

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

LUCIANA CAO PONSO

**DAS SERPENTINE DANCES AO PASSINHO:
SURGIMENTOS, DESDOBRAMENTOS E RUPTURAS NAS RELAÇÕES
ENTRE A DANÇA E A TELA
NO CINEMA, NO VÍDEO E NAS REDES SOCIAIS**

Niterói

2023



Luciana Cao Ponso

***DAS SERPENTINE DANCES AO PASSINHO:
SURGIMENTOS, DESDOBRAMENTOS E RUPTURAS NAS RELAÇÕES
ENTRE A DANÇA E A TELA
NO CINEMA, NO VÍDEO E NAS REDES SOCIAIS***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, Linha de Pesquisa: Histórias e Políticas.

Orientadora: Professora Dra. Elianne Ivo Barroso

Niterói 2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P799s Ponso, Luciana Cao
DAS SERPENTINE DANCES AO PASSINHO: SURGIMENTOS,
DESDOBRAMENTOS E RUPTURAS NAS RELAÇÕES ENTRE A DANÇA E A TELA
NO CINEMA, NO VÍDEO E NAS REDES SOCIAIS / Luciana Cao Ponso. -
2023.
193 f.

Orientador: Elianne Ivo Barroso.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto
de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

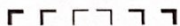
1. Cinema. 2. Dança. 3. Videodança. 4. Passinho. 5.
Produção intelectual. I. Barroso, Elianne Ivo, orientador.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do doutorando de **LUCIANA CAO PONSO**, na forma em que se segue:

Aos 26 dias do mês de abril de dois mil e vinte e três às 14 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **LUCIANA CAO PONSO** formada pelos seguintes professores doutores: Elianne Ivo Barroso (orientadora - presidente da banca), João Luiz Vieira (UFF), Felipe Ribeiro (UFRJ), Ana Beatriz Cerbino (UFF) e Tatiana Braga Bacal (UFRJ). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“DAS SERPENTINE DANCES AO PASSINHO: SURGIMENTOS, DESDOBRAMENTOS E RUPTURAS NAS RELAÇÕES ENTRE A DANÇA E A TELA NO CINEMA, NO VÍDEO E NAS REDES SOCIAIS”**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

O trabalho tem o objetivo de trabalhar entre câmera, corpo e movimento trazendo o Passinho como disparador para uma reflexão histórica da relação cinema e dança. As perguntas do texto apontam inclusive para caminhos importantes para replantar o corpo negro na nossa sociedade.

Assim, a banca considerou a aluna **APROVADA** (X) **NÃO APROVADA** ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Elianne Ivo Barroso, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Elianne Ivo Barroso

Elianne Ivo Barroso (Orientadora)

João Luiz Vieira

João Luiz Vieira (UFF)

Felipe Ribeiro

Felipe Ribeiro (UFRJ)

Ana Beatriz Cerbino

Ana Beatriz Cerbino (UFF)

Tatiana Braga Bacal

Tatiana Braga Bacal (UFRJ)

*Dedico este trabalho a
Laranjinha (Geovanne Pereira) e RD Ritmado (Richard Santos)*

Agradecimentos

A todos os meus alunos de ontem e de hoje. É sempre por vocês que eu continuo estudando.

A todos os meus mestres, não dou um passo sem ter vocês do lado.

Ao Bonde do Conceito, Laranjinha (Geovanne Pereira), RD Ritmado (Richard Santos) e Maria Paula Miller, inspiração primeira (e para sempre) para que esse trabalho fosse feito.

A minha orientadora Elianne Ivo Barroso, que para além da orientação impecável, me inspira com sua dedicação, generosidade e criatividade, a seguir no caminho da docência de forma viva, plural, inteira.

Ao Programa de Pós Graduação em Cinema e Vídeo (PPGCine-UFF), aos professores, funcionários e colegas.

Às duas instituições fomentadoras de pesquisa que tornaram esse trabalho possível: a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) durante a bolsa-sanduíche.

A Universidade de Cambridge e em especial a professora Maitê Conde que junto ao *Department of Spanish and Portuguese, Faculty of Modern and Medieval Languages*, me receberam para um período de doutorado-sanduíche.

Ao Vinícius Santos e ao professor Pedro Mendes Loureiro por fazerem a experiência em Cambridge ser prazerosa e leve.

Aos amigos de Cambridge, Angel Gurria, Gabi Gurria, Josh Gooden, Richard Csósza, Maria Franco, Ana Carolina Ferreira, Rodrigo e Yole Medeiros pela amizade e pela sensação de estar em casa.

Agradeço à banca de qualificação, professores João Luiz Viera e Felipe Ribeiro, por terem contribuído com excelentes considerações. Agradeço também por comporem a banca de defesa final da tese juntamente com as professoras Beatriz Cerbino, minha orientadora mais do que especial de mestrado e Tatiana Bacal, que trouxe colocações fundamentais.

Ao Emilio Domingos, pelo conjunto da sua obra e por orientações valiosas.

Aos grandes pensadores de Passinho: Iguinho Imperador e Hugo Oliveira e a todos os geniais dançarinos de Passinho que cruzaram esse trabalho e que revolucionaram meu pensamento sobre dança.

À Angel Vianna, a mestra, mas também a casa.

À Carmen Luz, mestra que me faz enxergar para além dos olhos.

Ao Dança em Foco e Dança em Trânsito, dois festivais onde pude pensar, viver e refletir as relações entre dança e imagem.

Aos colegas do PPGCine, em especial a inspiradora turma 2018, e em especialíssimo a JC Oliveira, Vinícius Carvalho, Tainá Xavier, Arthur Medrado, Mili Bursztyn, Rafael Leal e Jocimar Dias, por serem amigos-faróis ao longo do processo.

Ao Cavi Borges, Caco, Pablo Rossi, Louis Radavelli e Thales Ferreira, com quem amo pensar as imagens.

Flávia Tápias e Giselle Tápias pelas infinitas oportunidades, parceria e aprendizado sempre.

As Carabossas, Renata Versiani e Helena Matriciano.

Aninha, Pedro, Juliana, Rodrigo, Amanda, Livia, Guilherme, Naza, Pat, Nestor, Raquel e Clarinha, Nilo, Ana e Jackson, família escolhida.

Catarina, Lara e Olívia, todo amor que houver nessa vida.

