises objetivas, mas buscaram, sobretudo, captar e descrever aquilo que se deu no plano intensivo das forças e dos afetos. Apresentamos a eles alguns itens importantes para discutirmos juntos. Inicialmente conversamos sobre a importância de uma narratividade. A ideia de produção de conhecimento coletivo permitiria facilmente que o roteiro fosse escrito por 12 mãos. Somos muito francos em dizer que fomos 06 autores com engajamentos diferentes, “embora compartilhando a experiência comum de problematizar a relação entre pesquisar e habitar um território existencial. O desafio foi o de manter no texto a especificidade de cada um dos engajamentos sem comprometer nossa aposta comum (ALVAREZ, PASSOS, 2009, p.132)”.

O uso da voz, sinopse, nome do videodança, cor predominante, locações, objetos cênicos, figurinos, maquiagem, tempo, roteiro, parte do corpo como foco, coreografia, luz, sombra, projeção, música, cenas dos experimentos no vídeo artístico, tudo isso foi discutido ponto a ponto (Figura 46) e anotado individualmente. Automaticamente fomos escolhendo e levantando parte de nossas vivências, e na maioria dos pontos obtíamos uma resposta rápida. Logo depois partimos efetivamente para a criação do roteiro que se deu de uma forma bem direta. Respeitando a expressividade de cada um, cada participante tinha como objetivo propor a ideia para uma cena da videodança, com base em todas as nossas experiências. E então o grupo discutia e fechava o argumento final.

Figura 46: Resultado experimento 08



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Estipulamos inicialmente dez tipos de cenas. Escolhemos o objeto bola de gás/bexigas como uma forma de representar a homofobia. Ela surgiu devido ao fato de, um pouco antes de começarmos a criação de nosso roteiro, encontrarmos uma sala do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro repleta de bolas rosas cheias no formato de uma coluna. Imediatamente, entramos e começamos a tirar fotos. E aí surgiu a ideia da cena inicial e de termos ela como um objeto que acompanhasse algumas cenas.

Guarrari (1992) apresenta a noção de construção em conjunto, ou agenciamento coletivo, ou seja, uma construção em que a produtividade é apenas uma consequência de uma criação múltipla. “A instalação da pesquisa cartográfica sempre pressupõe a habitação de um território, o que exige um processo de aprendizado do próprio cartógrafo” (ALVAREZ, PASSOS, 2009, p.135). No término da criação houve um impasse sobre qual seria o tema central de nosso vídeo. Uma performance de gênero ou afetividade entre homens nos espaços públicos? Vimos que as cenas criadas remetiam ora a uma performance de gênero apenas e em outro momento sobre afetividade em espaços públicos. Resolvemos fazer o nosso produto final com estes dois intuitos. Outra problemática foi de como estas cenas estariam ligadas e qual seria a ordem das cenas na edição. Foi quando juntos organizamos as cenas de uma forma que pudesse transpor o que de melhor queríamos passar. E aí surgiu nosso roteiro oficial da videodança 24.

Cenas<sup>51</sup>:

1 – Bolas rosas nas costas dos componentes. Lugar fechado. Estúdio com fundo preto. (Componente 04/C04).

2 – Solos em um lugar público. Sem pessoas, vazio. Cada componente em seu solo. (Componente 03/C03).

3 – Com pessoas. E dois componentes se tocam com carinhos. Figurino social. (Componentes Novos).

4 – Mesma pessoa da cena 02, em um solo, em um lugar público com pessoas passando (Componente 02/C02)

5 – 02 componentes atravessam uma rua grande se abraçando. Várias vezes. Repetição. Figurino social (Componentes Novos).

6 – Ter todas as bolas/bexigas no ar e podendo estourar em cena. Representando pessoas agredidas e que sofrem preconceito de gênero (componente 04/C04).

7 – Todos juntos dançando a coreografia. Sala de ensaio com roupa de ensaio. Caracterizando um ambiente nosso do cotidiano. Com o resultado de nossos experimentos. (Componente 03/C03).

---

<sup>51</sup> As locações dos espaços públicos foram visitadas pelo autor da pesquisa antes do dia da gravação.

8 – Plano visto de cima, focando os toques e abraços em uma praça. Roupa social. (Componentes Novos).

9 – Uma cena forte. Um pesadelo. De preferência à noite<sup>52</sup>. Correria. Que representasse o momento em que a pessoa *lgbt* sofre algum tipo de repressão e precisa sair daquele lugar por constrangimento (Componente 02/C02)

10 – Bancos da Cinelândia<sup>53</sup>. Lugar com pessoas. Cena bem forte de carinho/afetos entre homens. Roupa social. (Componentes Novos).

#### **4.3 Habitado pelas experiências de uma habitação. A Filmagem.**

Sabíamos que, durante o processo de filmagem, coisas novas poderiam surgir, já que se tratava de um processo aberto. E um universo de opções já nos esperava de braços abertos, apresentando milhões de possibilidades que até então nos escaparam nos experimentos.

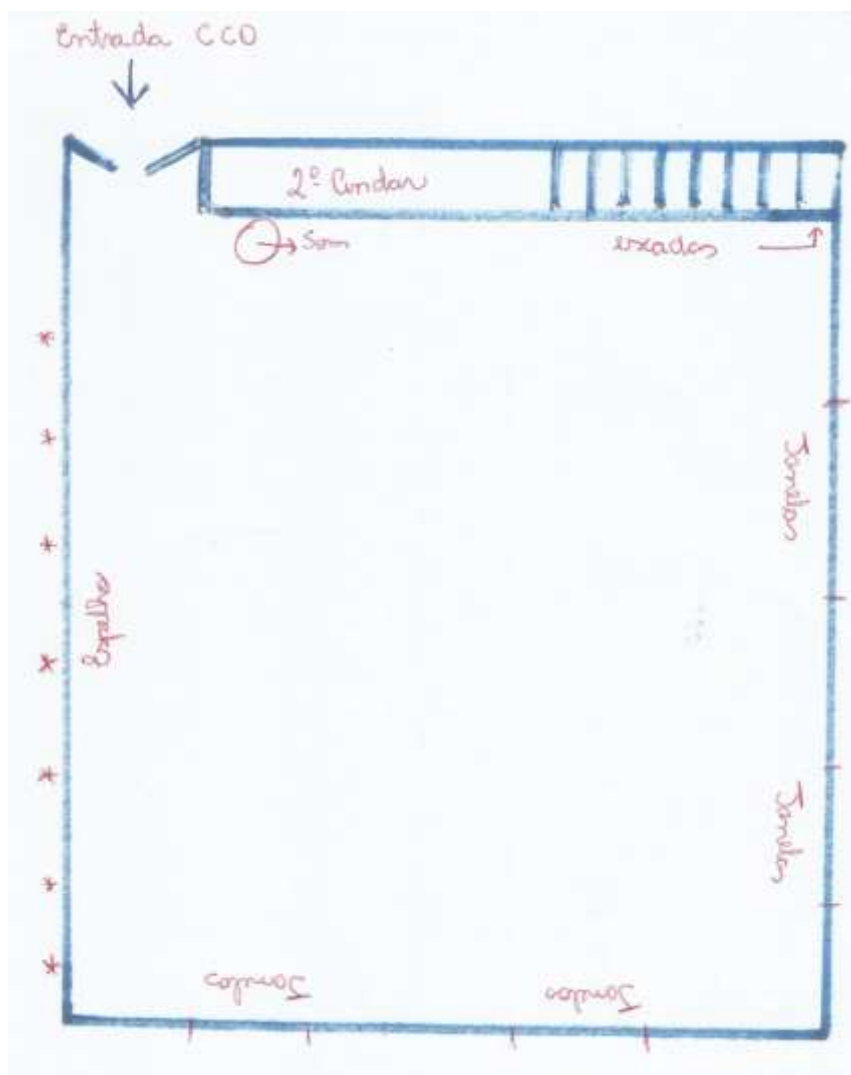
Por isso tivemos a ideia de, antes da filmagem, discutirmos as locações da gravação e o que faríamos em cada uma delas. Tive a ideia de fazermos juntos “plantas baixas” (Figura 47) de nossas vivências com base nas filmagens realizadas durante o processo de criação como movimento-função de referência cartográfica da filmagem. Optamos por esse caminho pois, de fato, ainda tínhamos muitas dúvidas sobre o quê e como fazer. O desenho era uma forma de nivelar todas as informações e acabar de vez com alguma possível dúvida referente a posicionamentos, enquadramentos e distância da câmera – além, é claro, de propor mais agilidade no dia da filmagem. O recurso também servia para fazer com que os operadores de câmera (bolsistas do Laborav, e os outros mestrandos que participaram das filmagens), pudessem entender o que queríamos captar. Como os bailarinos já estavam familiarizados com o processo de filmagem, foi fácil com que eles entendessem o desenho proposto.

---

<sup>52</sup> Foi modificado para final da tarde na gravação por questão de segurança com o material na universidade.

<sup>53</sup> Foram remanejados na gravação por questão de segurança com o material na universidade.

Figura 47: Planta baixa espaço interno Centro Coreográfico do RJ



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Fizemos plantas baixas dos 18 posicionamentos/enquadramentos (Figura 48). Nessas folhas existiam informações importantes na parte superior que permitiam a qualquer pessoa identificar: qual das três câmeras, de quem foi a proposta, o tempo da coreografia que aquele posicionamento iria focar, se a câmera estava no tripé, o enquadramento e a ação na dança. Nossa escolha foi uma opção encontrada para ficar claro na hora da gravação a intenção que desejávamos captar (Figura 49). Como exemplo: nessa mesma figura usamos a expressão *Developpé*<sup>54</sup>. (Figura 50).

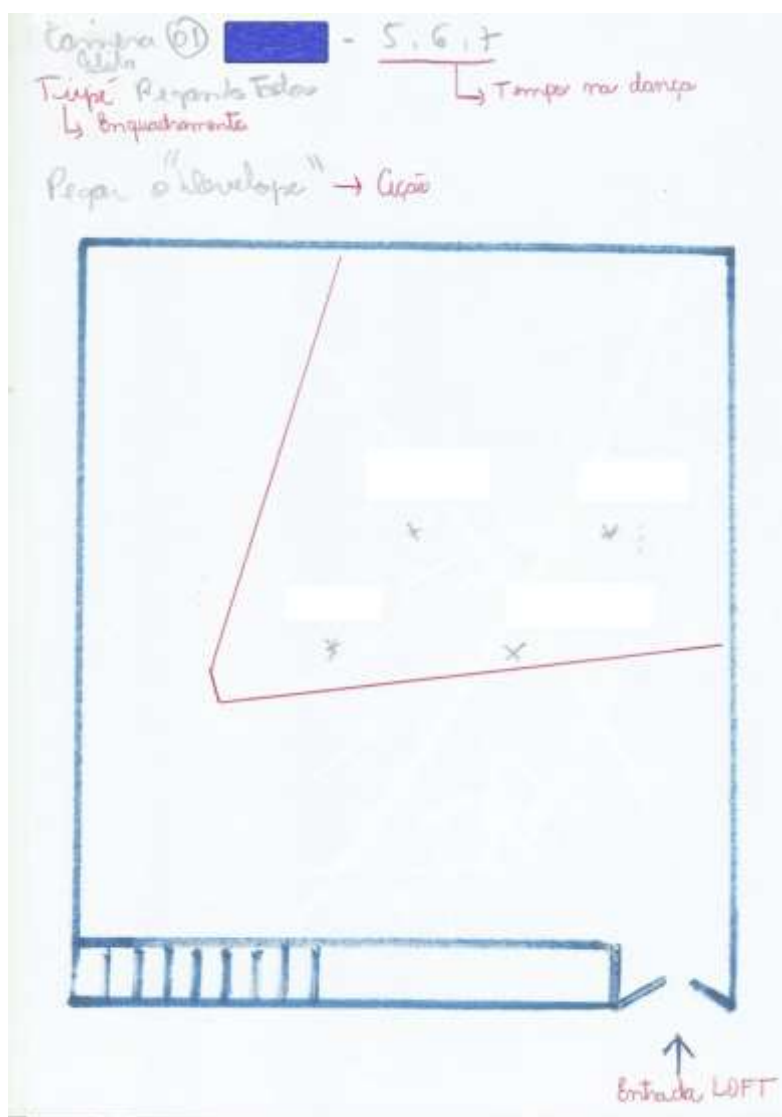
<sup>54</sup> No Ballet, o *developpé* é um movimento de grande desdobramento que exige boa flexibilidade. Começa-se na quinta posição de pés e com a mão segurando ou não a barra levemente para um melhor equilíbrio - em nosso caso não havia barra. Elevam-se então a perna, permitindo que o seu dedo esticado descansa no seu tornozelo da perna de apoio. Deslizam-se os dedos até chegar no seu joelho e a perna vai se levantando de forma suave e graciosa

Figura 48: Plantas baixas.



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Figura 49: Planta baixa componente 03/C03



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.



Figura 50: Developpé



Fonte: LAROUSSE, 2015

Resolvemos manter o mesmo roteiro de filmagem do experimento oito para o roteiro de edição. O que inicialmente era um impasse sobre o que queríamos registrar, o tema central da videodança, depois se tornou um encontro. Performances de gênero dentro do espaço público refletindo a afetividade entre homens. Um desejo desvelado nos experimentos.

#### 4.4 Videodança 24: Análise da obra.

A videodança 24, produto artístico criado pela P24, pode ser aqui então comparado com o que Deleuze e Guattari chamam de rizoma, a imagem de sistema totalmente aberto e linear. No livro *Mil Platôs* (1995), os autores chegam a afirmar que não existem pontos ou posições em um rizoma, e sim linhas. Para eles essas linhas, fazendo assim proliferar o conjunto, evidenciam o que eles apresentam como princípio da multiplicidade.

Entendemos o conceito de rizoma como uma imagem que representa uma organização simbólica de um devir-dispositivo. Uma organização não sucessiva, não hierárquica, mas que possui múltiplos caminhos, múltiplas conexões e múltiplas referências. Por isso a obra de arte pode ser lida como um rizoma, pois ela é fruto de relações, agenciamento e conexões subjetivas de um artista. Oferecendo ao público um bloco de sensações repleta de perceptos e afectos.

A criação de uma metodologia cartográfica da criação em videodança envolve organizar ideias, sensações, sentimentos, movimentos, pausas, música, sonoridade, câmeras de vídeo, programas de edições de imagens, enfim, uma infinidade de elementos, cada um com uma rede infinita de conexões. Ou seja, criar videodança envolve uma produção de subjetividade que opera no território da cognição, da sensibilidade e dos afetos.

Podemos dizer que a videodança 24 abarca os diversos pontos de partida de cada experimento, assimila as experimentações e legitima os diferentes pontos de vista, em oposição a uma verdade única, o que há são enunciados. Enunciados de um todo. Enunciados como pano de fundo para criação. Para Deleuze, produzir é apropriar-se de outros pensamentos, pois ninguém cria a partir do nada e a criatividade se evidencia exatamente no modo como se trabalha outras ideias. Sejam elas já produzidas, repensadas e/ou relidas. Para Deleuze e Guattari não existem cópias, sobreposições perfeitas de ideias. Existem releituras, recriações a partir de algo criado. É o que eles chamam de roubo criativo, em que transformamos os conceitos dos quais nos apropriamos para criar algo novo.

A filosofia de Deleuze e Guattari prima pela diversidade das singularidades. E o produto desta dissertação é exatamente isso, o resultado da força individual de cada singularidade. Pesquisar estas singularidades pressupõe habitar o território delas, a subjetividade, e a cartografia foi o método que permitiu esses agenciamentos – que permitiram, como visto em cada experimento e pista associada, focar nosso olhar com atenção aos acontecimentos, aos atravessamentos e às linhas de enunciação e a trazer esses acontecimentos na forma de movimento, dança, figurino, cenário, locação, objetos, música e, por fim, o processo final, a videodança.