Helena, Rafael e Bernardo, parcerias de vida para sempre.

Aos meus pais Marcos e Mari, gratidão imensa em tê-los ao lado, não só pelo acolhimento e incentivo, mas porque os admiro imensamente nas suas escolhas de vida, valores, pensamentos e ações. Vocês são meu exemplo, meu leme, e fica sempre mais fácil navegar quando vocês estão a bordo.

Aos meus irmãos Letícia, Caroline e Léo, pela certeza de que a cada dia que passa, construímos algo especial e valoroso.

Bisa e Nonna, Vicente, Flora, Bebel, Lalá, e Matteo, pelo alicerce e pela alegria do que está por vir.

À Anita, minha filha, meu amor cambalhota, que desde banhos de mar até atravessar oceanos, é a melhor pessoa para viver os movimentos do mundo.

Resumo

Sendo o movimento, a principal interface entre dança e cinema, o estudo aqui proposto, busca investigar como a relação corpo-câmera vai fixar-se em produções cinematográficas relevantes, atravessar o século XX fazendo surgir a linguagem da videodança, para chegar ao século XXI extremado essa relação com a imagem digital. A presença ostensiva da dança na tela pode constituir-se como parte da história, das teorias e das práticas das duas artes, fazendo alterar os dois campos em um caminho sem volta no que diz respeito a corpo, composição, tempo e espaço. Pretende-se constatar que a produção específica de obras cinematográficas, videográficas e digitais em períodos distintos, se relacionam por meio de uma obrigatória e mesma condição: a relação corpo-câmera. E que essa relação corpo-câmera quando problematizada de acordo com o contexto de cada época é agente transformadora de ambos os campos: dança e cinema. Relações entre dança e cinema passam por movimentos revolucionários, perfeccionistas e experimentais. Com o vídeo, experimentam desdobramentos e autonomia e por fim, com as redes sociais provocam rupturas. A partir dos processos da cibercultura, vamos entender o que se passa com a relação corpo/câmera capaz de fazer surgir uma linguagem de dança sem precedentes, como o Passinho. Vamos abordar o fenômeno Passinho como um movimento que tem profunda relação com o caótico e pulverizado contexto das novas mídias, fazendo surgir uma linguagem, se não sem precedentes, pelo menos com características improváveis e inaugurais para o campo da dança.

Desse modo, a pesquisa pretende levantar questões sobre as aproximações e distanciamentos entre as épocas a partir da constatação de que o cinema modificou a relação das pessoas com o seu corpo e com a noção de espaço e tempo. Por fim, aponta para a possibilidade de identificar através de obras audiovisuais, videográficas e digitais, lugares onde a dança pode se reinventar.

Palavras-chave: *Cine-dança; Videodança; Câmera-corpo; Ciberespaço; Passinho.*

Abstract

Being the movement, the main interface between dance and cinema, the study proposed here, seeks to investigate how the body-camera relationship is going to be fixed in relevant cinematographic productions, to cross the 20th century making the language of videodance emerge, to reach the 21st century extreme this relationship with the digital image. The ostentatious presence of dance on the screen can constitute itself as part of the history, theories and practices of the two arts, causing the two fields to change in a path of no return with regard to body, composition, time and space. It is intended to verify that the specific production of cinematographic, videographic and digital works in different times, are related through a mandatory and the same condition: the body-camera relationship. And that, this body-camera relationship when problematized according to the context of each era is a transforming agent in both fields of dance and cinema. Relations between dance and cinema go through revolutionary, perfectionist and experimental movements. With the video, they experience developments and autonomy and finally, with the networks they cause ruptures. Based on the cyberculture processes, we will understand what is going on with the body / camera relationship capable of giving rise to an unprecedented dance language, such as Passinho. We will approach the Passinho phenomenon as a movement that is deeply related to the chaotic and pulverised context of the new media, giving rise to a language, if not unprecedented, at least with improbable and inaugural characteristics for the field of dance. In this way, the research intends to raise questions about the approximations and distances between the epochs from the observation that the cinema modified the relationship of man with his body and with the notion of space and time. Finally, it points to the possibility of identifying through audiovisual, videographic and digital works, places where dance can reinvent itself.

Key words: *Cine-dance; Videodance; Body-camera; Cyberspace; Passinho.*

Sumário

Introdução	15
Cap 1. Surgimentos: interfaces entre dança e cinema	29
1.1 A dissolução da pose e o movimento qualquer: Loie Fuller e Isadora Duncan	29
1.2 A dança contamina a narrativa: Fred Astaire e Gene Kelly	38
1.3 A dança como narrativa: Josephine Baker, Katherine Dunham e Maya Deren	50
Cap 2. Efeitos cinematográficos	66
2.1 Repercussões no corpo e no palco: Pina Bausch e Antônio Gades	66
2.2 A tela autoriza a dançar: Michael Jackson e John Travolta	79
Cap 3. Desdobramentos: relações entre dança e vídeo	85
3.1 Merce Cunningham e a dança na TV	85
3.2 Softwares de dança	92
3.3 Videodança: autonomia para a dança e o vídeo	99
Cap 4. Rupturas: relações entre dança e redes	111
4.1 Estabelecendo um chão	111
4.2 Cibercultura e alguns números extraordinários	119
4.3 O Passinho e a tela: hiper-relações corpo/câmera	131
4.4 Ciberespaço e passinho	141
4.5 Criação, Autoria e Espalhamento	150
4.6 Identidade: Passinho é o centro	156
Cap 5: Passinho: a tela devolve uma dança	164
Conclusão	178
Referências bibliográficas	184

Lista de Figuras

Figura 1: Fred Astaire, 1936.

Fonte: <https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/o-astro-fred-astaire-2149970>

Figura 2: RD Ritmado, 2018. Fonte: Instagram @rdritmado

Figura 3: Busby Berkeley, *Footlight Parade*, 1933.

Figura 4: Michel Gondry, *Let Forever Be*/Chemical Brothers, 1999.

Figura 5: Busby Berkeley, *Footlight Parade*, 1933. Fonte: Dance Films Association (<http://www.dancefilms.org/>).

Figura 6: Sigalit Landau, *Dead See*, 2005.

Figura 7: Fred Astaire, *Núpcias Reais*, 1951.

Figura 8: Erika Janunger, *Weightless*, 2007.