Nesse sentido, habitar o território da pesquisa permitiu compreender que o dispositivo estudado é um mundo amplo e diversificado, e que estamos inseridos nele à medida que nele intervimos. Mesmo com uma possibilidade imensa de variações e caminhos, conseguimos chegar a uma unidade oriunda de uma habitação conjunta. Os experimentos geraram movimento. O movimento foi cartografado, e essa cartografia gerou a videodança 24. “O mundo que parecia, ao principiante, tão simples e dividido em tipos ou formas gerais, ganha contornos e nuances nunca antes experimentados (ALVAREZ, PASSOS, 2009, p.140).”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Criar é retornar à um certo primitivismo do sentir, para que então outras formas de sentir, possam surgir.

*Merleau Ponty*

### **Partilhar nosso saber**

Fico alegre de atestar que muitas horas dos meus dias foram dedicadas a falar com outros corpos disponíveis o mesmo tipo de comunicação que eu me propunha. Foram encontros que geraram comunicações. Comunicações feitas junto. Englobando perguntas, respostas, escutas, um grande ato coletivo. Até mesmo nas resistências encontradas. Uma comunicação que muitas vezes não precisavam dos toques para saber o que estava se sentido, bastava vivenciar no dançar, no encontro do olhar. O novo foi encontrado a partir do vazio onde nos colocamos. E neste vazio investigamos possibilidades. E nesta investigação, elas foram ficando tão minhas que se precisou investigar outras coisas que surgiram. Com isso percebi que tudo que nos rodeava já fazia parte de nós. Atestamos uma continua transformação do ser humano. Transformações que me encantaram.

A pesquisa/trajeto como um todo foi bem desafiante e instigadora. Os resultados ultrapassaram as minhas expectativas, e de modo geral todos os objetivos foram alcançados. Mesmo com todas e TANTAS inseguranças de percurso. E tantas outras novas possibilidades. Mas justamente por me colocar no lugar do pesquisador, fiz destas inseguranças, surpresas, momentos de crescimento e avanço para a pesquisa, pois não existem erros e acertos, e sim caminhos escolhidos a serem optados; experiências para serem sentidas e buscas para serem encontradas.

Esta pesquisa construiu conhecimentos no campo das tecnologias audiovisuais dentro de uma companhia de dança contemporânea. Edifiquei na prática o que não se encontra em nenhum livro de vídeo e de dança. Contribuindo assim para pesquisas em contextos de educação não formal, inserindo-me em um conjunto de pesquisas atuais sobre o tema proposto. O recorte, dentro de tantas possibilidades, me ajudou a ver, ouvir, entender, como indica o querido poeta Manoel de Barros. E justamente por ser incompleto, trouxe para a pesquisa a sua riqueza de forma doada em cada um dos experimentos.

Afirmando assim a minha pesquisa como dispositivo capaz de mudar maneiras de sentir, pensar e agir; trago a análise de todos os caminhos percorridos. O motivo de pensar estes experimentos, foi justamente propor vivências para o grupo que até então não possuía nenhum conhecimento na produção de videodança. Uma metodologia de criação para que no final do processo eu conseguisse chegar ao roteiro com aproximadamente 10 cenas. E que as cenas tivessem uma história em processos de criação, com sentido para todos nós. Sei que um sentido, para existir, nem sempre precisa de uma história. De um início-meio-fim. Mas a busca aqui foi que existisse vivência de todo o grupo. Que todos pudessem criar este roteiro juntos.

A importância desta pesquisa foi experimentar/testar uma metodologia para videodança e possibilitar que jovens de uma cia de dança, ao final do processo, fossem criadores de um roteiro para uma videodança. Conseguimos. Por motivos de escolha e outros maiores, não foram os mesmos integrantes, ou pelo menos como um todo que estiveram nas filmagens finais do resultado filmado. O que me gerou algumas impossibilidades e momentos de tensão, que de certa forma fez parte do trajeto da pesquisa e que hoje faz parte de nós. Mas que não abriu mão de que trouxéssemos aqui o resultado de uma pesquisa honesta.

A cartográfica está longe de ser verdade absoluta. Talvez se testada em outro grupo, em outro momento do mesmo grupo, e até invertendo as pistas<sup>55</sup>, chegássemos a outras conclusões. O importante aqui é divulgar que estes experimentos foram responsáveis pelo produto final. E que cada experimento foi modulando os jovens inseridos na pesquisa. Assim como apresenta Passos e Barros (2009, p.19): “O trabalho vai modulando o campo de intervenção onde todos estão incluídos (quem encomenda, quem demanda, quem e o que analisa)”. E depois analisar os experimentos me serviram como forma de compreender este processo proposto e da realização da videodança para verificar as questões propostas na introdução.

Essa conclusão foi dividida em duas etapas a primeira fala dos aspectos positivos vivenciados e a segunda parte das experiências que ainda precisam ser mais vivenciadas.

Primeiramente o que nós humanos somos embaixo de nossas peles, de nossa aparência física, de nossos corpos? Foi esta pergunta que de certa forma me levou a pensar inicialmente na sequência dos experimentos, que até então ainda não tinha vivenciado dentro do meu ser e

---

<sup>55</sup> A apresentação das pistas não corresponde a uma ordem hierárquica. A leitura da primeira pista não é pré-requisito para a leitura da segunda e assim sucessivamente. A organização das pistas e dos experimentos se deram pela minha percepção e possíveis diálogos. Ainda como um rizoma, as pistas aqui apresentadas formam um conjunto de linhas em conexão e de referências, cujo objetivo foi desenvolver e coletivizar as nossas experiências nesta pesquisa.

do meu viver. E também pelo incentivo para com os indivíduos que iriam fazer parte dos experimentos, porque a falta de contato anterior com a produção de videodança necessitou primeiramente que eles realizassem exercícios de consciência corporal, de movimento, de desconstrução e de abstração, para depois fazê-los manipular a câmera.

Somente a partir do terceiro é que o meu estar nesse grupo permitiu o meu fazer muitas coisas as quais iam se moldando com os acontecimentos vivenciados e desenvolvidos no primeiro e segundo experimentos, porque os indivíduos passaram a identificar a sua corporeidade e a sutileza do manuseio da tecnologia. Inicialmente eu quis fornecer pouca informação, apenas sugestões e o grupo foi sendo seduzido gradativamente. Minha intenção era propor experimentos visuais e corporais. Assim como no filme “Sob a Pele”, onde a alienígena vivida por *Scarlett Johansson* vestindo roupagem humana, bela e atraente, seduz homens jovens, sedentos por sexo, para uma armadilha. São as vítimas do "quarto escuro". Fui como essa alienígena, que em um primeiro momento, como que vampira sem pena alguma, que não deseja o sangue de suas vítimas, mas seus corpos. No meu caso não apenas o corpo fisicamente, mas seus pensamentos, subjetividades e emoções como um todo, buscava agenciamentos, a criação de um rizoma. Aos poucos fui captando a riqueza destes jovens, suas variedades. E de que forma isso poderia estar no produto final. Vivenciei esta diversidade e, justamente por ela acontecer, é que chegamos a este roteiro composto por dois objetivos: falar de gênero e de afetividade em espaços públicos.

Sorrimos, choramos, sentimos, criamos. Houve sacrifícios, dores, mas também existiu muita alegria e prazer. Estes experimentos trouxeram para fora de nossas peles de uma forma prazerosa e poética nossos anseios em comum. A resposta do que nos propusemos a fazer. O mais interessante foi descobrir a nós mesmos por meio do olhar do outro, do movimento do outro e das vivências com o outro e que se constituiu em **NÓS**.

Atestei que o vídeo e a dança para um videodança, se manifestam ganhando assim com esta parceria novas características, funções, possibilidades e aplicações que surgiram dessa união. Como atestado no resultado final dos experimentos. O vídeo nesta pesquisa não mudou as formas de dançar, trouxe possibilidades de diálogo e da interação. A câmera revela os olhares, o corpo é o grande intérprete-criador e a câmera é a relação de coreógrafo e coreografado. Uma relação rizoma. Afetando intensamente o *devoir* daqueles que trabalham com esta nova possibilidade. Instaurando o momento onde não existem predomínios de um sobre o outro.

Pensar em uma dança para a lente é desvelar uma câmera para mil e umas possibilidades de movimento. Levando ao interprete criador o poder de desvendar este corpo múltiplo (poli dimensional), em suas várias dimensões e posições, podendo atingir até 360 graus de mobilidade e coreografia, captada por uma única lente – a da câmara, a qual busca essas dimensões.

Neste caso, verifiquei coparticipação entre o fazer a coreografia e pensar o vídeo, como atestada em alguns de experimentos. Ou seja, não existe criar uma coreografia para videodança sem concomitantemente pensar no seu enquadramento no vídeo (qual plano se deseja captar).

Os pontos que ultrapassaram as expectativas foram referentes à potencialização da criatividade, o desenvolvimento do pensamento mais crítico sobre a dança e sobre o contexto social, o exercício da interpretação dos estímulos e a ampliação do vocabulário gestual. Além disso, vi surgir progressivamente o interesse pela videodança a partir da entrega dos indivíduos em cada um dos experimentos, cujo cume foi desenvolver esta metodologia como um todo, procurando vivenciar os fluxos, as linhas de forças e o ambiente, independente do tempo e da agilidade do criar. As pistas do método cartográfico me fizeram romper com o que já estava pronto e feito dentro do cenário da videodança, porque me apoiei em autores “novos” que dialogaram com Guattari e Deleuze de maneira fluídica com o movimento do corpo e dessa forma responder algo urgente e necessário para mim.

Hoje, por todas essas vivencias me percebo em uma nova perspectiva acadêmica, pois os indivíduos recém egressos nessa companhia de dança tiveram ampla participação e conseguiram partilhar os seus conhecimentos e apreender os saberes do próximo. Opinando, dialogando, criando células coreográficas e atuando ativamente nos laboratórios, mesmo sem possuir uma experiência extensa com a dança e seu diálogo com tecnologias. Olhei para algo que não se olhou antes no cotidiano de uma companhia de dança e hoje aprendi com este novo saber construído por mim e por todos, que não se fez por resgate, mas pela criação de escolhas.

Protagonistas ou não de uma nova epistemologia eu não sei, mas tenho consciência que a mesma deveria ser traçada de maneira sutil para que todos a compreendesse e que se tornasse uma forma de expressão liberta de paradigmas. Acredito que essa maior liberdade alcançada, proposta por estes oito experimentos, foi uma das maiores qualidades que a dança contemporânea propiciou ao ensino, pesquisa e difusão da videodança, pois permitiu que cada indivíduo conhecesse e explorasse os seus próprios limites. Ficou claro, o possibilitar do

exercício da criatividade e da expressão corporal, criando uma ponte com as subjetividades de cada indivíduo, potencializado na associação com o vídeo.

Esses corpos foram vistos e assistidos por todos e desta maneira foram experienciados dentro de cada ser o se ver e se sentir dançando. Nesses momentos os membros da Companhia P24 de Dança Contemporânea absorveram a amplitude de significação tanto sobre a dança quanto sobre os recursos tecnológicos, já que eles se fizeram compreender no seu fazer artístico dentro do contexto coreográfico jamais vivenciado por este grupo.

Esta pesquisa, como todo estudo de caso/cartografia que pretende pesquisar em campo, depende das respostas espontâneas que surgirão no decorrer da experimentação, passível de variáveis. E que depende do cartógrafo um olhar atento e uma atenção flutuante.

O rastrear foi interessante, porque durante os experimentos o registro em fotos feito pelos próprios indivíduos por meio de seus celulares, e dos alunos bolsistas do LABORAV (todo experimento tinha pelo menos dois alunos atuando como câmera) sem que eu sequer sugerisse. Isso refletia o interesse dos indivíduos por registrarem algo que eles realmente gostariam de ver posteriormente e provavelmente compartilhar no diário de bordo da rede. Isso me deixou muito feliz porque eles realmente demonstravam gostar daquilo que estavam produzindo. No momento do pouso a análise dos depoimentos, realizados no final de cada processo, constatou nitidamente o avanço do conhecimento adquirido. O que também foi importante como forma de mapear o saber de cada um, identificado nas entrevistas individuais gravadas ao final de cada experimento, no qual pude analisar a etapa em que cada elemento se encontrava e a partir dessa avaliação, reforçar as defasagens no próximo. Desta maneira o vídeo se tornou a ferramenta propícia para agilizar o processo de aprendizagem e mobilidade.

A segunda fase caracteriza-se pela necessidade de se aprofundar mais a questão teórica vinculada aos conceitos de filmagem, tendo em vista que essas teorias poderiam ter permitido ao grupo maior nível de aprendizado.

Outro aspecto importante observado foi que esse estudo não oportunizou experimentos vinculados à edição e efeitos de vídeos, gravação, escolha musical, identidade visual (logo, cor, etc.), talvez esses assuntos não foram totalmente abordados pelo tempo escasso de pesquisa. Até mesmo pelo fato do objetivo inicial não ser este, e sim aplicar e testar tais experimentos, visando confirmar a metodologia para criação de roteiro de vídeodança.

Conclui que os debates que se seguiam aos exercícios de interpretação das vivências e até mesmo as entrevistas dos indivíduos poderiam se vincular ao produto final nos proporcionando uma amostra do bruto ao um produto final rico e harmonioso, porém, fugiria

da caracterização do videodança passando a ser percebido como uma criação qualquer (outro gênero).

Como a dança é uma manifestação artística, um produto cultural e por isso rica de símbolos e conceitos, ela é capaz de desenvolver intelectualmente o indivíduo e possibilitar interações diferenciadas que podem transformar ele e o meio que o cerca. O vídeo, por outro lado, é um importante meio de se conectar com o mundo interior/exterior, e associar as duas linguagens com finalidades artístico-pedagógicas, sem jamais esquecer a dimensão social, possibilitando a ampliação exponencial das formas de se ver, perceber e interagir com o ambiente em vive.

Os experimentos que propus nesta pesquisa é apenas uma das infinitas maneiras de proporcionar que um grupo de indivíduos saísse de um lugar comum, e experimentar vivência diferencial de arte e de mundo por meio dos recursos tecnológicos como o vídeo e de linguagens artísticas como a videodança. Nesse sentido, penso que se essas pistas fossem aplicadas, em outros contextos (escolas, academias, projetos sociais, estimulações em autistas, idosos, etc.) teria maior amplitude pedagógica, clínica e artística como a transparência do ser como indivíduo reconhecido e valorizado, favorecendo aos cidadãos a oportunidade de serem mais críticos e atuantes política e artisticamente.

Gostaria para terminar o estudo, dizer que essa pesquisa foi aceita para apresentação oral na Conferência Internacional de Cinema. Arte, Tecnologia e Comunicação na cidade de Avanca, Portugal, em Julho de 2015 (carta em anexo). Portanto reforço que a videodança deve ser mais difundida na educação básica e acadêmica brasileira.

Dediquei-me a pensar o máximo em todas as variáveis que surgiram. E que este estudo deve ter continuidade visando dar mais transparência a videodança e divulgar suas diversas manifestações e em seus vários contextos.

É no singular que aprendemos (Alvarez e Passos 2009)



## REFERÊNCIAS

- AFTER ALL BLOG, 2014. Disponível em: <<http://www.afterall.org/journal/issue.28/tropicamp-pre-and-post-tropic-lia-at-once-some-contextual-notes-onh-lho-oiticica-s-1971-te>>. Acesso em: 21 de abr de 2014.
- ARANTES, Priscila. **@rte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- AMMANN, Ruth. **A terapia do Jogo de Areia: imagens que curam a alma e desenvolvem a personalidade**. São Paulo: Paulus, 2002.
- AU, Susan. **Ballet and modern dance**. London: Thames & Hudson Ltd., 2006.
- BAIXAKI, 2014. Disponível em: <<http://www.baixaki.com.br/papel-de-parede/18235-plantacao-de-alface-em-sao-joao-del-rei-minas-gerais.htm>>. Acesso em: 01 de ago de 2014.
- BASTOS, Marcus. **6 Propostas para os próximos minutos**. 2006. Disponível em: <<http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/mbastos/6%20propostas>>. Acesso em: 12 de jun de 2014.
- BLOG DA CIA P24, 2014. Disponível em: <<http://p24homocultura.blogspot.com.br/>>. Acesso em 21 de abr de 2014.
- BRASIL NETWORK, 2014. Disponível em: <http://brasilnetwork.blogspot.com/> Acesso em: 01 de ago de 2014.
- BR MENOS MAIS, 2014. Disponível em: <http://brmenosmais.blogspot.com.br/2010/08/wesley-duke-lee-o-helicoptero-1967-69.html> Acesso em: 21 de abr de 2014.
- CALDAS, Paulo. Poéticas do movimento: Interfaces. In: BONITO, Eduardo; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (orgs.). **Dança em Foco**, vol. 3: A Dança na Tela. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria: Oi Futuro, 2009.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CRARY, Jonathan. **The art of the observer**. Massachussets, M.I.T, Cambridge, 1990.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Tradução: Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**; São Paulo, Brasiliense, 2005
- DELEUZE, Guilles. PARNET, Claret. **Diálogos**. São Paulo, 1998.
- DELEUZE, Guilles. (2001) **Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume** (L. B. L. Orlandi, trad.). São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muniz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Editora 34. 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34. 2005.