Figura 9: Still do filme Isadora Duncan (1877-1927) – Film of an Outdoor Recital.

Figura 10: Estátua de Hermes na cidade velha de Gdansk, Polônia.

Autor desconhecido.

Fonte: <https://br.freepik.com/fotos-premium>

Figura 11: Serpentine Dance, Loïe Fuller, registro de Frederick Glasier, 1902.

Figura 12: Loie Fuller, *Lys dance*, 1890

Fonte: <http://theredlist.fr/wiki-2-24-525-770-925-view-1900s-1-profile-loie-full.html>

Figura 13: Gene Kelly, 1944.

Gjon Mili The LIFE Picture Collection/Shutterstock

Figura 14: The Four Temperaments. Foto: Martha Swope, 1985. New York City Ballet, com Diana White e Michael Puleo, de George Balanchine.

Figura 15: *By Waterfal*, em *Footlight Parade*, de Lloyd Bacon, 1933.

Figura 16: A roda da fortuna, (1953), de Vincente Minnelli com Fred Astaire e Cid Charise.

Figura 17: Frame de Josephine Baker em *ZouZou*. 1934. França.

Figura 18:: Frame de Katherine Dunham e sua cia em 1943 no filme *Tempestade de Ritmo* (*Stormy Weather*). Cortesia de Morris Library, Special Collections Research Center, Southern Illinois University, Carbondale.

Figura 19: frames de *A Study in Choreography for Camera* de 1945
Fonte

Figura 20: frames de *A Study in Choreography for Camera* de 1945
Fonte: <http://ercatx.org/nov-7th-2012-moving-while-waking/>

Figura 21: Still do filme *Fale com Ela* (2002), de Pedro Almodóvar

Figura 22: Pina Bausch em *Café Muller* (1978)

Figura 23: Cena de *Café Muller* (1978)

Figura 24: Entr'acte de René Clair, 1924, (QR Code: minuto 03'24)

Figura 25: Jean Renoir *Sur un air de Charleston* de 1927

Figura 26: *L'Étreinte* de Joelle Bouvier e Régis Obadia de 1988

Figura 27: *Birds* de David Hinton de 2002

Figura 28: *Bodas de Sangue*, de Carlos Saura (1981)

Figura 29: Quarto de hotel Michael Jackson aos 19 anos insinua dançar o clássico "Cantando na Chuva" de Gene Kelly. (Autor desconhecido).

Figura 30: *Variations V* (1965) Fonte: <https://www.mercecunningham.org/>

Figura 31: *Merce and Marcel* (1976) Fonte: <https://www.mercecunningham.org/>

Figura 32: *Fractions I* (1978) Fonte: <https://www.mercecunningham.org/>

Figura 33: *Locale* (1979) Fonte: <https://www.mercecunningham.org/>

Figura 34: Merce Cunningham Dance Company, *Beach Birds For Camera*. Elliot Caplan 1992. Fonte: <https://www.mercecunningham.org/>

Figura 35: Exemplo de uso do software Lifeforms.

Figura 36: Bill T Jones e a captura de movimento para *Ghostcatching* (1999)

Figura 37: William Forsythe, *Improvisation Technologies*. CD-ROM, *A Tool for the Analytical Dance Eye*. 1999

Figura 38: Betty de Jong em *Nine Variations on a Dance Theme*, (1966) de Hillary Harris

Figura 39: *Birds* (2000) de David Hinton

Figura 40: Acima: cena do videoclipe *Countdown* (2011), Abaixo: cena do Videodança *Rosas danst Rosas* (1997)

Figura 41: Livro *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes démonstratif* de Raul-Auger Feuillet (1700).

Figura 42: Still de *Cantando na Chuva* de Gene Kelly e Stanley Donen (*Singing in the rain*, 1952) Photo By Moviestore Collection/Shutterstock

Figura 43: Still de *Dancing in the rain*, Oakland/YAK Films, 2013.

Figura 44: Imagem do livro: '1976 – Movimento Black Rio', Foto: Almir Veiga.

Figura 45: Baile funk "Canto do Rio", realizado em Niterói, 1987 Foto: Hermano Vianna

Figura 46: Baile funk na favela *Árvore Seca* Foto: Divulgação/Vincent Rosenblatt / © Vincent Rosenblatt / Agencia

Figura 47: Baianinho (Anderson Santana) Entrevista para o site De Passinho em Passinho da Osmose Filmes dirigida por Emílio Domingos

Figura 48: Cebolinha (Jefferson Chaves) Entrevista para o site De Passinho em Passinho da Osmose Filmes dirigida por Emílio Domingos

Figura 49: Print de página do Youtube Passinho Foda

Figura 50: Iguinho Imperador, Videodança realizado em Zurique. Lala Films. 2018.

Figura 51: Pqd Ritmado, dançando em ambiente caseiro, 2016.

Figura 52: Tela espichada, RD Ritmado, 2017.

Figura 53: Ilustração da tecnologia Todd-AO
<http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingto7.htm>

Figura 54: Tela Todd-AO instalada no Hollywood Egyptian Theatre, Foto: Robert C. Weisgerber. Fonte: <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingto7.htm>

Figura 55: Frame Dançarino Yure Idd. Treino em Manguinhos, Rio de Janeiro, 2019.

Figura 56: Frames do video: Passinho na régua. 2018.
De Geovane Pereira (Laranjinha) e Baratão Ritmado.

Figura 57: Aula ministrada por Laranjinha e RD na Disciplina Dança e Cinema, Graduação em cinema e Vídeo UFF, 2019

Figura 58: Neguebitos no videoclipe Ciranda, dirigido por Alex Tiernán, produzido pelo coletivo Heavy Baile.

Figura 59: Iguinho dança, acompanhado do DJ Sany Pitbull, MC Junior e juízes americanos, Foto: Nan Melville / Divulgação

Figura 60: Foto de Na Batalha, (2014) autor desconhecido. Fonte: Facebook (da página do grupo)

Figura 61: Cria, de Alice Ripoll, 2016. Foto: Renato Mangolin

Figura 62: Celly Idd, foto de Vincent Rosenblatt

Introdução

Corpo e imagem são os grandes pilares da minha atuação seja no ensino, na pesquisa ou na produção e direção de eventos, onde pude criar um entendimento transdisciplinar das artes com desdobramentos entre artes cênicas e artes visuais. A graduação na Faculdade de Dança Angel Vianna, o contato com a matéria intitulada *Dança e Multimídia* somadas a conexões externas com pessoas do cinema, me deram a oportunidade de desenvolver um interesse específico na interface entre cinema, vídeo e dança. Minha monografia de final de curso tratou da videodança como linguagem, bem como a análise de um filme realizado por mim¹, resultado de uma residência artística em Buenos Aires, Montevideo e Rio de Janeiro, promovida pelo festival de videodança *Dança em Foco*².

A partir de reflexões realizadas nas experiências da graduação e da residência, um mestrado foi concluído no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na UFF-RJ com o título: *Formas do dançar o impossível: um salto do cinema de 1930 em direção à videodança (2013)*, sob orientação da professora doutora Beatriz Cerbino. Esse programa considera como um dos marcos do campo artístico da atualidade, a não delimitação das práticas artísticas como as artes visuais, audiovisuais, teatro, dança e música, e tem como característica buscar um efetivo cruzamento de saberes, discursos críticos e práticas. Nesse contexto, o meu projeto que tratava do entrelaçamento entre dança e cinema foi acolhido de forma abrangente e pude desenvolver um trabalho entrecruzando o tema a referenciais da teoria da arte, história, filosofia, sociologia, educação entre outros.

Depois de um período fora do Brasil nos anos de 2016 e 2017, me deparei com a popularidade do fenômeno Passinho, uma dança surgida nos

¹ Quando aprendeu a pular... (2008)
Acessar em: <https://www.youtube.com/watch?v=yCvQdhp7gw0>

² O *dança em foco - Festival Internacional de Vídeo & Dança*, nasceu em 2003, no Rio de Janeiro, como o primeiro evento brasileiro de desenvolvimento da interface entre o vídeo e a dança; hoje, é reconhecido como um dos principais festivais de filmes de dança do mundo. Através de suas ações, ele se firmou como ponto de referência e o principal contexto para a divulgação e desenvolvimento da produção de videodança no país. Disponível em: <http://dancaemfoco.com.br>

bailes funk, praças e ruas das comunidades cariocas, criada coletivamente por jovens que misturam funk frevo, capoeira, *breaking*, e muitas outras danças em movimentos bastante complexos. Percebi que os dançarinos tinham uma relação intensa e crucial com o audiovisual. Foi aí que ministrei um curso de videodança em 2017, dentro do projeto *Criações Expressas*³, na Casa da Glória no Rio de Janeiro e dentre as pessoas que fizeram o curso estavam, além de artistas da dança contemporânea e do cinema, dois dançarinos de Passinho. Pedi para que me mostrassem um vídeo no *Youtube* deles dançando e dentre tantos, um me chamou atenção pelo fato da tela estar “esticada”⁴. Eles disseram que era de propósito, pois assim os movimentos seriam mais valorizados. Naquele instante, percebi que as relações entre a dança e a tela insistiam em uma produção de um novo entendimento de corpo e movimento, e por isso, mesmo tendo vindo do campo da dança, escrevi em 2018 um projeto para o Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da UFF.

No percurso do doutorado, ministrei estágio docência para alunos da graduação em cinema. A elaboração da disciplina junto à minha orientadora Elianne Ivo Barroso, as aulas ministradas, os convidados que chamei para darem palestras, tudo isso, fez com que essa experiência fosse um diferencial na pesquisa reafirmando que a interface entre corpo e cinema faz parte das teorias e práticas das duas artes fazendo alterar os dois campos. Os trabalhos finais dos alunos estão em festivais nacionais e internacionais, inclusive sendo premiados⁵. O que a tela autoriza a dança? Essa é a pergunta que perpassa toda minha trajetória.

³ Workshops de curta duração promovidos pelas artistas Renata Versiani e Fernanda Cavalcanti, (ReFerência em Artes) na Casa da Glória durante o ano de 2017.

⁴ Trata-se de uma deformação da tela causada pela diferença entre as resoluções do vídeo e a sua exibição. O efeito “esticado” se dá em geral em virtude da resolução do vídeo ser menor do que o da exibição. Por exemplo, o editor escolhe a proporção de tela 4:3 e a resolução 1280x1024 em modo de exibição tela inteira.

⁵ O aluno Thales Ferreira recebeu os prêmios com o seu trabalho *Curto-Circuito (2019)*: Vencedor do concurso vídeo do mês - outubro 2019 - Dance Magazine (Nova York, EUA); Menção Honrosa no Festival Stories & Tales (Los Angeles, EUA); 2o lugar freestyle no 4o Festival Internacional VideoDance Brasil; Public Award no SounDance Film Festival (Barcelona, Espanha); Finalista no Open Vision Film Fest (EUA), além de participar de mais 15 mostras e festivais nacionais e internacionais.

Dançar o impossível é uma expressão primeiramente usada por Lisa Kraus⁶ (2005) para designar o que raramente é possível ser visto no palco: coreógrafos, cineastas e artistas de mídia trabalhando com cinema e vídeo para desafiar a gravidade, criar mundos imaginários, multiplicar bailarinos, criar grafismos, acelerar e retardar movimentos. Ou, como no Passinho, dar dimensões outras para os membros inferiores criando uma sensação de maior agilidade e expansão de movimento. Podemos entender essa expressão hoje como conceito amplamente utilizado por quem investe em pensar o entrelaçamento dança e cinema.

Sendo o movimento a principal interface entre dança e cinema, o estudo aqui proposto, busca investigar como a relação corpo-câmera vai fixar-se em produções cinematográficas relevantes, atravessar o século XX fazendo surgir a linguagem da videodança, para chegar ao século XXI extremando essa relação com a imagem digital. Desse modo, a pesquisa pretende levantar questões sobre as aproximações e distanciamentos entre as épocas a partir da constatação de que o cinema modificou a relação do homem com o seu corpo e com a noção de espaço e tempo. Por fim, aponta para a possibilidade de identificar através de obras audiovisuais, videográficas e digitais, lugares onde a dança pode se reinventar.