FAGUNDES, Renata. **LABORAV:** uma cartografia da produção audiovisual na Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. 122 folhas. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

FARO, Antônio José. **Pequena História da dança.** Rio de Janeiro: Ed. Zahar. 2011.

FERREIRA, FABIO S., **Companhia P24.** Rio de Janeiro: entrevista cedida no dia 03 de Novembro de 2013.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte.** Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

FILHO, Kleber e TETI, Marcela. **A cartografia como método para as ciências humanas e sociais.** Universidade de Santa Cruz do Sul, Revista do Departamento de Ciências Humanas e do Departamento de Psicologia. 2013. Disponível em:  
<<http://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/2471>> Acesso em 20 de abr de 2015.

GIL, José. **Movimento total:** o corpo e a dança. São Paulo: Ed. iluminuras, 2004.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular:** pulsações políticas do desejo. São Paulo. Editora Brasiliense, 3º edição, 1987.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. Petrópolis, Vozes. 1996.

IABRJ, 2014. In <http://www.iabry.org.br/eventos-discutem-potencial-turistico-e-legado-olimpico-da-baia-de-guanabara> Acesso em 01 de Agosto de 2014.

IMOVEL VIP, 2014. In <http://imovelvip.com.br/blog/centro-rio-de-janeiro/> Acesso em 01 de Agosto de 2014.

KASTRUP, Virgínia (Org). **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

KASTRUP, V.; TEDESCO, S.; PASSOS, E. **Políticas da cognição.** Porto Alegre: Sulina, 2008

LAROUSSE, 2015. In  
<<http://www.larousse.fr/encyclopedie/images/D%C3%A9velopp%C3%A9/1001242>>. Acesso em 29 de Março de 2015.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LOUREIRO, João de J. P. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. 3 ed. Belém: EDUFPA, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas/SP: Papirus, 1997.

MASTERS OF PHOTOGRAPHY, 2014. In [http://www.masters-of-photography.com/M/muybridge/muybridge\\_headspring\\_full.html](http://www.masters-of-photography.com/M/muybridge/muybridge_headspring_full.html). Acesso em 14 de Abril de 2014

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MENEZES, Luís C. Carta aos leitores e autores. In: SCOZ, Betariz (Org). **(Por) uma educação com alma**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Avesso**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MEREDITH MONK ORG, 2014. Disponível em: <<http://www.meredithmonk.org/interdisc/mercy05.html>> Acesso em: 14 de abr de 2014.

\_\_\_\_\_. In <http://www.meredithmonk.org/interdisc/mercy05.html>. Acesso em 14 de Abril de 2014.

MNEMOCINE, 2014. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/147-cameracine>>. Acesso em: 21 de abr de 2014.

MORIN, Edgar. **O método 3: o conhecimento do conhecimento**. Porto Alegre: Sulina, 1999.

PORTAL BRAGANÇA, 2014. Disponível em: <<http://portalbraganca.com.br/cinema/primeiros-aparelhos-de-cinema.html>>. Acesso em: 21 de abr de 2014.

RODRIGUES, Emanuella. **Obra aberta de Umberto Eco no campo dos estudos culturais**. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal. 2 a 6 de setembro de 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/r3-1676-1.pdf>> Acesso em : 26 de jun. de 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura da mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTANA, Ivani. **Corpo aberto: cunnigham, dança e novas tecnologias**. São Paulo: Educ, 2002.

\_\_\_\_\_. **Dança na cultura digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.

SEMPRE TOPS, 2014. In <http://www.sempretops.com/interessante/como-calculiar-os-pixels/> Acesso em 21 de Abril de 2014.

SERRES, M. **A polegarzinha**: uma nova forma de viver em harmonia e pensar as instituições, de ser e de saber. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

SIBÍLIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Ed. Relume Dumará, 2002.

SCHULZE, Guilherme B. Um olhar sobre videodança em dimensões. In: Minas Gerais: 2010, CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6. 2014. São Paulo. **Anais**. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Guilherme%20Barbosa%20Schulze%20-%20Um%20olhar%20sobre%20videodan%20E7a%20em%20dimens%20F5es.pdf>>. Acesso em 12 de Junho de 2014.

SILVA, Eliana. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SOUZA, Isabel C. **Especificidades da videodança**: o hibridismo, experiência tecnestésica e individualidade no trabalho de jovens criadores brasileiros. Disponível em: <<http://revistas.unibh.br/index.php/ecom/article/view/504>>. Acesso em: 12. jun. 2014.

TWYLA THARP ORG, 2014. Disponível em: < <http://www.twylatharp.org/gallery.shtml#> Acesso em: 14 de abr de 2014.

ÚLTIMO SEGUNDO, 2014. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/pa/2013-10-13/cirio-de-nazare-atrai-2-milhoes-de-fieis-as-ruas-no-para-neste-domingo.html>> Acesso em: 01 de ago de 2014.

VEJA NO MAPA, 2014. Disponível em: <<http://vejanomapa.net.br/calçada-de-copacabana-rio-de-janeiro-rj/>: Acesso em: 01 de ago de 2014.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2008.

WOSNIAK, Cristiane. Comunicação, imagem e contemporaneidade: a crise sistêmica na dança. In: BONITO, Eduardo; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (orgs.). **Dança em Foco**, v. 3: Entre Imagem e Movimento. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dança, cine-dança, video-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação**. Col. Recém Mestre. Curitiba, 2006.

**ANEXO A - Cronograma da pesquisa**

<b>Atividade</b>	<b>Data</b>
Envio para a banca	20 de Junho de 2014
Qualificação	15 de julho de 2014 – 14h
Aplicar Experimentos (Documentando-os em vídeo). Coleta de dados.	Agosto e Setembro de 2014
Gravação do Videodança	23 de Novembro de 2014
Análise de experimentos com base nas teorias escolhidas/escrita.	Novembro e dezembro de 2014
Edição Videodança	Dezembro 2014
Decupagem das Entrevistas	Janeiro 2015
Escrita – Referencial Teórico e Epistemológico	Fevereiro e Março de 2015
Correção e Revisão do Texto (vai e volta)	Março de 2015
Programação Visual e Ajustes do videodança	Março de 2015
Redação final e últimas correções	Abril de 2015
Defesa	11 de Maio 2015
Correções pós-defesa	Junho/Julho de 2015
Revisão Biblioteca UERJ	Agosto de 2015

**ANEXO B** - Entrevista transcrita do diretor da *Cia P24*, gravada em vídeo em 03/11/2013.

**JL: Então Fábio fale pra mim qual o nome do grupo.**

FS: O grupo se chama **Companhia P24 de Dança Contemporânea**.

**JL: Por que esse nome?**

FS: Quando eu pensei no conceito da companhia, eu busquei algumas referências para poder criar um nome mais original, que tivesse a ver com a nossa identidade. E discutindo com o meu marido, a gente acabou lembrando de uma revista ele havia criado há um tempo, que se chamava **P24** e que tinha o enfoque na homocultura também. É uma revista que passado algum tempo acabou não dando certo por várias questões, e aí a gente tentou ressignificar esse nome para a companhia de dança, trazendo com esse nome também, segundo a nossa discussão, várias outras questões como: a ressignificação do número 24, que é um ponto que foi muito utilizado como *bullying* de homofobia nas escolas e até mesmo na vida cotidiana de adultos para designar *gays* de forma pejorativa, então, trazer isso para a cena como forma de identidade mesmo; e o P porque a gente pensou em várias possibilidades de interpretação desse P, que ao nosso ver fica a critério de qualquer pessoa que entrar em contato com a companhia.

**JL: Quando você diz re-significar, o que você entende por esse termo?**

FS: Segundo a minha visão, eu entendo como resgatar essas propostas que até então não são muito agradáveis a nossa convivência social e transformar isso em algo positivo. Na verdade ela já é algo que nos identifica mas nós assumimos essa identificação, transformando ela em positivo.

**JL: Você citou seu marido, que foi uma revista feita por ele, pensada por ele. Você pode falar pra mim o nome e a profissão dele.**

FS: André Sena, que é professor de relações internacionais, pensou essa revista em conteúdos dos mais variados dentro dessa proposta da homocultura junto com mais dois amigos na época, dois ou três amigos.

**JL: Era uma revista impressa ou digital?**

FS: Na época eles fizeram digital, eles pensavam em fazer ela impressa, mas o projeto acabou não acontecendo.

**JL: Mas teve quantas edições?**

(Fábio pergunta a André)

FS: Então, ele na verdade foi um blog que na verdade não foi pra frente com o projeto da revista.

**JL: E aí como surgiu? Você primeiro pensou no nome, ou primeiro pensou no grupo?**

FS: Primeiro eu pensei no grupo, e eu pensei em vários outros nomes. Na verdade a ideia surgiu da percepção da necessidade de se criar algo para que o público pudesse expressar o que o seu corpo realmente vivia, todos esses atravessamentos que a gente vivia no momento em que a companhia foi construída, que foi um momento bem *punk* na história da homossexualidade recente. E que essas pessoas tivessem a liberdade de contar um pouco do que elas viviam naquele momento, e do que elas vivem, na verdade, cotidianamente. Essa foi a minha primeira ideia. Depois é que veio mais a ideia de criar uma liberdade para que essas pessoas se expressem do jeito que elas realmente são. Daí que as ideias foram se construindo e se agregando. Mas primeiro veio a ideia, depois o nome. Depois que o conceito da companhia foi formado é que a gente foi em busca do nome.

**JL: E como é que surgiu a companhia?**

FS: Na verdade eu fui convidando algumas pessoas que eu via que tinham um perfil parecido com o que eu almejava para pessoas que fossem dançar nessa companhia. Primeiro que elas fossem homossexuais, que foi uma coisa que eu não quis abrir mão, foi o primeiro requisito que eu pensei. Depois eu fui vendo pessoas que tinham uma relação muito profunda com a dança. Pessoas que tinham bastante talento e que queriam algo a mais da dança, que ao mesmo tempo estavam muito soltas dentro e mercado, dentro do meio artístico. Elas não tinham uma direção, elas não tinham um norte. Elas estavam fazendo várias coisas e eram coisas que, a meu ver, não estavam levando elas a um direcionamento realmente artístico. Então essas foram pessoas que eu comecei me aproximar e fazer a proposta de participação na companhia. Foi assim que veio Cláudio, Leandro. Mas ao mesmo tempo também eu vi algumas pessoas que tinham vontade de dançar mas que não tinham entrado na dança. E essas pessoas também foram convidadas, como no caso do Rafael, do Bruno, que foram pessoas

que passaram um tempo com a gente de depois, por outras situações, acabaram saindo, mudaram de cidade ou tiveram que trabalhar. Mas foram pessoas que, num primeiro momento, estiveram com a gente. Fizeram parte da construção do grupo.

**JL: Todas essas pessoas faziam parte da Faculdade Angel Vianna?**

FS: Não, a questão da Angel veio bem depois.

**JL: Você já falou um pouco, mas eu queria saber mais diretamente o porque que a companhia surgiu.**

FS: Na verdade não tem muito uma razão. Ela surgiu pelo mesmo motivo que todas as companhias surgem, criar uma companhia de dança. Então assim eu queria criar uma companhia de dança, mas eu não queria uma companhia de dança qualquer. Não queria uma companhia de dança contemporânea como existem “trocentas” no Rio de Janeiro. Eu queria criar uma companhia que tivesse uma identidade e um compromisso com uma causa social, que tivesse o compromisso com uma necessidade social específica. E isso foi o que norteou a minha busca. E estando em Aracaju nas minhas férias e vendo alguns comportamentos de grupos *gays*, me veio a ideia de criar essa companhia. Primeiro eu pensei em criar uma companhia negra, depois eu pensei em criar uma companhia com pessoas que morassem em periferias. Mas aí eu fui me burilando até chegar nesse ponto da minha homossexualidade e trabalhar a homossexualidade dentro da dança contemporânea.

**JL: Quando exatamente que a companhia P24 surge?**

FS: Objetivamente ela surge em Março de 2011. Foi nosso primeiro encontro, nosso marco inicial.

**JL: E onde foi esse encontro?**

FS: Foi na *Steps on Pilates*, ali na Marquês de Abranches no Flamengo.

**JL: Quantas pessoas participaram?**

FS: Éramos seis rapazes que formaram a companhia e mais uma convidada que deu nossa aula inaugural que foi a Carolina Baiense. Ela é uma bailarina formada pela Angel Vianna e hoje ela dança por conta própria e como convidada em algumas companhias.

**JL: Você lembra o nome dos componentes que estavam nesse dia?**



FS: Estávamos eu, o Leandro Rebêlo, Cláudio Vieira, Jeferson Rodrigues, Rafael Bar e o Bruno.

**JL: E hoje a companhia está com quanto integrantes?**

FS: Hoje a companhia tem seis integrantes, sendo que o senhor está entre esses integrantes apesar de estar fazendo outras coisas. Na verdade essa quantidade de integrantes ela já aumentou, já reduziu, já aumentou de novo. Agora a gente está com uma realidade de seis que pessoas que são: eu, o Componente 01/C01 e o componente 05/C05 que permanecem desde a fundação; o Componente 03/C03, Componente 02/C02 e o componente 04/C04 E dois integrantes novos que estão entrando no grupo.

**JL: Quais são as funções dentro da companhia? Elas existem, elas não existem? O fato de ter meninos mais antigos, meninos mais novos, como você vê isso?**

FS: As funções são como são desde o início. Eu sou o diretor e coreógrafo, e ao mesmo tempo, trabalho nas questões de produção, de organização da companhia. E os meninos continuam como bailarinos, sendo que os mais antigos me servem como um conselho. A gente sempre se reúne e conversa numa forma de conselho, de estruturar os ensaios, e sempre que podem, dão uma mãozinha aqui e acolá. Mas a questão de mão na massa mesmo sou sempre mais eu. A não ser algumas ressalvas como o seu caso (Jardel), que está sempre me ajudando mais na parte dos bastidores, na parte de produção, enviando editais, informações que você coleta por fora.

**JL: Existem outros profissionais envolvidos? Em algum momento você conta com outros profissionais?**

FS: Sim, isso é uma necessidade até da **P24** e acredito que seja uma experiência de toda companhia nova e começa sem financiamento, sem dinheiro, só com recursos próprios e com a boa vontade de todas as pessoas que participam. Surge sempre a necessidade de profissionais que veem a iniciativa e estão sempre se juntando, sempre tentando ajudar, pois tem coisas que a gente não consegue fazer, porque são coisas muito específicas, como no caso de iluminação, som, fazer cenário. Essas são sempre funções que a gente procura agregar profissionais que queiram dar uma ajuda.

**JL: Profissionais homossexuais?**

FS: Não, aí fica um pouco mais aberto, porque a gente depende não só de quem quer se dispor a fazer como também, na verdade, a matéria prima da companhia são os corpos homossexuais, mas isso não quer dizer que toda e qualquer pessoa que tenha contato com a companhia seja homossexual. Até mesmo o público que a gente tenta atingir não é um público homossexual, a gente tenta atingir um público que consome arte. Esses são os nossos objetivos enquanto artista.

**JL: Eu gostaria que você pudesse falar pra mim um pouquinho de cada integrante atual: formação, de onde vem, sua visão e importância. Pode ser em ordem histórica mesma.**

FS: É bem complicado falar de cada bailarino e ao mesmo tempo fácil porque a gente tem uma convivência tão íntima, tão próxima, tão forte, tão de família que é fácil mas ao mesmo tempo difícil de falar sobre importância, mas vamos tentar fazer um apanhado, um recorte nesse sentido. Vamos pela ordem alfabética mesmo. Vamos começar pelo Componente 01/C01. O Componente 01/C01 é o que tem a maior idade, ele tem 39 anos ele é um bailarino do Rio Grande do Sul que tem uma experiência bem grande em dança porque ele vem dançando desde a sua adolescência os mais variados estilos. Tem uma construção artística bem eclética. Ele fez teatro, fez dança de salão, fez jazz, moderno, clássico, e quando eu o encontrei ele estava fazendo várias participações na [TV] Globo e fazendo o curso técnico da [Faculdade] Angel [Vianna]. Quando ele entrou na *Cia P24* ele não estava mais na Angel, ele já tinha desistido de fazer o curso técnico. Ele já estava sem aulas técnicas de dança e voltou a dançar, depois de alguns meses, na companhia. Ele é uma figura bem importante na companhia, ele está desde a formação, desde o primeiro dia. Desde o primeiro dia que eu falei com ele, ele já aceitou de cara. É uma das peças fundamentais da companhia. Os ensaios sempre acontecem quando ele se encontra. Ele e mais algumas pessoas são quem seguram a consistência dos ensaios e da construção dos trabalhos. Ele tem uma personalidade bem forte que também dá uma personalidade forte à companhia, porque isso sempre é carregado para dentro da cena, para dentro dos trabalhos. Uma pessoa que passou por muitas questões com relação a homossexualidade dele. E que traz essas questões que a gente sempre acaba utilizando essas referências como fontes de construção de trabalho.

Depois vem o Componente 02/C02, do Rio de Janeiro, que é um dos mais recentes, que faz graduação na Angel Vianna, faz a Licenciatura em Dança. Ele é o mais inexperiente em dança. Ele tem aprendido basicamente a arte cênica com a gente, apesar de ter feito aulas por

algum tempo e por estar fazendo aula na Deborah Colker<sup>56</sup>. Mas a experiência artística mesmo acho que está tendo com a gente, pela observação do seu desenvolvimento mesmo, como artista. É alguém que está se esforçando bastante, que está ultrapassando vários limites e que está contribuindo bastante com o momento atual da companhia.

Tem o componente 04/C04, de Rondônia, que faz parte da nossa companhia e que apesar do pouco tempo que entrou, ele trabalhou bastante com a gente. Ele dançou um dos nossos espetáculos mais importantes. Ele fez parte também da nossa segunda investida coreográfica e nesse tempo ele contribuiu muito no avanço de produção da nossa companhia. Sempre criando estratégias, sempre percebendo coisas que estavam ao redor e que às vezes passava despercebido em função do nosso envolvimento grande em sala de aula. É um elemento importante e que hoje em dia está dando continuidade à sua formação acadêmica, mas que ainda assim continua muito próximo e muito proativo com a companhia.

Tem o componente 05/C05 que também está desde o início da companhia, desde o primeiro dia, que junto com o Componente 01/C01 formam os pilares primordiais, os que sustentam, de certa forma, os conceitos desde o início. Um bailarino vindo de Recife, Pernambuco, e que tem uma vivência recente de dança: fez a formação no curso técnico da Angel Vianna. Antes ele era mais focado no teatro, então hoje ele consegue articular bem essa coisa da dança com o teatro, do corpo e interpretação teatral. Ele vem se desenvolvendo artisticamente muito bem com a nossa companhia, vem se destacando dentro desse trabalho que ele faz. É alguém que dentro dessa proposta tem contribuído muito com a companhia. É um dos mais assíduos e questionadores sobre as questões da companhia. É alguém que está sempre instigando a nossa forma de agir, a nossa forma de construir. É uma pessoa que também tem uma vivência sexual bem ímpar, que a gente absorve também muita coisa para fazer construções. É alguém que tá sempre se questionando muito com relação à relação homossexual dele com a sociedade o que também causa bastante transformação na vida dele e também nas nossas vidas. Nos leva sempre a pensar como nós estamos inseridos nessa nossa vida social com relação à nossa sexualidade.

E por último agora tem o componente 03/C03, que faz parte dessa nova geração, dessa última leva de bailarinos que entraram. É alguém que tem uma formação recente. Ele vem do circo e

---

<sup>56</sup>Deborah Colker é uma bailarina e coreógrafa brasileira, conhecida por seus balés aclamados pela crítica, nacional e internacional. Seus trabalhos foram Mix, Rota, Casa, 4 x 4, Nó, Dínamo, Cruel e, mais recentemente, Tatyana. Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Deborah\\_Colker](http://pt.wikipedia.org/wiki/Deborah_Colker)

numa formação acadêmica em ciências sociais. Ele tem um trabalho dentro das ciências sociais voltados para o gênero, dentro do recorte em travestismo, em travestis, e dentro da vida transgênera também. Ele carrega consigo uma experiência bem interessante em relação a família e homossexualidade. É alguém que traz uma sensibilidade bem interessante também porque ele naturalmente tem uma grande sensibilidade. Ele tem uma grande fleuma que acaba se reproduzindo na dança dele, que acaba tendo uma repercussão na forma como ele se expressa e que está sendo burilado agora na companhia por ser alguém que não tem tanta experiência na dança. Junto com o Daniel ele está sendo testado e empurrado a abrir algumas portas artísticas que eles ainda não conhecem. Que é diferente das outras pessoas que eu falei que anteriormente e que já tem uma vivência de dança interessante. Um na qual eu esqueci de falar é que o Jardel Augusto Lemos é formado pelo curso de Bacharelado em Dança pela Universidade Federal [do Rio de Janeiro] e os outros têm uma experiência bem maior com dança. Jardel lida muito bem com questões de performance, espetáculo e coreografia, ele coreografa muitas escolas de samba. Dá aula de dança pra criança, adulto, está construindo um curso para pessoas que dançam em comissão de frente. E como falei, Cláudio e Leandro têm uma experiência em teatro e dançam há mais tempo, ou seja, têm uma experiência em dança mais consolidadas. Então na verdade esse é o nosso grupo, nossa companhia que está em construção, e que também vem fazendo construção na vida dessas pessoas que estão juntas.

Eu sou o diretor da P24. Sou de Aracaju, sou sergipano. Comecei a dançar em Aracaju quando eu tinha 17 anos. Comecei pelo folclore, depois passei para o clássico quando já tinha uns 20 anos. Foi quando eu decidi fazer minha formação e entrei pra escola do Teatro Guaíra que é uma escola técnica em dança do estado, uma escola pública de dança. Comecei a fazer minha formação lá e no meu segundo ano de formação eu entrei na companhia do Teatro Guaíra que é uma companhia do governo estadual. Fiquei alguns anos lá depois eu vim embora para o Rio de Janeiro, onde eu acabei entrando no espetáculo “Alabê de Jerusalém”, que foi meu primeiro espetáculo aqui no Rio de Janeiro. Continuei fazendo minha formação com vários profissionais aqui no Rio até entrar na Angel Vianna e fazer o curso de licenciatura [em dança] que me deu bases estruturais para ter a ideia de criar uma companhia de dança.

**JL: Os outros meninos, Cláudio e Leandro, já estavam na companhia desde o início. E como foi a entrada dos outros, daqueles que não estavam desde o início?**

FS: Como nós somos uma companhia jovem e que ainda não tem nenhum patrocínio, nem entrada em nenhum meio de financiamento e de estrutura financeira que venha dar suporte para os componentes da companhia se manterem como bailarinos que dançam numa companhia de dança e só, algumas pessoas acabam desistindo ao longo do tempo. E algumas pessoas da primeira formação acabaram saindo justamente por isso, por causa de trabalho. Na verdade começaram a trabalhar em lugares onde o horário não era compatível. Aí ficava muito difícil. E como não temos uma sede, um lugar onde o horário seja flexível e que possamos mudar o horário de acordo com a realidade da maioria dos integrantes, algumas pessoas acabaram parando de fazer e continuando suas vidas em outras escolhas de acordo com as suas necessidades.

Com a saída de algumas pessoas, com a baixa no elenco, eu senti a necessidade de trazer mais pessoas que tivessem o perfil parecido com o dessas pessoas que fizeram parte anteriormente e das pessoas que permaneceram. Daí veio a ideia de convidar algumas pessoas. Na época eu estava como estagiário na Faculdade Angel Vianna por causa do meu curso de licenciatura, então eu aproveitei meu contato com algumas pessoas que estavam fazendo aula comigo para convidá-las a fazer parte da companhia e a fazer estágio comigo na companhia. Expliquei para elas qual era a nossa estrutura, qual era a nossa busca, os nossos conceitos. Elas acharam bem interessante e começaram a fazer o estágio. Até então elas nem sabiam o que era fazer parte de uma companhia. Começaram, gostaram e estão até hoje. Elas contribuem muito como eu falei anteriormente. São pessoas que estão muito juntas e se adaptaram muito fácil à vida em conjunto, à vida em companhia, e que até hoje gostam muito. Até hoje têm uma relação muito íntima com a companhia, um desejo muito grande. Dentro desse grupo tem uma pessoa que veio participar e que teve um processo bem especial. Foi o Jardel que, na verdade, conheceu a nossa companhia por causa da divulgação do Centro Coreográfico [do Rio de Janeiro]. Ele gostou da nossa proposta, ficou muito interessado, entrou em contato conosco, procurou saber, perguntou como fazia para participar, como ele poderia se aproximar da gente, ensaiar com a gente, como ele poderia fazer parte. Assistiu o nosso espetáculo e na semana seguinte veio fazer parte com a gente. E um mês ou dois depois já estava dançando com a gente esse mesmo espetáculo que ele assistiu. Então, apesar das nossas estratégias, acredito que a forma de aproximar as pessoas são as mais variadas.

**JL: Qual o local que a companhia ensaia hoje?**

FS: Hoje nós ensaiamos na [Faculdade] Angel Vianna, através de uma residência [artística] que já dura quase 3 anos, que é o tempo de existência da companhia. Essa faculdade cede um dia na semana, ela cede 3 horas às sextas-feiras. E a gente ensaia também no Centro Coreográfico conseguida através de uma chamada pública, um edital público onde a gente se inscreveu e acabou conseguindo essa residência. O que está sendo muito importante para nós, porque nessa nossa caminhada, nessa construção da nossa história, estamos vendo que espaço é uma coisa muito importante para uma companhia existir, pois dança é uma das artes mais complicadas justamente por causa do espaço físico adequado que ela exige. Então, se não existe espaço, não existe a dança cênica como a gente existe. Pode existir várias outras formas, várias outras expressões da dança, mas a dança cênica para ir para um palco italiano, ou um outro palco mas que tenha uma estrutura cênica das formas mais ortodoxas conhecidas que é para onde a nossa companhia ultimamente tem se dedicado ou se dedica no momento, a sala de aula para dança é primordial, é fundamental. Então, iniciativas como essa da [Faculdade] Angel [Vianna], do Centro Coreográfico [do Rio de Janeiro], até mesmo da *Step* lá no início, são de suma importância. É o que faz a manutenção das companhias no nosso meio artístico das companhias de dança.

**JL: A próxima pergunta era justamente essa sobre as parcerias, a importância delas para a companhia.**

FS: As parcerias são fundamentais, principalmente em um momento inicial porque é muito oneroso. Porque as pessoas já dispõem de um tempo, de uma parcela da vida delas que elas poderiam estar fazendo outras atividades ganhando dinheiro. Elas já estão gastando com passagem e você ter que pagar um espaço que geralmente não é barato, seria praticamente impossível manter uma companhia de dança. E depois ter que pagar figurino, construir um cenário, ter que pagar iluminador, nas apresentações, o controlador de som, seria financeiramente inviável, seria impossível. Então, as parcerias vêm como um agente que possibilita a existência de novas iniciativas, porque as companhias que já estão estabelecidas têm os seus meios de como gerar dinheiro. Elas já entraram num circuito onde os patrocínios, os ganhos de editais, a entrada em projetos públicos e privados são bem mais fáceis. Então elas tem como pagar onde elas estão ou alugar um lugar onde elas fiquem estáveis, ou ainda conseguir parcerias maiores. Mas para quem está começando as parcerias são fundamentais. Sem elas não existiriam a maioria das companhias, a não ser quem tenha dinheiro e que queira bancar isso. Aí já é uma outra questão, mas no caso de companhia que começam a surgir apenas no conceito e que não tenham uma estrutura financeira que possa calçá-las seria

impossível existir. Então pra gente como uma companhia que faz parte desse grupo, ela é de extrema importância.

**JL: Qual a maior dificuldade da companhia P24 hoje?**

FS: Nós temos algumas. A primeira e primordial de todas é o preconceito, porque por ser uma companhia formada por *gays*, que traz em seu nome o número 24, o que já alerta as pessoas que a companhia trata de homocultura, isso já desperta um preconceito a priori. As pessoas não entram nem em contato com o nosso trabalho e já determinam determinadas visões sobre nós. Quando elas também tomam contato com os nossos conceitos, elas também criam mais preconceito, porque a gente fala de homocultura, de homossexualidade e essas expressões geram mais preconceito. Elas só param de ter preconceito quando elas tomam contato com o trabalho em si, quando o trabalho é apresentado. Mas para que a gente consiga apresentar o trabalho é preciso que essas pessoas abram espaço para a gente. Então esse jogo de abrir espaço, preconceito, faz com que a nossa companhia não tenha uma circulação. Tendo em vista que companhias que surgiram ao mesmo tempo, ou mesmo depois, conseguem ter uma circulação muito maior por não sofrer esse tipo de preconceito.

A segunda é o fator financeiro porque não tem como manter uma estabilidade na rotina de ensaios porque as pessoas precisam trabalhar, precisam se desdobrar, precisam se manter. São todas pessoas adultas. Na maioria das pessoas da companhia são pessoas que vivem independentemente de seus pais e precisam trabalhar para manter a sua vida, ou mesmo quando tem uma ajuda dos pais, elas precisam trabalhar para se sentirem produtivas no ponto de vista financeiro, o que a nossa companhia ainda não pode oferecer. Então, essa é uma das grandes dificuldades que a companhia enfrenta: que é manter a estabilidade mesmo sem dinheiro; manter um padrão de qualidade alto mesmo sem dinheiro.

Nós temos a dificuldade de conseguirmos produtores [culturais] também por causa da temática que a gente escolhe trabalhar. As pessoas acham, de cara, que não vão conseguir patrocinadores, que não vão conseguir produzir esse trabalho e desistem. Elas rompem um vínculo muito fácil, muito rápido com a gente. E sem isso a gente não consegue entrar em editais. Para se inscrever neles a gente precisa pagar uma pessoa específica e é um valor alto, valor que a gente não dispõe muitas vezes por causa de outras demandas da companhia e demandas pessoais também.

**JL: Um momento marcante da companhia nesses três anos?**

FS: Nós temos vários, mas o mais marcante para mim foi a nossa apresentação no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Um espaço público que a gente conquistou pela primeira vez com uma chamada pública. A gente entrou para ensaiar sob os olhares de todos os funcionários desse espaço, que é muito interessante, que é muito plural, que é muito legal mas que a gente despertou uma grande curiosidade e conseguimos travar um relacionamento de afetividade com essas pessoas.

E a nossa apresentação nesse espaço para um público aberto, um público que frequenta o Centro Coreográfico. Um público também trazido pela companhia e o que marcou, que demarcou e que na verdade foi um marco ter feito essa apresentação foi porque, dentro do Rio de Janeiro, uma companhia pretensamente formada por *gays* e que trabalha a homo realidade entrar em um espaço público e fazer a sua apresentação sem intermédio de ONGs, de grupos que lidam com sexualidade, etc., pra mim foi um dos pontos mais importantes. Foi esse marco, essa inserção no meio artístico independentemente.