A célebre percepção de Marcel Mauss ainda em 1935, sobre o impacto do cinema de Hollywood sobre novas formas de mover é aqui ilustrativo dessa relação corpo e telas. Ao propor que o corpo seria a primeira ferramenta humana junto ao conceito de *habitus* corporificado ele nos descreve:

Uma espécie de revelação me veio no hospital. Eu estava doente em Nova York e me perguntava onde tinha visto moças andando como minhas enfermeiras. Eu tinha tempo para refletir sobre isso. Descobri, por fim, que fora no cinema. De volta à França, passei a observar, sobretudo em Paris, a frequência desse andar; as jovens eram francesas e caminhavam também dessa maneira. De fato, os modos de andar americanos, graças ao cinema, começavam a se disseminar entre nós. (MAUSS, 1935)

⁶ Artigo: *Dancing the Impossible: Choreography for the Camera*, Dance Magazine, Janeiro/2005. Disponível em: <http://www.questia.com/library/1G1-126526376/dancing-the-impossible-choreography-for-the-camera>

A mesma impressão me remete ao ver RD Ritmado em 2018 dançando em um vídeo performance que fez lembrar a pose de Fred Astaire em uma fotografia de estúdio em 1936. As datas, os locais, os figurinos se diferem mas o gestual remete a alguma mesma ontologia de movimento onde a gravidade é desafiada e as possibilidades do corpo em expansão ficam evidentes. Estes insights me davam força para continuar a pesquisa e ver as relações entre cinema, audiovisual e dança.

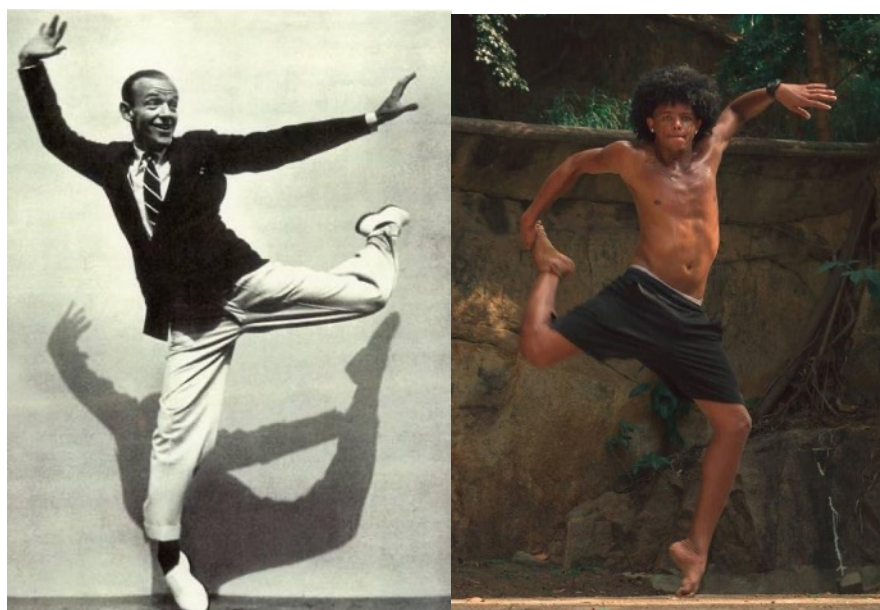


Figura 1: Fred Astaire, 1936; Figura 2: RD Ritmado, 2018

Para Cristiane Wosniak existem três interfaces comunicacionais que vêm, há mais de um século, modificando, por meio de suas extensões tecnológicas, a própria noção de corpo, alterando significativamente o meio, fazendo dialogar natureza e cultura, provocando o trânsito fluido entre as mensagens, entre os discursos e as fronteiras artísticas: cine-dança, vídeo-dança e cyber-dança. Por isso sentimos a necessidade de trazer a reflexão sobre a relação da dança com os primórdios do cinema, apontando que a partir dele houve modificações consideráveis na relação do homem com sua realidade, com seu corpo, com a imagem deste corpo, com a noção de espaço e tempo e de sua memória (WOSNIAK, 2006, p.69), para então entender o que resiste, insiste e se reinventa na relação dança e tela. Buscar uma genealogia

da dança com o cinema para compreender como até hoje as duas artes se imbricam e continuam se retroalimentando como no caso do Passinho.

Para Caldas (2009), o cinema sempre teve efeitos sobre a dança, o vídeo os prolonga e a imagem digital os extrema. Propõe-se neste trabalho investigar o quanto a presença da dança na tela desde o surgimento do cinema, atravessando todo o século XX e adentrando o século XXI de forma ostensiva, pode constituir-se como parte da história, das teorias e das práticas das duas artes, fazendo alterar os dois campos. Perceber assim, que a produção de conhecimento das duas áreas está perpassada das especificidades de cada uma, em um caminho sem volta no que diz respeito a corpo, composição, tempo e espaço. Pretende-se constatar que a produção específica de obras cinematográficas, videográficas e digitais em períodos distintos, se relacionam por meio de uma obrigatória e mesma condição: a relação corpo-câmera. E que essa relação corpo-câmera quando problematizada de acordo com o contexto de cada época é agente transformadora de ambos os campos dança e cinema.

Ao criar a *Mostra Move*⁷, dedicada à exibição de filmes de dança, pude fazer uma aproximação com o universo da representação da dança no cinema e, da função de curadora, parti também para uma prática na qual pude realizar videodanças e documentários sobre processos criativos em dança. Uma parte das oficinas que realizei pelo Projeto *Dança em Foco* era reservada à exibição de exemplos de filmes de dança. Entravam aí os filmes dos primórdios do cinema como a bailarina Annabelle Moore executando as *Serpentine Danses* (1985) documentada por Thomas Edison. Logo em seguida aparecia Busby Berkeley (Belezas em Revista, *Footlight Parade*, 1933), Fred Astaire (A Roda da Fortuna, *The Bang Wagon*, 1953), Gene Kelly (Cantando na Chuva, *Singing in the Rain*, 1952), Maya Deren (Um estudo coreográfico para a câmera, *A Study in Choreography for Camera*, 1945), Jerome Robbins (Amor, Sublime Amor, *West Side Story*, 1961) e tantos outros artistas que atravessaram o século repensando a dança para o cinema. Seguimos com desdobramentos do

⁷ A **Mostra Move** teve início no ano de 2003 em uma parceria entre a Produtora de Cinema Cavideo e o Espaço Café Cultural no Rio de Janeiro. Contou com nove edições onde foram exibidos filmes sobre a representação da dança na tela: cenas de filmes, animações, videoclipes e videodanças. A mostra fez parte de festivais como o Correios em Movimento, Dança Criança e Festival Tápias.

uso da dança na tela como exemplos de videodança (Philippe Decouflé⁸), cyber-dança (Mulleras⁹), videoarte (Sigalit Landau¹⁰, Andre Parente¹¹), videoclipe (Michel Gondry¹²), cinema experimental (As Cinzas de Deus¹³) e cinema de entretenimento (Chicago¹⁴).