**JL: Qual é o público da companhia? Se é que existe um público específico.**

FS: No início, na verdade nós acreditávamos que nosso público seria um público *gay*. Não só um público *gay*, mas o público das homossexualidades. Com a nossa primeira experiência, nós vimos que essa não seria a nossa realidade. Então nós vivemos um período de busca, até nós descobriremos que, na verdade, o nosso público é o público que consome arte. É o público que consome arte contemporânea. É o público que consome arte cênica. Então a gente não tem um público delimitado socialmente, delimitado sexualmente. É o público mais geral possível, contanto que essas pessoas tenham esse desejo de consumir arte. Porque a gente trabalha com arte, com arte contemporânea, não uma arte segregada.

**JL: Desde o início, passaram quantas pessoas pela companhia? Começaram com seis, depois entraram mais três...**

FS: Nesse tempo, dez pessoas já fizeram parte.

**JL: Como a companhia sobrevive hoje, financeiramente?**

FS: Ela sobrevive pelo desejo de fazer parte de. As pessoas estão na companhia por causa do conceito da companhia. Elas se mantêm na companhia pela possibilidade de expressar essas questões tão intrínsecas em suas vidas e em seus corpos na forma de dança, que é o que elas buscam. Mas financeiramente a gente não tem nada, na verdade a gente mais gasta... mais



gasta não, a gente só gasta na verdade. O retorno que a gente tem é mais artístico, mais pessoal. O financeiro, no momento tá sendo esperado. Apesar de já incomodar, já dar sinais de incômodo, ainda está sendo almejado. Ainda é um período que a gente está mantendo essa esperança no que há por vir. Mas, pra responder a sua pergunta, são recursos próprios mesmo. Pra você ter ideia, nesse último espetáculo, chamado de “Jik kai – entre os dez estados de vida”, a gente gastou por volta de R\$ 3000,00 para fazer a produção do espetáculo todo. Sendo que, sem contar outras partes que cada bailarino teve que fazer por conta própria.

**JL: Quais foram os espetáculos da companhia?**

FS: Vivo, a gente montou o Vivo que é inspirado na história de Alexandre Ivo...

**JL: Qual ano?**

FS: Ele é do ano de 2011. Depois a gente montou o que é inspirado no *cross-dressing*, tendo como material de pesquisa uma boate existente no Rio de Janeiro. Esse espetáculo teve um desdobramento para algo que a gente chamou de “Camp”, um espetáculo outdoor porque ele foi pensado para ser feito na rua. E depois nós montamos o “Jikkai – entre os dez estados de vida”, que é o mais recente, que foi estreado agora, no dia sete de setembro, no Cacilda Becker.

**JL: Nesses três anos, existiu algum tipo de edital que vocês ganharam, premiações...**

FS: Não, ainda não. Uma coisa que eu até acho excêntrica, não ter acontecido. Porque eu acredito que três anos de existência já é um caminho longo percorrido, não são três dias, não são três meses, são três anos. A gente conseguiu um projeto aprovado na lei Rouanet, uma lei que se diz pretensa a apoiar as iniciativas artísticas, mas que no fundo não quer dizer nada, porque ela te dá a possibilidade de buscar um patrocínio com empresas, e isso é muito complicado. Na verdade essa é a parte mais difícil da lei Rouanet, a parte mais complicada é você conseguir convencer um empresário dentro do Brasil, com uma mentalidade não muito aberta, a investir no seu espetáculo, tentar convencê-lo de que a empresa dele vai sair ganhando em estar injetado dinheiro - um dinheiro que na verdade é público, não é da própria empresa, é um dinheiro que vai sair dos impostos, mas que mesmo assim as empresas ficam com várias ressalvas para patrocinar. Nós trabalhamos com a questão da homocultura e isso assusta, como eu falei anteriormente, só em falar em homocultura, homossexualidade... eu acho que até mesmo o 'homo' já gera um fantasma que paira sobre a cabeça das pessoas e essas pessoas tentam se afastar de qualquer coisa que venha a trazer uma proposta que

exponha essa temática. Então, a nossa conquista foi essa lei Rouanet, mas a gente ainda está lutando para transformar essa lei Rouanet em uma realidade de patrocínio. Mas nenhum outro prêmio, nenhum outro edital, muito pelo contrário, a gente vem reprovando sistematicamente nos editais.

**JL: Vocês passaram pelo Cacilda Becker. Como você percebe a acessibilidade ao teatro como uma companhia nova, recente?**

FS: Na verdade, a acessibilidade às pautas já é uma coisa difícil para qualquer companhia, não só para a nossa. Não vou dizer que é a **companhia P24** que tem dificuldade nas pautas para teatro. Talvez a nossa proposta dificulte um pouco, mas para se conseguir uma pauta em um teatro, você precisa ter produtores, que são aqueles profissionais específicos que sabem como lidar com esse meio, que gerem o teatro, que gerem os espaços cênicos. E produtor é uma coisa que a gente não tem, como eu expliquei também anteriormente, justamente por causa do preconceito, de achar que a gente não vai dar dinheiro, porque a gente fala sobre homossexualidade, e que homossexualidade não gera patrocínio porque as pessoas tentam se afastar desse tema, porque é um tema polêmico, é um tema isso e aquilo outro. Então para a gente é difícil de conseguir, a gente consegue quando alguém inserido lá dentro e que tenha uma parceria amigável conosco consegue indicar e consegue fazer com que nós entremos. Então nós dançamos nesse evento do Cacilda Becker, nessa ocupação do Cacilda Becker, porque foi um mês dedicado à diversidade na dança, então isso tinha a ver com a nossa temática, então nós entramos. Nós estávamos inseridos na temática. Mas de uma forma mais abrangente, os espaços não são tão abertos. Eles são mais fechados, mais difíceis. As próprias ocupações fecham os espaços para a gente - aí sim, a gente vê uma resistência, porque a gente se inscreve, manda o material e eles não aceitam.

**JL: Como acontece o processo de formação dos espetáculos? Como você administra essa arquitetura, essa engenharia de ideias?**

FS: Na verdade, me surge uma ideia, a partir da minha leitura com relação à homossexualidade e à homocultura. Dessa minha leitura, dessa minha pesquisa através de mídia e através de conteúdos na internet, a partir dessa pesquisa surge uma ideia e essa ideia passa a ser perseguida por mim, primeiramente. Eu começo a tentar me informar cada vez mais, me aprofundar cada vez mais. Quando é decidido qual o ponto que eu vou pegar realmente para transformar isso em um espetáculo de dança, eu começo a discutir junto com o André Sena, que é meu companheiro, meu marido, que também é Conselheiro e Pesquisador

da companhia. A gente discute sobre o tema, a gente tenta ver realmente se ele é viável, qual a importância dele dentro do nosso universo. Depois eu levo isso para os bailarinos, explico um pouco sobre a questão, a gente faz alguns laboratórios para tentar introduzir o conceito no corpo deles e tentar identificar dentro da vida de cada pessoa essa ideia, como essa ideia está inserida na vida pessoal. E a gente trava uma parceria, a gente tenta construir material da vivência de cada um, da experiência corporal de cada um, mais a minha vivência, mais a bagagem que eu também trago com relação às artes cênicas, com relação à minha formação, com relação à minha observação. Isso é um primeiro momento. Depois a gente já entra em um processo de construção, de fato, do desenho artístico, do desenho cênico. Aí eu já começo a estruturar, segundo a minha visão particular de espetáculos, eu começo a estruturar as partes, eu tento dar uma linha de raciocínio a esse conceito, a essas ideias, e começo a fazer uma grande costura de tudo que a gente já tinha construído no primeiro momento. Aí começa a surgir uma viagem, um processo artístico dentro da minha cabeça, que eu não consigo muito bem expor em palavras, é algo muito particular mesmo, muito subjetivo, que acontece dentro de mim, e essas coisas vão começando a tomar uma forma na minha cabeça, no meu olhar, uma forma estética, uma forma conceitual, uma forma muitas vezes lógica para mim, os problemas vão sendo resolvidos e as partes do trabalho começam a se interligar, começam a se comunicar. E isso vai gerando o espetáculo, que vai me fazendo lançar mão de todo um arsenal de coisas que eu carrego dentro de mim. Então o espetáculo vai começando a ganhar uma forma realmente cênica até chegar ao fim. E aí quando ele chega ao fim, muitas vezes ele realmente ainda não está terminado, eu tenho que voltar nele, eu tenho que reavaliar... daí entram os bailarinos com a sua percepção também crítica, eles começam a questionar uma série de coisas e aí eu tenho que rever uma série de coisas, eu tenho que pensar uma série de coisas e discutir com eles de novo para ver se a gente consegue chegar a um melhor resultado. Depois que o corpo do espetáculo está praticamente pronto é que eu vou pensar o cenário, ou o cenário já vem sendo construído ao passo em que o espetáculo também vai sendo construído. Geralmente é assim, geralmente eu vou pensando junto em que ambiente esse espetáculo está inserido, essa movimentação está inserida, eu vou pensando nisso, os meninos também muitas vezes pensam, mas geralmente sou eu que vou criando essa ambientação, até porque eu estou mais inserido de fora da história, eles estão mais inseridos na execução. Eu vou introduzindo esse cenário, mas no final de tudo é que esse cenário vai surgir. E o figurino também, o figurino é uma parte mais difícil, porque eu não consigo pensar em um figurino fechado para a movimentação, porque eu não tenho essa formação. Mesmo dentro do meu curso de dança, essa foi uma face do espetáculo que não foi muito abordada, então eu não tive

muita inserção dentro desse ambiente de figurino. Então isso na verdade só é pensado depois, então eu testo várias coisas, às vezes eu compro um figurino inteiro e depois é que eu vou ver se realmente ele prestou ou não, ou depois do espetáculo já dançado é que a gente vai ver se esse figurino prestou ou se a gente vai ter que mudar, se a gente vai ter que testar outras coisas. O espetáculo só se dá como fechado depois que ele tem o contato com a platéia. Depois que ele vai para a cena, que ele tem o contato com a plateia é que a gente vê se ele realmente está construído em sua máxima totalidade, ou não, se ele precisa de vários outros ajustes, de várias outras tentativas.

**JL: Qual é a linha da companhia? Se você tivesse que se enquadrar em uma modalidade, qual seria a linha dela?**

FS: É muito complicado. Na verdade, a linha da companhia se dá com o espetáculo, ela não tem uma linha realmente definida. A única linha definida é que ela é dança contemporânea, mas as ferramentas que a gente vai utilizar para essa dança contemporânea são as mais variadas possíveis. A gente já fez espetáculo que já foi muito mais dança-teatro, a gente já fez espetáculo que já foi muito mais dança mesmo, uma dança mais pura, a gente já teve espetáculo onde essa dança-teatro e essa dança pura se intercalou o tempo inteiro, a gente já fez espetáculo que era performance, que não tinha nada de teatro, muitas vezes tinha uma dança contemporânea muito conceitual, então a gente não tem uma modalidade definida mesmo.

**JL: Você pode falar um pouco de cada espetáculo?**

FS: O nosso primeiro espetáculo, que foi o “Vivo”, foi um momento de início da companhia, um momento de experimentação, um momento onde eu lancei mão de toda a experiência que eu tive dentro da faculdade para construir esse espetáculo, então ele é um espetáculo que tem uma estética mais inchada, porque era um momento onde a gente não tinha definições de linha de pesquisa, de linha de trabalho, na verdade a gente estava em construção. Então ele é um espetáculo da construção da companhia, a companhia na verdade se formou em torno também da construção desse trabalho. Então cada parte daquele trabalho foi um amadurecimento que todos da companhia tiveram juntos. Ele fala sobre a homofobia diretamente, ele fala de um caso específico que levou à morte de uma pessoa por causa de homofobia, independente dessa pessoa ser *gay* ou não, da pessoa que sofreu com a homofobia ser *gay* ou não, mas claramente essa pessoa foi assassinada por causa da homofobia. Isso é dito pela mãe dele em várias entrevistas, em vários vídeos, e recentemente em um

documentário internacional ela reafirma essa questão. Depois disso veio o “Camp”, que é um ballet, uma dança contemporânea feita mais livre, que trata de homofobia internalizada, de certa forma, porque em algumas partes a gente vê uma questão de rejeição da sua própria homossexualidade inserida dentro do ballet, mas a gente não trata da homofobia dessa forma mais geral, a gente trata em um outro âmbito, ela na verdade se dedica mais a uma questão de afirmação mesmo, de uma certa homossexualidade, uma sexualidade travesti, uma sexualidade de travestimento, fala da questão das *cross-dressings*, que são essas pessoas que estão nesse limiar entre o se vestir de mulher e o se vestir de homem, entre ter uma imagem de homem, ter uma imagem de mulher em determinados períodos, ou não, ou assumir que vai vestir essa imagem feminina. Esse espetáculo foi construído para um evento, que foi na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que é um evento acadêmico que trata das questões de sexualidade, de gênero, e que reside nas universidades, ele roda o mundo sendo acolhido pelas universidades. O desdobramento desse espetáculo que foi o “Baile Camp”, o espetáculo outdoor, foi um convite para uma residência no Cacilda Becker, um evento também específico, que convidou a companhia a fazer um trabalho fora do teatro, então isso foi pensado para ser feito em uma praça pública, onde a gente levou todo aquele visual do espetáculo de “Camp” para uma outra proposta, para uma intervenção mais urbana. E por último o Jikkay”, que propõe uma articulação entre o conceito budista e a soropositividade, a gente tenta reportar a vida de um soropositivo em um momento da sua vida em que ele passa pelos dez estágios de vida propostos pela filosofia budista, mais especificamente no budismo, que é a religião que eu sigo e que norteia as minhas ações, que norteia a minha visão de mundo, e que eu pretendi fazer uma articulação entre isso, não sendo um espetáculo religioso, mas sendo um espetáculo que trata da filosofia budista, que revela um pouco dessa filosofia que tenta ver a vida dos seres humanos em geral, independente de eles serem budistas ou não, mas que tenta tratar de uma lei universal. Esse espetáculo foi estreado recentemente, e segundo a minha visão, depois de ver um vídeo, a gente teve um bom resultado com isso também, com essa nova empreitada. A questão budista, ela vem até também para dar uma suavizada na temática da *AIDS*, do *HIV*, que é um tema muito pesado, um tema muito caro para homossexuais ou não homossexuais, mas que sofrem ou sofreram com perdas da *AIDS*, ou com a soropositividade, que às vezes é muito indigesta para quem ainda está lidando inicialmente com esse assunto. A gente também teve casos de pessoas que são soropositivas e que depois vieram dar um feedback sobre o espetáculo, que foi bem interessante. Essas pessoas se sentiram mais reconfortadas com essa situação, por se verem refletidas no espetáculo de uma forma mais suave, e de certa forma mais esperançosa.

**ANEXO C** - Questionário respondido por e-mail do diretor da *Cia P24*, respondida em 28/04/2014.

**1. O que você entende sobre tecnologia na dança?**

FS: A tecnologia vem em alguns casos como ferramenta que facilita a composição coreográfica através de filmagens dos registros de laboratórios e ensaios, assim como pode até fazer o papel de redutora de distâncias podendo levar o ensaio por vídeo conferência e compartilhamentos para artistas que durante o processo de criação não se encontram presentes. Em outros casos a tecnologia deixa de ser um utilitário e passa a integrar o trabalho de dança como parte da obra.

**2. Que pontos positivos e pontos negativos?**

FS: Não consigo detectar essa dicotomia. No meu caso só vejo benefícios.

**3. Em que momento e de que forma você quis trazer ele para as montagens da *Cia P24*?**

FS: No meu processo acadêmico na Faculdade Angel Vianna tive acesso a essa interação entre corpo e tecnologia na matéria que se chama Dança e Multi Mídia. Desde lá vim estudando possibilidades de articular tecnologia acessível a minhas criações. Comecei fazendo registro dos processos de montagens com registro do diário de bordo e por consequência essa tecnologia foi se introduzindo como parte estética na concepção dos trabalhos artísticos.

**4. Em sua opinião, há barreiras para a efetiva adoção da tecnologia como ferramenta de apoio no campo da dança?**

FS: Existe a barreira da falta de acesso a determinadas formas tecnológicas que seriam ideais para dar vazão ao potencial criativo do artista criador que entende essa interação como algo fundamental para sua estrutura criadora.

**5. Qual pode ser o futuro dos espetáculos com o uso cada vez mais frequente de recursos tecnológicos?**

FS: Nos já vivemos um presente onde esses recursos tecnológicos facilitam montagens substituindo cenários que custariam uma parte onerosa da produção barateando os custos do espetáculo sem deixá-lo desprovido da ambientação cênica necessária, efeitos de projeções darem texturas específicas aos corpos dos bailarinos impossíveis de serem conseguidas apenas com figurino e iluminações convencionais. Vemos hoje projeções feitas por programas específicos unirem-se a bailarinos em cena e fazer presença virtual completando a quantidade de bailarinos no palco, chegando hoje a interações de projeções que travam incríveis duetos ao vivo entre projeções ou objetos autômatos e pessoas no palco. Para um presente como esse o futuro é grandiosamente promissor e os espetáculos chegaram a um nível de virtuosismo visual cada vez mais espantoso.

**6. Os artistas de hoje já estão preparados para trabalhar com novas tecnologias em espetáculos, diante de expectadores cada vez mais conectados?**

FS: Sim, pois essa já é uma realidade vivida pelos artistas em seu dia a dia. Tornando essa integração algo em certo nível mais orgânico e menos artificial.

**7. Qual será o papel dos espetáculos e tecnologias do futuro?**

FS: Acredito que a interação entre essas duas expressões caminha na direção que a iluminação trilhou. A tecnologia ficará tão próxima que a virará um recurso agregado em suas amplas possibilidades e não mais um recurso extra utilizado para abrilhantar esporadicamente um trabalho artístico.

**8. Você acha que o conceito de construção de conhecimento a partir de recursos tecnológicos já é trabalhado de maneira efetiva na formação das construções artísticas atuais?**

FS: A tecnologia em nossas vidas cotidianas já é uma realidade inegável, é quase inexorável tentar construir qualquer conhecimento sem que em algum momento lancemos mão de ferramentas tecnológicas para nos auxiliar, seja desde instrumentos que captam ou acumulam dados a utilitários que nos trazem dados com ferramentas midiáticas múltiplas. Os artistas em especial as gerações mais recentes estão cada vez mais produzindo trabalhos em que o uso desses recursos são evidente e até mesmo afirmativo.

**9. Cite um espetáculo e interação com tecnologias.**

FS: Darei aqui o nome de um coreógrafo brasileiro que ando pesquisando atualmente e que tem feito bastante sucesso no Brasil e fora do país também. O Alex Soares é um dos grandes nomes da dança contemporânea em São Paulo e seus trabalhos traduzem um pouco do que estou citando nessa entrevista. Vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=wxn1afAm-QI>

**10. A expansão das tecnologias móveis pode colaborar com a criação de novos processos artísticos?**

FS: Sem sombras de duvida, pois esse tipo tecnológico são os mais facilitadores em voga no momento. Para se ter um exemplo eles podem registrar as etapas de criação, armazenar e compartilhar. Através do compartilhamento você pode ensaiar simultaneamente com grupos de pessoas que estão do outro lado do mundo sem precisar estar fisicamente no local.



**11. Há carência de profissionais que aliem conhecimentos de tecnologia e de dança para você?**

FS: Acredito que a dificuldade esta no acesso aos recursos tecnológicos com aparelhos, programas e etc., que possibilitem esse aprimoramento. Artistas norte americanos, asiáticos e europeus estão muito mais inseridos nesse processo do que nós, justamente pela facilidade ao acesso a produtos de ponta, que não só complementam como ajudam os espetáculos acontecerem.

**12. Você acredita que a tecnologia pode vir a ser uma aliada nos processos de inclusão social, formação de público especialmente com a crescente oferta de festivais de vídeo dança, espetáculos que podem ser visto de outros lugares (à distância)?**

FS: Com certeza.

**13. Em sua opinião, quais deverão ser os recursos tecnológicos mais utilizados na dança em geral e na sua dança, em um futuro próximo? Há tendências mais evidentes?**

FS: Projetores de ultima geração, objetos cênicos inteligentes como autômatos e etc. Já utilizo projeções que dialogam com as coreografias e aparelhos captadores de imagens para guardar e posteriormente lembrar, fazer as correções necessárias, também envio vídeos para bailarinos ausentes poderem estudar. Espero em um futuro bem próximo poder utilizar programas que direcionam a luz nos corpos através de sensores acoplados ao bailarino, programas que permitam as projeções de imagem interagirem com os bailarinos (recurso esse já utilizados por grandes espetáculos e shows como da *Beyoncé*), aparelhos robôs autômatos ou não e se possível pra meu delírio projeções em 3D. Hahahaha

**ANEXO D** - Resumo dos espetáculos da P24 por ordem cronológica de criação e fotos.

Vivo (2011):

Tema: Homofobia. Inspirado no assassinato do jovem Alexandre Ivo.

Espetáculo da construção da companhia. Momento de experimentação. Cada fase do trabalho foi um amadurecimento.

Figura 51: Cartaz Espetáculo Vivo



Fonte: Arquivo pessoal de diretor da Cia P24, 2014.

Figura 52: Matéria Revista Junior, Outubro de 2011.

ESPETÁCULOS **CULT**

**literatura**

**ANTES DOS 20**  
**Livro Para A Sua Jukebox traz adolescente descobrindo sua homossexualidade**

A adolescência é a fase mais marcante para a maioria dos gays. Não é diferente para Caco, um menino de 17 anos que vive com os pais e a irmã na cidade do Rio de Janeiro, no final dos anos 80. Prestes a encarar o vestibular, ele precisa lidar com sua homossexualidade e sonha em se tornar maior de idade para conquistar a liberdade. Em meio aos dilemas enfrentados pelo adolescente, surge um homem mais velho por quem Caco se apaixonou e se entregou. Daí por diante, ele precisará fazer escolhas e tomar decisões que vão impactar em toda a sua vida.

Neste romance, o autor Márcio El-Jaick insere o caso do adolescente na agitada atmosfera do período de transição entre os anos 80 e 90. As referências estão presentes tanto na descrição da cidade do Rio de Janeiro quanto no universo musical e cinematográfico. Linguagem peculiar e envolvente sobre um romance que trata de um tema tão caro a cada um de nós. **(FF)**

**Para A Sua Jukebox, de Márcio El-Jaick**  
 Editora: Edições GLS  
 204 páginas - R\$ 59,90

**LIVRARIA**  
**Brasil ganha nova editora para publicar livros de interesse LGBT, e a Escândalo**

O Brasil está ganhando uma nova editora totalmente focada na produção literária voltada ao público gay. A editora foi batizada de Escândalo e tem uma linha editorial bem definida. "Nossa linha editorial destina-se exclusivamente a publicações relacionadas em homoafetividade, homossexualidade e diversidade."

O portfólio da editora está sendo gerado, mas já tem nomes entre eles: Roberto Muniz Dias, Thiago Tomazini e Giselle Jacques. A editora pretende lançar obras de ficção e acadêmicas; também pretende produzir livros de poesia e quadrinhos.

[www.editoraescondalo.com/](http://www.editoraescondalo.com/)



Claudio Vieira e Leandro Rebello ensaiam o espetáculo (V)IVO, sobre o assassinato do adolescente Alexandre Ivo

## dança do acasalamento

**Rio de Janeiro ganha grupo de dança gay. Primeiro espetáculo é sobre Alexandre Ivo**

A presença de gays no universo da dança não é uma grande novidade. O que poucos sabem é que existe preconceito entre os próprios dançarinos. Na tentativa de combater a discriminação tanto nos palcos quanto fora deles, o coreógrafo e bailarino Fábio Sanfer decidiu criar, em março deste ano, a companhia P24 de Dança Contemporânea. No elenco, além do próprio Fábio, os dançarinos Leandro Rebello, Cláudio Vieira, Rafael Bach e Jefferson Nascimento. Todos assumidamente gays.

"Por incrível que pareça, dentro da própria classe de bailarinos, há um espírito de heteronormatividade. Eu mesmo já fui excluído dentro da minha própria companhia de dança, antes de montar este grupo. O que me pergunto é como pode acontecer algo deste tipo justamente dentro do teatro e da dança, artes que sempre foram tão questionadoras", destaca o fundador do grupo.

Apesar do pouco tempo de existência, os meninos são engajados e decidiram chamar a atenção da sociedade já com a primeira montagem, intitulada "(V)IVO", uma homenagem ao menino de 14 anos Alexandre Ivo, morto cruelmente em junho de 2010 vítima de homofobia.

Em cena, o grupo busca reconstruir coreograficamente alguns momentos da vida de Ivo, em spots que trazem à tona questões como a vida homossexual na adolescência e as descobertas e desafios de quem se descobre gay durante este período. "É uma maneira de contribuir para a discussão sobre a questão da violência contra homossexuais no Rio de Janeiro e no Brasil", revela Fábio Sanfer.

Enquanto leva a sua "dança denúncia" pelos palcos do Rio, os meninos já pensam na segunda montagem da companhia, que deve ser inspirada no conto "Pedro e Os Lobos", de Tchaikovsky, que trata de homossexualidade e repressão no século 19.

**(Felype Falcão)**

**P24 Dança Contemporânea**  
[www.p24homocultura.blogspot.com](http://www.p24homocultura.blogspot.com)

outubro/2011 JUNIOR 25

Fonte: Arquivo pessoal do diretor da Cia P24, 2011.

Figura 53: Matéria Jornal o Globo em Janeiro de 2012.

# Porque eu sou é gay

Por Mario Camelo  
mario.camelo@oglobo.com.br  
Fotos de Guito Moreto

Grupo de balé em que héteros não têm vez cria espetáculo sobre homofobia com citação até a Bolsonaro

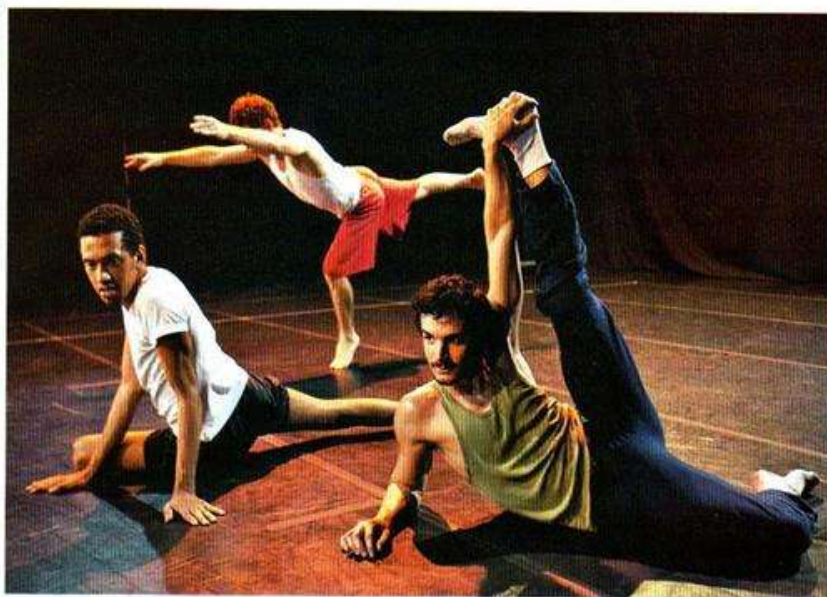
**S**im, nós somos! É assim, em coro, que os integrantes da companhia de dança contemporânea P-24 assumem, sem qualquer receio, que são homossexuais. Fábio Sanfer, Cláudio Vieira e Rafael Bach, todos de 32 anos, Jéfferson Nascimento, de 20, e Leandro Rebello, de 28, formam o que chamam de "a primeira companhia de balé gay do país" e veem nisso um ato de libertação. O grupo foi fundado em fevereiro de 2011 e, desde então, os cinco bailarinos sonham em transportar para os palcos um pouco do universo gay. Hoje, finalizam os ensaios do primeiro espetáculo, "(V)IVO", e estão à procura de teatro no Rio para encená-lo.

A montagem foi apresentada no último festival de cinema Mix Brasil, em novembro. Os assuntos abordados são situações comuns aos gays, com ênfase na homofobia. Fábio, idealizador do projeto e coreógrafo, afirma que figuras que já fizeram declarações de cunho homofóbico, como os políticos Jair Bolsonaro e Silas Malafaia, não escapam e são citadas em partes do texto, escrito por Thiago Thomazini. As referências bi-



Fonte: Arquivo pessoal do diretor da Cia P24, 2012.

Figura 54: Matéria Jornal o Globo em Janeiro de 2012.



biográficas que inspiram o primeiro espetáculo da P-24 incluem obras de autores como James Green, Peter Fry e Richard Isay.

— Procuo transformar em coreografia o nosso cotidiano, seja bom ou ruim. Vamos abordar assuntos sérios, mas sem nunca perder o bom humor, afinal os gays são alegres — brinca ele.

As referências a estereótipos e o bom humor já começam pelo nome do grupo. Fábio buscava inspiração quando veio o *insight*: nada mais apropriado do que o número 24. Mas e o P?

— Na verdade, o P é de projeto, porém, eu deixo em aberto para a interpretação de cada um. Já ouvi cada coisa... — lembra o bailarino.

Desde o início dos ensaios, a P-24 tem recebido diferentes *feedbacks* de quem os assiste. Alguns ficam empolgados com a iniciativa, outros acham que não passa de fogo de palha, e tem os que tor-

cem o nariz para a ideia de uma companhia de dança em que só entra gay.

— Nos ensaios, tinha uma senhora que sempre bisbilhotava pelas janelas do estúdio. Não sei de onde ela surgia. Um dia, perguntou: “Por que vocês desmunhecaram tanto quando dançam? Acho que não precisa.” Eu disse para ela: “Precisa, sim!” Temos que nos assumir por completo — conta o líder, que hoje fecha as janelas do espaço, na Escola Angel Vianna, em Botafogo. — Ela deve dizer isso porque somos muito carinhosos uns com o outros e brincamos muito. Mas estamos preparados para críticas e elogios.

Os integrantes acreditam que uma companhia de dança essencialmente gay pode ajudar a combater o preconceito, por mais paradoxal que isso pareça. Afinal, ainda que tenham a sexualidade como alvo de especulação, nem todo bailarino é homossexual, claro. No caso deles, a ideia é usar a arte

para reforçar a identidade.

— Existe um estigma de que todo bailarino é gay. Talvez por executarmos movimentos muito delicados ou pelas roupas. No nosso caso, não restam dúvidas, somos mesmo — reforça Cláudio, bailarino desde os 14, e que por seis anos prestou serviço militar. — Quando servia na Marinha, eles trocavam a minha escala de trabalho para eu poder dançar. Nem sempre o preconceito mora onde se espera.

Os bailarinos, que se conheceram através de outros grupos de dança, foram apadrinhados por Bayard Tonelli, integrante dos Dzi Croquettes, que se encantou com o projeto. A diretora de cena do espetáculo, a produtora Madeleine Braga, acompanha os rapazes desde o início e associa o nascimento da companhia à luta feminina.

— Lembra aquelas mulheres que queimavam o sutiã em protesto? Pois é, agora vamos queimar a cueca rosa — diverte-se. ●

No alto, à esquerda, e acima, diferentes momentos do espetáculo que o grupo ensaia na Escola Angel Vianna

Figura 55: Arquivo da Cia. Apresentação de Vivo no Teatro João Caetano em Setembro 2011.



Fonte: Arquivo pessoal do diretor da Cia P24, 2011.

Figura 56: Arquivo da Cia. Apresentação de Vivo no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro em Julho de 2012.



Fonte: Arquivo pessoal do diretor da Cia P24, 2012.

Camp (2012):

Tema: Homofobia internalizada. Rejeição a si mesmo. Auto-afirmação da sexualidade. Inspirado nos *cross-dressing*, homens que se vestem de mulheres em determinados momentos.