A diversidade de abordagens nas relações entre coreógrafos, bailarinos e diretores, pertencentes a épocas diversas gerava nos alunos das oficinas questões sobre distanciamentos, mas também aproximações. As imagens a seguir nos dão a dimensão da passagem do tempo em obras atuais que fazem referência à obras antigas, não no sentido da cópia, mas no sentido das possibilidades do uso da linguagem cinematográfica que insiste em redimensionar as possibilidades da dança na tela. Imagens caleidoscópicas utilizando formas geométricas foram amplamente utilizadas por Busby Berkeley e reverenciadas pelo videasta Michel Gondry no videoclipe da música *Let Forever Be* do grupo musical Chemical Brothers de 1999. Também as filmagens em zenital de Berkeley influenciam outras abordagens do corpo na tela como na videoarte de Sigalit Landau, *Dead See*, 2005. O desafio da gravidade, conceito e estratégia proposto no filme *Núpcias Reais*, (*Royal Wedding*, 1951) com Fred Astaire, insiste na produção de videodança como no filme de Erika Janunger,, *Weightless*, 2007.

⁸ <http://www.cie-dca.com>

⁹ <http://www.mulleras.com>

¹⁰ <http://www.sigalitlandau.com>

¹¹ <http://www.eco.ufrj.br/aparente>

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=s5FyfQDO5g0>

¹³ <http://www.ascinzasdedeus.com/pdf/clipping7.pdf>

¹⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=mU6j1JuMYJc>



Figura 3: Busby Berkeley, *Footlight Parade*, 1933
 Figura 4: Michel Gondry, *Let Forever Be*/Chemical Brothers, 1999

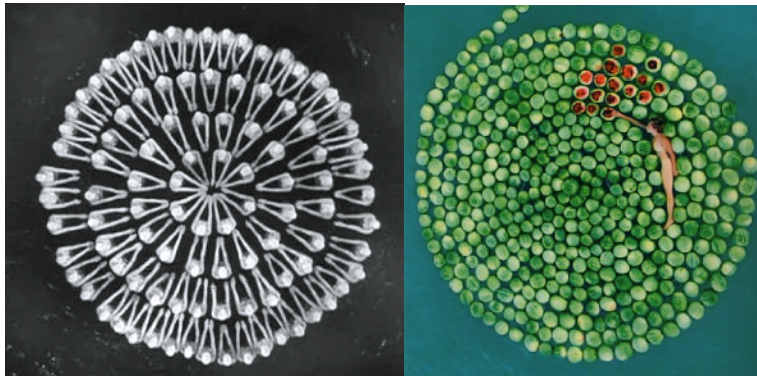


Figura 5: Busby Berkeley, *Footlight Parade*, 1933
 Figura 6: Sigalit Landau, *Dead Sea*, 2005

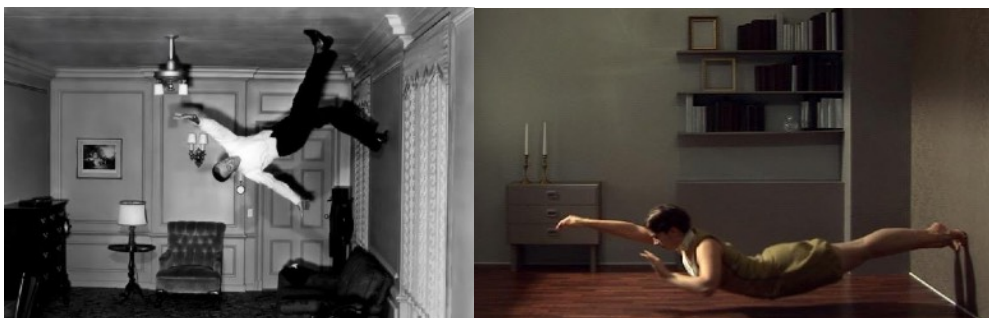


Figura 7: Fred Astaire, *Núpcias Reais*, 1951
 Figura 8: Erika Janunger, *Weightless*, 2007

Foi a partir dos questionamentos dessas oficinas, que um mestrado foi realizado trazendo a década de 1930 como um marco importante para o que iríamos entender como videodança. Encontramos na câmera revolucionária de Busby Berkeley, no perfeccionismo de Fred Astaire e no experimentalismo de

Maya Deren, abordagens diferenciadas no que diz respeito à interface entre dança e cinema. Em um primeiro momento, a pesquisa refletiu a relação coreográfica e cinematográfica surgida nesses artistas para, na segunda parte, analisar algumas produções de videodança nas quais se identificam formas diferenciadas de “dançar o impossível”. Na aproximação entre anos 1930 e 1980, havia a improbabilidade das comparações a princípio mas a pesquisa possibilitou esta genealogia. Da mesma forma, pretende-se aproximar na tese, momentos históricos distintos entre cinema, vídeo e Passinho como uma metodologia quase arqueológica sobre o assunto. É nos vestígios, nas brechas, nas sutilezas, nas performances dos dançarinos que vamos identificar relações dançadas.

A palavra grega *kíneses* é base etimológica de cinético, e também de cinema: “a *cinese* é, de fato, o traço comum que vincula coreografia e cinematografia como escrituras de movimento”. (CALDAS, 2009, p.31). Procura-se, assim, neste trabalho abordar algo que se passa entre dança e cinema no que diz respeito a um saber/fazer comum que seja ao mesmo tempo cinematográfico e coreográfico. Não interessa olhar isoladamente para as questões acerca do movimento nas especificidades de cada uma destas áreas, mas sim na interface entre elas: como o corpo a partir de uma orientação espacial tridimensional passa a lidar com uma representação bidimensional? Como o cinema recebe este corpo ou o pensamento coreográfico possibilitando trânsitos impossíveis entre espaços e tempos?

Dos primórdios do cinema até os dias atuais, é possível encontrar efeitos recíprocos entre dança e cinema, seja no uso cênico dos procedimentos cinematográficos, seja no tempo e no espaço da dança redimensionados na tela. É nesta arena que situamos a presença da dança na tela: espaço de pesquisa entre coreografia, como pensamento dos corpos no espaço, e audiovisual como dispositivo capaz de alterar variações de espaço-tempo.

Para Roy Armes (1999, p.41), nenhum dos criadores do cinema o concebia ainda como meio de contar histórias, ou seja, como um discurso a serviço de uma narrativa ficcional. O mesmo pode ser pensado dos primeiros filmes de dança: uma, duas, inúmeras bailarinas foram registradas nos primórdios do cinema. O cineasta cearense Alexandre Veras (2004) afirma que

a nossa relação com as imagens sempre foi marcada pelo poder de resistência ao tempo. Porém, na busca de experienciar a dança de outras formas, vemos a questão da construção de uma forma, através do audiovisual, que vai além da função do registro.

É como se na imagem bidimensional do cinema, o olho fosse menos solicitado a percorrer o quadro e tivesse uma pressão muito maior do efeito-composição. Essas características da imagem no cinema não passaram despercebidas por aqueles que levaram a sério a tarefa de pensar a relação corpo-câmera-espaço. (VERAS, 2004, p.14)

Ao aproximar a relação corpo-câmera entre os primórdios do cinema, a videodança e as manifestações atuais de dança nas redes, estamos percebendo a potência do "dançar o impossível" para designar o que a tela autoriza a dança: "espaços impossíveis, trânsitos impossíveis entre espaços, a matéria escapa da sua física, o corpo de sua anatomia, o tempo confunde suas dimensões e sentidos". (CALDAS, 2009, p. 28).

Assim, vamos dividir esse trabalho em cinco capítulos onde as relações entre dança e tela percorrem um percurso histórico não como linha do tempo mas como regimes que coexistem e que tem no movimento a sua principal interface. Aqui, os bailarinos, dançarinos, performers, ganham protagonismo na análise quando são eles que condensam no próprio corpo as tensões entre coreógrafos e diretores. Se muitas vezes essas funções se confundem ou se repetem, o que aparece na tela, certa lógica coreográfica, tem no corpo expressivo dos bailarinos o lugar do acontecimento. Para Thereza Rocha, tão disseminada quanto equivocada é a associação do ofício do bailarino à execução e não à criação: "Se no momento da apresentação, é ele quem efetivamente dança a dança que ali se dança, pergunta-se se não seria sempre criação o que ele faz." (ROCHA, 2013)

No primeiro capítulo, intitulado *Surgimentos: interfaces entre dança e cinema*, vamos abordar artistas da dança que junto ao nascimento e desenvolvimento do cinema partilharam um novo paradigma do movimento. Para falar da dissolução da pose e o movimento qualquer (CALDAS, 2012; BRANNIGAM, 2011; SUQUET, 2006) elencamos Isadora Duncan e Loie Fuller para entendermos uma nova condição de corpo: a dança abandona as figuras e poses para liberar valores não posados reportando o movimento ao instante

qualquer. (DELEUZE, 1983, p.10). Sobre a dança presente nos musicais contaminando a narrativa (VIEIRA, 2007), vamos trazer artistas como Gene Kelly, Busby Berkeley, Fred Astaire. Sobre a dança como narrativa no cinema de vanguarda, vamos recuperar a trajetória de Josephine Baker, Katherine Dunham e Maya Deren.

Seguindo Loie Fuller (1862-1928), e predecessora de Yvonne Rainer (1934), Maya Deren, assim como essas mulheres, pertence a uma linhagem em que, na aproximação entre dança e cinema, deu novos rumos para esta interface tomando proporções radicais. A pesquisadora Erin Brannigan (BRANNIGAN, 2011) estabelece a partir da obra de Maya Deren, três eixos fundamentais para abordar estratégias para a videodança: despersonalização, estilização e verticalidade. Despersonalização se refere a um tipo de performance que consome o individual, não é o personagem que detém a força narrativa, os atores viram figuras para quem o movimento chega como se fosse um evento. Estilização, quando a manipulação dos gestos se dá através de performances individuais e através de efeitos cinematográficos para a criação conjunta de uma coreografia na tela. Verticalidade aparece como tendência a trabalhar contra as estruturas estabelecidas no cinema narrativo (*mainstream*): Ao invés de uma progressão horizontal, com a lógica da narrativa, o *vertical film* explora a qualidade dos momentos, imagens, idéias e movimentos fora de tais imperativos. (p. 101)

Fato é que a dança no cinema de Deren inaugura uma dimensão inventiva para as duas linguagens e que vai atravessar o século XX complexificando e extremando a relação coreográfica e cinematográfica para um lugar (ou vários lugares) de entrelaçamento. Encontramos nas palavras de Deren, quase uma profecia das possibilidades do diálogo entre dança e cinema,

É minha mais sincera esperança que o filme-dança seja rapidamente desenvolvido e que, em interesse de tal desenvolvimento, uma nova era de colaboração entre dançarinos e cineastas abrir-se-á – uma na qual ambos reuniram suas energias criativas e talentos rumo a uma expressão de arte integrada. (DEREN, 2008, p. 222)

Profecia que resulta em uma linguagem como a videodança onde o entrelaçamento entre dança e vídeo trouxe uma expressão de arte integrada.