O espetáculo foi criado para ser apresentado no evento acadêmico *Queering paradigms*. Além da versão para teatro houve também o “Baile Camp outdoor”, que foi uma versão realizada em função do convite para uma residência no Teatro Cacilda Becker na forma de intervenção urbana numa praça.

Figura 57: Cartaz Espetáculo Camp



Fonte: Arquivo pessoal do diretor da Cia P24, 2012.

Figura 58: Arquivo da Cia. Auditório da UFRJ Junho de 2012



Fonte: Arquivo pessoal do diretor da Cia P24, 2012.

Figura 59: Arquivo da Cia. Auditório da UFRJ Junho de 2012.



Fonte: Arquivo pessoal do diretor da Cia P24, 2012.

Jikkai (2013)



Tema: articulação entre os conceitos budistas e a contaminação pelo vírus da *AIDS*. Representa a vida de um soropositivo quando ele passa pelos dez estágios de vida proposta pela filosofia budista. Não é um espetáculo religioso, mas que trata da filosofia budista. Um olhar sobre a vida dos seres humanos a partir de leis universais. A proposta tem o intuito de amenizar a temática da *AIDS*.

Figura 60: Cartaz Espetáculo JIKKAI



Fonte: Arquivo pessoal do diretor da Cia P24, 2013.

## ANEXO E - Plano da Oficina usada para criação de roteiro

Tema: Roteiro para videodança.

Objetivo: Essa oficina tem por objetivo propor um procedimento criativo para o planejamento e registro em videodança. Um dos princípios é correlacionar o pensamento criativo em dança dos intérpretes da *Cia P24*, com um processo de criação em videodança.

Metodologia:

- 1: Apresentação das etapas do processo de criação em videodança: Dança, registro, edição, exibição.
- 2: Explanação sobre a etapa Dança.
- 3: Explanação sobre registro.
4. Processo de criação em roteiro.

## ANEXO F - Modelo de Roteiro

Título:

*Take 1* -Tomada 1 – Externa (quando feito ao ar livre) ou Interno (quando feito no interior de ambientes)

Câmera parada/Câmera em movimento (quando eu movimento especificar o movimento da câmera. Ex. *Travelling, tilt.*)

Plano: panorâmico, médio, americano, sequência.

Ângulo: alto ou *plongée*, baixo ou *contra plongée*, horizontal.

Ação inicial (o que o bailarino faz para o início da coreografia)

Ação final (como ele encerra sua coreografia)

É interessante que, no caso de coreografias pré-estabelecidas o *videomaker* veja a coreografia antes de registrar.

Recursos: papel, caneta, computador, câmera de vídeo ou celular.

Glossário

*Take*: começa no momento em que se liga a câmara até que é desligada.

Tomada: Filmagem contínua de cada segmento específico da ação do filme.

Obs.: Um *take* pode ter várias tomadas, para que o editor possa escolher qual a melhor.

*Storyboard*: Série de desenhos em sequência das principais cenas ou tomadas.

**ANEXO G - Roteiro de Filmagem Videodança “24”**

“(Videodança 24)”

**Roteiro de Filmagem Videodança “24”**

**Por:**

**(Jardel Augusto Lemos e *Cia P24* de dança)**

Videodança: *Cia P24 de dança*

**Objetivo:** Houve um impasse sobre o que queríamos registrar: performances de gênero ou afetividade entre homens nos espaços públicos.

**Decisão:**

1. Performances de Gênero: **Saias coloridas.**
2. Afetividade entre homens nos espaços públicos: **Roupa Social.**
3. Ensaios para ambas as cenas: **Roupa preta.**

“FADE IN” - Tela escura vai se clareando e a imagem surgindo. A partir da escuridão a imagem se forma e o filme começa.

CENA 01: Bolas Rosa na costa, CCO - Galeria./Início do DIA.

**Duração:** segundos

**Personagens:** todos

**Figurino:** sem

CENA 01 Descrição:

**Ambiente:**

Fundo **preto**.

**Ação:**

Bailarinos de costa. Em potencial de pé. Bolas rosas das escapulas para baixo. Deixando as costas livres.

**Áudio:** natural e ou música

- **FUSÃO PARA:** Quando a imagem vai desaparecendo ao mesmo tempo que se forma a imagem da cena seguinte.

CÂMERA DA ESQUERDA PARA DIREITA – PLANO AMERICANO

CENA 02: Bolas Rosa na costa, CCO - Galeria./Início do DIA.

**Duração:** segundos

**Personagens:** todos

**Figurino:** sem

CENA 02 Descrição:

**Ambiente:**

Fundo **preto**.

**Ação:**

Bailarinos de costa e **sentados**. Coreografia braços. Bolas rosas no chão. Deixando as costas livres.

**Áudio:** natural e ou música

- FADE OUT: Quando se quer que a imagem se escureça até desaparecer. A cena seguinte deve começar com FADE IN:

CÂMERA DA DIREITA PARA ESQUERDA

CENA 03: Ensaio, CCO – Loft /Início do DIA.

**Duração:** segundos

**Personagens:** todos

**Figurino:** Preto

CENA 03 Descrição:

**Ambiente:**

Loft com cortinas abertas. Sala de Ensaio.

**Ação:**

06 Bailarinos executam a **coreografia de frente**.

**Áudio:** natural e ou música

- **CORTA PARA:** Se usa quando se quer o fim da cena e o começo da seguinte imediatamente.

PLANOS DETALHES

CÂMERA DANÇANDO

CÂMERA FILMA PELO ESPELHO

CENA 04: Ensaio, CCO – Loft /Início do DIA.

**Duração:** segundos

**Personagens:** todos

**Figurino:** Preto



CENA 04 Descrição:

**Ambiente:**

Loft com cortinas abertas. Sala de Ensaio.

**Ação:**

06 Bailarinos executam a coreografia em **CIRCULO**

**Áudio:** natural e ou música

- **CORTA PARA:** Se usa quando se quer o fim da cena e o começo da seguinte imediatamente.

PLANOS DETALHES

CÂMERA DANÇANDO

CÂMERA DE CIMA

CÂMERA FILMA PELO ESPELHO

CENA 05: Coreografia, CCO – Loft /Início do DIA.

**Duração:** segundos

**Personagens:** todos

**Figurino:** Saias

**Maquiagem:** Cores saias

CENA 05 Descrição:

**Ambiente:**

Loft com cortinas abertas. Sala de Ensaio.

**Ação:**

Bailarinos executam a coreografia de frente. DEPOIS EXECUTAM cada um com uma frente.

**Áudio:** natural e ou música

- **CORTA PARA:** Se usa quando se quer o fim da cena e o começo da seguinte imediatamente.

PLANOS DETALHES

CÂMERA DANÇANDO

CENA 06: Coreografia, Loft /Final da Manhã.

**Duração:** segundos

**Personagens:** todos

**Figurino:** Saias

**Maquiagem:** Cores saias

CENA 06 Descrição:

**Ambiente:**

Loft com cortinas abertas.

**Ação:**

Bailarinos executam a coreografia livres. Improvisação.

**Áudio:** natural e ou música

GRAVAR SOLOS, DUOS E TRIOS

CENA 07: Ensaio, EXTERNA – Loft /Final da Manhã.

**Duração:** segundos

**Personagens:** todos

**Figurino:** Saias

**Maquiagem:** Cores saias

CENA 07 Descrição:

**Ambiente:**

Loft com cortinas abertas. Sala de Ensaio. Câmera da sala do prédio de frente ao CCO. Apt. 301, Sr. Almir – 11 horas. Tel 25717347.

**Ação:**

Bailarinos executam a coreografia próximo as janelas.

**Áudio:** natural e ou música

CENA 8: Ensaio, EXTERNA – Entrada Centro Coreográfico /Final da Manhã.

**Duração:** segundos

**Personagens:** todos

**Figurino:** Saias

**Maquiagem:** Cores saias

CENA 8 Descrição:

**Ambiente:**

Gramma CCO e saída.

**Ação:**

Bailarinos executam a caminhada com bolas rosas na mão.

**Áudio:** natural e ou música

**CÂMERAS DAS JANELAS DO CCO – DE CIMA**

CENA 9: Ensaio, EXTERNA – MAM /Início da Tarde.

**Duração:** segundos

**Personagens:** Solo

**Figurino:** Saia

**Maquiagem:** Cores saias

CENA 9 Descrição:

**Ambiente:**

Lugar público. Sem pessoas.

**Ação:**

Bailarino executa a coreografia e improvisação. Giros - Solos

**Áudio:** natural e ou música

CÂMERA pegar plano pés e rodada da saia.

CENA 10: Ensaio, EXTERNA – MAM /Início da Tarde.

**Duração:** segundos

**Personagens:** Todos

**Figurino:** Saias

**Maquiagem:** Cores saias

CENA 10 Descrição:

**Ambiente:**

Lugar público. Bancos/mureta. Todos em pé.

**Ação:**

Bailarinos executam a coreografia. Improvisação de costas.

**Áudio:** natural e ou música

CÂMERA DANÇANDO.

CÂMERA foca o da frente e embaça o de trás e vice-versa. Ou plano geral apenas.

CÂMERA GRAVA DE FRENTE E DE LADO.

CÂMERA FILMA PÉS

CENA 11: Ensaio, EXTERNA – MAM /Início da Tarde.

**Duração:** segundos

**Personagens:** Solo

**Figurino:** Social

CENA 11 Descrição:

**Ambiente:**

Lugar público. Com pessoas.

**Ação:**

Bailarino da cena 9 executa a coreografia e improvisação.

**Áudio:** natural e ou música



CENA 12: Ensaio, EXTERNA – MAM /Início da Tarde.

**Duração:** segundos

**Personagens:** Duo – Encontro

**Figurino:** Social

CENA 12 Descrição:

**Ambiente:**

Rua Gigante

**Ação:**

Atravessam e se abraçam várias vezes. A Câmera filma esta aproximação.

**Áudio:** natural e ou música

CÂMERA FIXA e os bailarinos se aproximam e se afastam da câmera. Intenção: Ir embora e sumir no vídeo.

CENA 13: Ensaio, EXTERNA – MAM /Início da Tarde.

**Duração:** segundos

**Personagens:** Duo - Toque

**Figurino:** Social

CENA 13 Descrição:

**Ambiente:**

Lugar público. Com pessoas.

**Ação:**

Dois Bailarinos dançam contatos e apoios e improvisação. Toques carinhosos e olhares.  
TOQUES

**Áudio:** natural e ou música

CÂMERA GRAVAR MOVIMENTAÇÃO DE CIMA E DETALHES (MÃOS, OLHOS, TOQUES).

CENA 14: Ensaio, EXTERNA – MAM /Fim da Tarde.

**Duração:** segundos

**Personagens:** Todos

**Figurino:** Social

CENA 14 Descrição:

**Ambiente:**

Bancos. Lugar público

**Ação:**

Carinho, afeto.

**Áudio:** natural e ou música

PLANO DETALHES E DE LONGE

CENA 15: Ensaio, EXTERNA – MAM /Início da Noite.

**Duração:** segundos

**Personagens:** Todos

**Figurino:** Social e ou saias

CENA 15 Descrição:

**Ambiente:**

Escolher

**Ação:**

Correria. Pesadelo. Correr com as bolas na mão. Chegada na externa.

**Áudio:** natural e ou música

CÂMERA FIXA e os bailarinos se aproximam.

CENA 16: Ensaio, EXTERNA – MAM /Início da Noite.

**Duração:** segundos

**Personagens:** Todos

**Figurino:** Social e ou saias

CENA 16 Descrição:

**Ambiente:**

Escolher

**Ação:**

Soltar bolas rosas no ar. Continuação cena 15.

**Áudio:** natural e ou música

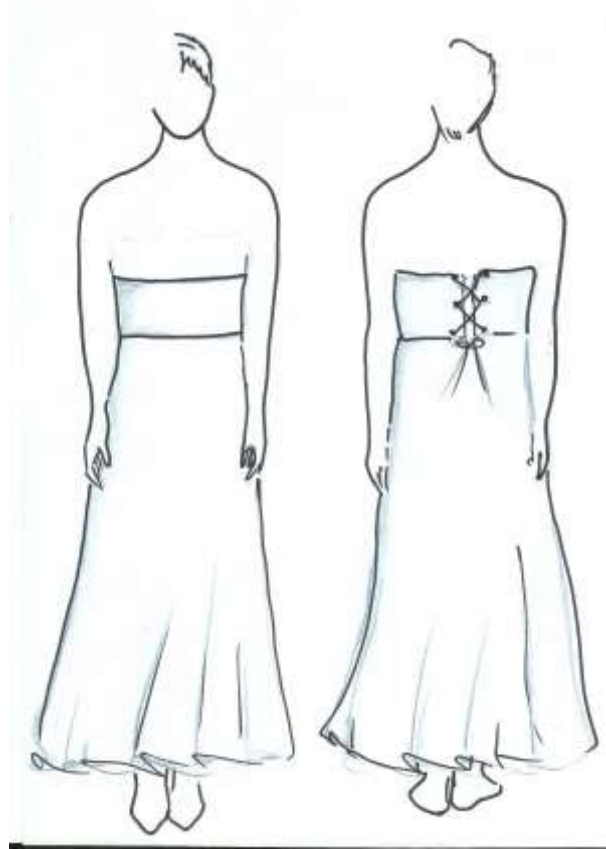
CÂMERA FIXA pegar de costa.

**ANEXO H**

Figurinos

Figurino 01

Figura 61: Desenho saias



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

“Sob a ótica da explosão de cores do arco-íris, aliada a uma maquiagem marcada por personalidade, configura-se a essência do figurino apresentado no vídeodança, aqui, em análise.

A dialética do vestir e não-vestir, representada por saias longas, em malhas, de modelo godê “guarda-chuva” e arrematadas por cós alongado, com amarração de “*corset*”, no torso dos bailarinos, favorece, numa perspectiva paradoxal ao peito nu escolhido pelos pesquisados, não só a liberdade de movimentos, como também garante a leveza estética visual. Importante ainda é notar que a contraposição proposta por saias longas (vestimenta, em sua maioria, de caráter feminino), nas cores do arco-íris (representatividade homoafetiva) e peitos desnudos (prática, usualmente, masculina) iguala os gêneros e sugere amplitude da arte, da dança e, sem dúvida, do sentimento.

Muito mais do que irreverência, o visagismo artístico deste figurino propõe, ao mesmo tempo, luz nos planos superior e interior dos indivíduos. Rostos nude, apenas corrigidos com cobertura leve, para a valorização de bocas coloridas, no mesmo tom das saias, e olhos bem marcados revelam juntos a poética sublime entre música, movimento corporal e estética visual.

Observa-se, portanto, que a composição para o figurino deste vídeo-dança vai além de conceitos e ou intenções ideológicas. O subtexto intrínseco a esta apresentação cumpre a finalidade primeira de toda e qualquer arte: a de emocionar. Dessa forma, música, dança e figurino transcendem, simultaneamente, à estética do belo.”

Por: Letícia Côrtes – Assistente de figurinista e maquiagem

#### Figurino 02

Figura 62: Figurino Preto.



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Apenas vestimentas pretas. Caracterizando o local de ensaio. O local do natural da companhia de dança. Querendo trazer para o vídeodança um tom de igualdade entre os componentes.

#### Figurino 03

Figura 63: Roupas Sociais.



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2014.

Roupa social. Podendo ou não salientar cores usadas nas saias (arco – íris). Para caracterizar a afetividade entre homens em espaços públicos.



## ANEXO I - Autorização das Imagens por ordem alfabética.

## AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM

Eu, Bruno Damiano dos Santos,  
portador(a) de cédula de identidade nº 45.839.104-9, autorizo  
a JARDEL AUGUSTO DUTRA DA SILVA LEMOS mestrando da Universidade  
Estadual do Rio de Janeiro/UERJ e ao Laboratório de Recursos  
Audiovisuais/LABORAV da UERJ/FEBF, gravar em vídeo, ou utilizar minhas  
gravações, para veicular minhas imagens e depoimentos em qualquer meio de  
comunicação, para fins didáticos, de pesquisa e divulgação dos conhecimentos  
científicos, artísticos e culturais, sem quaisquer ônus e restrições. Fica ainda  
**autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de  
direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Rio de Janeiro, 23 de novembro de 2014.

Ass. Bruno Damiano dos Santos

**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM**

Eu, CLAUDIO DO NASCIMENTO VIEIRA,  
portador(a) de cédula de identidade nº 2048922837, autorizo  
a JARDEL AUGUSTO DUTRA DA SILVA LEMOS mestrando da Universidade  
Estadual do Rio de Janeiro/UERJ e ao Laboratório de Recursos  
Audiovisuais/LABORAV da UERJ/FEBF, gravar em vídeo, ou utilizar minhas  
gravações, para veicular minhas imagens e depoimentos em qualquer meio de  
comunicação, para fins didáticos, de pesquisa e divulgação dos conhecimentos  
científicos, artísticos e culturais, sem quaisquer ônus e restrições. Fica ainda  
**autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de  
direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Rio de Janeiro, 23 de NOVEMBRO de \_\_\_\_\_.

Ass. \_\_\_\_\_

CLAUDIO DO NASCIMENTO VIEIRA

**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM**

Eu, Leonardo de O. Jesus Souza,  
portador(a) de cédula de identidade nº 20.879.054-3, autorizo  
a JARDEL AUGUSTO DUTRA DA SILVA LEMOS mestrando da Universidade  
Estadual do Rio de Janeiro/UERJ e ao Laboratório de Recursos  
Audiovisuais/LABORAV da UERJ/FEBF, gravar em vídeo, ou utilizar minhas  
gravações, para veicular minhas imagens e depoimentos em qualquer meio de  
comunicação, para fins didáticos, de pesquisa e divulgação dos conhecimentos  
científicos, artísticos e culturais, sem quaisquer ônus e restrições. Fica ainda  
**autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de  
direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Rio de Janeiro, 29 de novembro de 2014

Ass. Leonardo de O. Jesus Souza

**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM**

Eu, Raphael Maxchere Trigo,  
portador(a) de cédula de identidade nº 21.441.426-3, **autorizo**  
a JARDEL AUGUSTO DUTRA DA SILVA LEMOS mestrando da Universidade  
Estadual do Rio de Janeiro/UERJ e ao Laboratório de Recursos  
Audiovisuais/LABORAV da UERJ/FEBF, gravar em vídeo, ou utilizar minhas  
gravações, para veicular minhas imagens e depoimentos em qualquer meio de  
comunicação, para fins didáticos, de pesquisa e divulgação dos conhecimentos  
científicos, artísticos e culturais, sem quaisquer ônus e restrições. Fica ainda  
**autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de  
direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Rio de Janeiro, 23 de Novembro de 2014.

Ass. Raphael Maxchere Trigo

**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM**

Eu, Thiago Gomes Mantovani da Silva,  
portador(a) de cédula de identidade nº 20 198 805 02, autorizo  
a JARDEL AUGUSTO DUTRA DA SILVA LEMOS mestrando da Universidade  
Estadual do Rio de Janeiro/UERJ e ao Laboratório de Recursos  
Audiovisuais/LABORAV da UERJ/FEBF, gravar em vídeo, ou utilizar minhas  
gravações, para veicular minhas imagens e depoimentos em qualquer meio de  
comunicação, para fins didáticos, de pesquisa e divulgação dos conhecimentos  
científicos, artísticos e culturais, sem quaisquer ônus e restrições. Fica ainda  
**autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de  
direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Rio de Janeiro, 23 de Novembro de 2011.

Ass. Thiago G. Mantovani da Silva

**AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM**

Eu, Victor de Oliveira,  
portador(a) de cédula de identidade nº 41.799.034-3, **autorizo**  
a JARDEL AUGUSTO DUTRA DA SILVA LEMOS mestrando da Universidade  
Estadual do Rio de Janeiro/UERJ e ao Laboratório de Recursos  
Audiovisuais/LABORAV da UERJ/FEBF, gravar em vídeo, ou utilizar minhas  
gravações, para veicular minhas imagens e depoimentos em qualquer meio de  
comunicação, para fins didáticos, de pesquisa e divulgação dos conhecimentos  
científicos, artísticos e culturais, sem quaisquer ônus e restrições. Fica ainda  
**autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de  
direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Rio de Janeiro, 23 de Novembro de 2014.

Ass. Victor de Oliveira

**ANEXO J - Ficha Técnica Videodança “24”****Direção Geral:** Alita Sá Rego**Direção Artística:** Jardel Augusto Lemos**Roteiro:** *Cia P24* de dança**Oficina de Roteiro:** Luiz Thomaz Sarmento**Fotografia:** Bernardo Simbalista**Coreografias experimentos:** Fábio Santos e *Cia P24* de dança**Intérpretes criadores e convidados:** Raphael Marchene, Bruno Damião, Victor de Oliveira, Thiago Manhães, Cláudio Vieira e Leonardo de Jesus.**Ensaaiador:** Leonardo de Jesus**Câmera:** Lu Brasil, Jardel Augusto Lemos, Lucas Lima, Bernardo Simbalista, Alita Sá Rego e Maria Fernanda.**Câmera Experimentos:** *Cia P24* de dança, Lu Brasil, Jardel Augusto Lemos, Maurício Vieira e Maria José.**Iluminação:** Alita Sá Rêgo e Bernardo Simbalista.**Edição:** Maurício Vieira e Lucas Lima**Assistente de Edição:** Jardel Augusto Lemos**Produção:** Jardel Augusto Lemos**Assistente de Produção:** Lorena Melo e Maria Fernanda**Videografismo:** Degê Ribeiro**Fotos:** Julius Mack**Locação:** Alita Sá Rego, Jardel Augusto Lemos e Sr, Almir Tavares**Decoração:** Faby Lima**Assistente de Decoração:** Beatriz Lemos**Maquiagem:** Ivete Dibo**Assistente de Maquiagem:** Letícia Côrtes**Alimentação:** Nayde Dutra

**Figurino:** Gustavo Fernandes

**Desenho Figurino:** Ivete Dibo

**Costureira:** Áurea

**Músicas:** Kevin MacLeod

**Gravado em:** Centro Coreográfico do Rio de Janeiro e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 23 de Novembro 2014.

**Agradecimentos Especiais:** Nayde Dutra, Fábio Santos, *Cia P24*, Paula Mori, Andreia Pimentel, Taíla Borges, Ivete Dibo, Luiz Thomaz Sarmiento, Alita Sá Rego, Laborav/UERJ – FEBF, PPGECE em Periferias Urbanas Raphael Marchene, Bruno Damiano, Victor de Oliveira, Thiago Manhães, Cláudio Vieira, Leonardo de Jesus, Maurício Vieira e Lucas Lima, Mariana Trotta, Mauro Sá Rego, Roberto Eizemberg e Degê Ribeiro.

**Apoio:** Centro Coreográfico do Rio de Janeiro e Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

**Realização:** Laborav/UERJ – FEBF

**Coordenação do Laborav:** Alita Sá Rego

**Uma produção laborav fev 2015**

**Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, UERJ, FEBF, Jorge Máximo, Catia Piemonte(etc)**

**Abril 2015**



**ANEXO K - Resumo Videodança “24”**

“24” é um videodança que revela modos de produção de subjetividade homoafetiva. Fruto de experimentos com a Companhia P24 de dança contemporânea do Rio de Janeiro, “24” é o resultado artístico da pesquisa de mestrado de Jardel Augusto Lemos na FEBEF/UERJ que ocorreu entre 2013 e 2015. Corpo, dança e vídeo são utilizados a fim de revelar significantes e significados acerca do ser homossexual e da relação com a exposição do afeto em ambientes públicos na perspectiva dos intérpretes-criadores e de suas vivências. O vídeo revela símbolos que representam o desejo por se revelar, se libertar, ações que são confrontadas com o medo e a repressão. “24” fala muito sobre as escolhas que são feitas e que facetas do sujeito são reveladas por essas escolhas.

## ANEXO L - Cartaz Videodança “24”

Figura 64: Cartaz Videodança 24.

**Videodança**

**24**

ESTRÉIA

**22/ABRIL**

**19h30**

LOCAL

Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro  
Rua José Higino, 115 - Tijuca - Rio de Janeiro/RJ  
Tel: (55) (21) 3238-0357 / 3238-0601

ENTRADA  
FRANCA

direção geral: alita sá rego  
direção artística: jardel augusto lemos  
roteiro: cia p24 de dança

produção | realizações: LABORAV  
apoio: RIO  
parcerias: CENTRO CONCESSIONÁRIO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, ITEL

Fotos | Julius Maack

Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2015.

## ANEXO M - Ordem do Dia para filmagem – LABORAV

ORDEM DO DIA			
Programa: Videodança Jardel			
Dia: 23/11/2014 (saída do material dia 19/11/2014)		Horário:08:00 Saída: 07:00 Local: Febf Encontro no local: 6:50	
<p>Locação: 9 até 12 horas: R. José Hígino, 115 - Tijuca, Rio de Janeiro, RJ - Centro Coreográfico do Rio de Janeiro</p> <p>14hs até 19hs: Av. Infante Dom Henrique, 85 - Parque do Flamengo, Rio de Janeiro - RJ - Museu de Arte do Rio.</p>			
<p>Transporte:</p> <p><input type="checkbox"/> Kombi                      <input type="checkbox"/> transporte público    <input checked="" type="checkbox"/> táxi</p>			
<p>Verba de produção</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> sim    <input type="checkbox"/> não</p>			
Atividade a ser realizada: gravação de vídeo dança.			
Equipe	Nome	Assinatura	Mestrado/ graduação/comunidade
Camera/áudio	Lucas Lima		graduação
	Julio Cesar		graduação
	Bernardo Simbalista		Proatec

Produção	Alita Sá Rego		Professora
	Jardel Lemos		Mestrado
	Maria Fernanda		graduação
	Jamile Pitanga		graduação
Equipamento			
Câmera Sony HXR – NX700, tripé, Microfone sorvetão TSI Pro BR SW, Microfone shot gun (Câmera), Microfone lapela (Sony UTX-P2),receptor (Sony URX-P2), Pilhas Recarregaveis, 2 Bateria Câmera, monopé, 4 tripés refletores, 2 refletores marmita,			

*Alita Sá Rego*

---

Alita Sá Rego Matrícula 35150-2

**ANEXO N** - Fotos dia da Filmagem – Todas de arquivo pessoal. Fotógrafos: Julius Mack e integrantes.

Figuras 65 - Gravação (Continuação)



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2015.

Figuras 65 - Gravação (Continuação)



Figuras 65 - Gravação (Continuação)



Figuras 65 - Gravação (Continuação)





Figuras 65 - Gravação (Continuação)



Figuras 65 - Gravação (Continuação)



Figuras 65 - Gravação (Continuação)



Figuras 65 - Gravação (Continuação)



Fonte: Arquivo pessoal de Jardel Augusto Lemos, 2015.

**ANEXO O - Declaração de Autorização do Diretor da P24**

Rio de Janeiro, 16 de Março de 2015

**Declaração de Autorização**

Eu Fábio Santos Ferreira, RG 27570694-3 e CPF 972826005-97, situado do endereço Rua General Espirito Santop Cardoso 304 ap.201 bairro Tijuca, na função de diretor e fundador da Companhia P24 de dança autorizei o pesquisador e componente da P24 companhia de dança Jardel Augusto Dutra da Silva Lemos de RG 20563402-5 e CPF 12248432747, situado no endereço Rua Eudino Egger 536, no bairro de Jardim Catarina, São Gonçalo/RJ a usar o tempo de ensaio da companhia no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro do período de Agosto e Setembro de 2014 para aplicar seus experimentos destinado a sua pesquisa de mestrado pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro que tinha como objetivo testar uma possível metodologia. Sua pesquisa destinou-se a coleta de dados para um futuro videodança denominado "24" sendo ele assumindo a Direção Artística do vídeo e sua orientadora professora Dra. Alita Sá Rego como Diretora Geral. Destino a eles assumirem a direção do videodança e usando o nome da P24 companhia de dança como apresentadora e roteirista desta produção. Os integrantes da P24 contribuíram com suas ideias por livre e espontânea vontade e naquele momento não houve impedimento de participação na pesquisa de nenhum dos componentes. Os componentes também ficaram livres para participarem ou não do processo de gravação podendo assim continuarem as gravações finais se assim desejarem. No caso de não comparecimento dos integrantes atuais, entendo que a pesquisa precisa ser terminada e autorizo a participação de artistas convidados e até mesmo outros ex-componentes da P24 para assim representarem o nome da P24 companhia de dança. Ficando assim a cargo do diretor artístico Jardel Augusto Dutra da Silva Lemos de escolher quem por ventura vier nos representar no videodança "24". Eu como diretor geral da P24 participei de TODOS os experimentos e parabenezo desde já o pesquisador pelo cuidado e dedicação a sua pesquisa e aos pesquisados naquele momento. Identifico seu produto final como fiel cópia do que foi criado por nós naquele experimento. O mesmo consegui de forma carinhosa a expor todos nossos conceitos e criações em conjunto. Logo, identifico o produto final denominado "24" como um produto idealizado e pensado pela nossa companhia no período a cima citado. Sempre criado em conjunto e aberto para todos de uma forma bem clara.

Mais uma vez parabenezo os profissionais envolvidos pela bela pesquisa, servindo assim para a profusão da história e pesquisas em dança no Rio de Janeiro/Brasil.

**Att,**

**Fábio Santos Ferreira**



**ANEXO P - Declaração de Ocupação do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro**



**CENTRO COREOGRÁFICO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**  
 Rua José Hígino, 115 – Tijuca  
 Rio de Janeiro – RJ 20520-972  
 Tel.: (21) 3238-0601 | 3238-0357  
<http://centrocoreografico.wordpress.com> | [ccoreografico@gmail.com](mailto:ccoreografico@gmail.com)

**DECLARAÇÃO**

Declaro para os devidos fins que a Cia P24 foi selecionada no Edital de Ocupação de Salas realizando residência artística no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro nos seguintes períodos:

- De fevereiro a novembro do ano de 2012.
- De julho a dezembro do ano de 2013.
- De julho a dezembro do ano de 2014.

  
**Gildo da Silva Santos**  
 Diretor Administrativo  
 Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro  
 Matr. 60/259.080-0

Rio de Janeiro, 30 de agosto de 2014.

**PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**  
 Secretaria Municipal de Cultura  
 Rua Afonso Cavalcanti, 455 – Sl. 209 – Cidade Nova - 20211-110

**ANEXO Q** - Carta aceite para a Conferência Internacional de Cinema. Arte, Tecnologia e Comunicação

AVANCA | CINEMA

 Conferência Internacional Cinema  
**Arte, Tecnologia, Comunicação**

International Conference Cinema  
**Art, Technology, Communication**

---

**Carta de Aceitação**

Para efeitos de pedidos de apoio para deslocação, estadia e custos de inscrição junto de outras instituições, declara-se que a comunicação *"Cia P24 de dança contemporânea: prática da dança e produção de subjetividade na contemporaneidade"* submetida por Jardel Augusto Dutra da Silva Lemos foi **aceite pela Comissão Científica** para ser apresentada na conferência.

AVANCA | CINEMA é uma conferência científica internacional cuja chamada de trabalhos solicita contribuições de investigadores e académicos que tomam como objecto de estudo áreas de desenvolvimento que se aproximam do CINEMA.

A comunicação será automaticamente candidata ao "Prémio Eng.º Fernando Gonçalves Lavrador", conforme regulamento disponível em [www.avanca.org](http://www.avanca.org).

A Conferência realiza-se entre 22 e 26 de julho de 2015 em Avanca.

Avanca, 28 de fevereiro de 2015

O Coordenador da Comissão Organizadora



\_\_\_\_\_  
(Prof. Dr. António Costa Valente)

AVANCA | CINEMA  
Conferência Internacional Cinema – Arte, Tecnologia, Comunicação  
Cine-Clube de Avanca  
3860-078 Avanca  
Portugal  
Tel/Fax +351.234.880658  
[conferencia.avanca@gmail.com](mailto:conferencia.avanca@gmail.com)  
[www.avanca.org](http://www.avanca.org)