Para Caldas, em certo sentido, a videodança prolonga, porque arrasta para si, as próprias indefinições da dança contemporânea quando esta oscila entre poéticas visuais, plásticas, performáticas, teatrais e musicais e assim, reconhecemos nela uma dimensão coreográfica qualquer, uma dramaturgia de movimento. E para tal, não é necessário reconhecer somente no corpo esta dimensão,

Compreendidas como poéticas do movimento, coreografia, cinematografia, cinematografia e videografia se confundem como cinegrafia, como escritura de movimento; e talvez seja esse o modo de produzir nas imagens sobre a tela uma dimensão cinestésica que, como na dança, prolongue a experiência do ver para além dos olhos. (CALDAS, 2012, p. 252)

No segundo capítulo, intitulado *Efeitos cinematográficos*, vamos entender os efeitos de cinema encontrados na cena teatral e no fazer coreográfico com os exemplos de Pina Bausch, Antonio Gades. Assim, vamos perceber como o corpo moderno vai estabelecer uma relação com o cinema capaz de recriar, por meio de uma lógica coreográfica, dimensões espaço-temporais, fazendo alterar ambos os campos, seja no uso mais ou menos complexo da linguagem cinematográfica como as escolhas de planos, movimentos de câmera, ângulos e processos de edição e no caso do uso cênico dos procedimentos de cinema como aceleração, repetição, coreografia como montagem. Durante a pesquisa desse trabalho nos chama atenção o fato de que o artista Michael Jackson foi reverenciado e mencionado por Gene Kelly e Fred Astaire em entrevistas¹⁵, mas sobretudo por todos, absolutamente todos os dançarinos de Passinho. Se o trabalho não vai se debruçar sobre o videoclipe especificamente, vai tentar entender a chave que liga esse artista na presença da dança na tela através dos tempos. Jackson surge aqui como um marco que interliga passado, presente e futuro impactando gerações que atravessam os tempos em uma relação extraordinária entre dança e telas. Aparece também a vertente performática do ator John Travolta quando autoriza um novo tipo de dança: todos podem dançar.

¹⁵https://www.huffpost.com/entry/stealing-from-the-best_b_6173404?utm_hp_ref=tw
<https://mjbeats.com.br/fred-astaire-e-michael-jackson-a-hist%C3%B3ria-de-um-encontro-de-dois-reis-37a6aa5cf6abbbbb>

No terceiro capítulo, intitulado como *Desdobramentos: relações entre dança e vídeo*, vamos pensar a autonomia para a relação corpo-câmera para além das telas do cinema. No primeiro momento serão abordados temas como a presença da dança nos canais de televisão aberta. Merce Cunningham, Charles Atlas e Elliot Caplan são artistas que vão se debruçar na criação de obras estritamente para o vídeo, na adaptação de obras pré-existentes para o vídeo, ou na adaptação de obras de vídeo que passaram a ser executadas no palco.

A partir da efervescência cultural da década de 1960, da qual Cunningham fazia parte, surge uma proposta de arte interdisciplinar e coletiva em que as fronteiras entre as áreas tornaram-se mais fluídas a partir da aproximação de artistas de segmentos distintos: “E é nesse alargamento de percepção do tempo e do espaço que a relação entre vídeo e dança se insere” (CERBINO; MENDONÇA, 2011). Relação que ultrapassa o espaço do vídeo e chega a novos formatos como *softwares*, *cd-rom*, sistemas de notação e instalações virtuais. Vamos passar pelo primeiro software criado pela bailarina Analivia Cordeiro na década de 1970, Nota-AnnA¹⁶, depois, pelas mais recentes experiências computacionais de William Forsythe como os *Synchronous Objects* para a obra *One Flat Thing, reproduced* de 2000. Vamos dedicar uma parte desse capítulo para abordar esses formatos com o intuito de perceber as origens estéticas do que vemos surgir nas redes.

A partir da década de 1980 vamos abordar a videodança como lugar de entrelaçamento entre os campos dança e vídeo. A videodança não é um novo tipo de arte genuína: sua estética e mecanismos podem ser localizados em antecessores históricos de outras artes: “De qualquer modo, a videodança faz parte de um desenvolvimento geral em direção à intermedialidade e a mistura de tipos de arte, como ficou evidente desde a virada do século XX” (ROSINY, 2007).

Erin Brannigan (2011, p. 8) afirma que o status interdisciplinar dos filmes baseados em dança contemporânea, no formato que entendemos hoje como videodança, oferece a oportunidade de estudar uma prática híbrida que pode

¹⁶ <https://www.analivia.com.br/>

ser traçada na história, olhando para trás, mas também olhando para outras atividades na cultura: haveria pontos de contato entre o nascimento da dança moderna e o cinema, e um novo entendimento e condições de movimento, entre um momento histórico na dança *avant garde* na segunda metade do século XX e uma urgência em registrar dança em filmes, entre a popularidade do musical durante os anos de ouro de Hollywood e as práticas de dança na tela recentes. Com isto, pode-se pular de uma época para outra, de uma modalidade para outra, e verificar influências entre períodos distintos.

A partir de agora, dois capítulos aparecem na tentativa de trazer os desafios que esse momento nos coloca: pontuamos como a cibercultura se impõe na nossa vida hoje, mas também como ela já vinha tramando essa trajetória até chegar em potências criativas como o Passinho agora como exemplo de que algo inaugural se passa nas relações entre dança e tela.

O quarto capítulo intitula-se *Rupturas: relações entre dança e redes*, e é onde vamos reconhecer as múltiplas implicações e influências que a relação corpo-câmera teve na criação de novas formas de dança surgidas nos tempos de internet, mais especificamente nas redes sociais dentro dos processos da cibercultura. E assim, verificar como a imagem digital evidencia as relações entre corpo e imagem criando relações para além da cultura de massas. Vamos abordar o fenômeno Passinho como um movimento que tem profunda relação com o caótico e pulverizado contexto das novas mídias, fazendo surgir uma linguagem, se não sem precedentes, pelo menos com características improváveis e inaugurais para o campo da dança.

André Lepecki nos ajuda a constituir um chão e situar possibilidades para a existência de outras danças fora dos espaços tradicionais. Na tentativa de fazer um recorte dentro do complexo panorama do fenômeno Passinho, o que vamos abordar aqui é a relação dessa dança com o vídeo, com as redes sociais, com o ciberespaço, no que Pierre Lévy (1999) chama de inteligência coletiva, um dos principais motores da cibercultura. Questões sobre autoria, difusão e registro, serão colocadas em contraponto a novas possibilidades de existência no espaço virtual como a criação de uma dança que coexiste e depende das telas. Os escritos de Emilio Domingos, cineasta, cientista social, pesquisador, roteirista e produtor; e Hugo Oliveira, artista da dança, educador,

pesquisador e gestor cultural, dois autores extremamente próximos ao fenômeno Passinho, darão suporte teórico para uma escrita que se faz enquanto o movimento acontece.

No quinto capítulo, intitulado *Passinho: a tela devolve uma dança*, vamos contextualizar o fenômeno Passinho como potência de elaboração estética da linguagem: dança. A ideia aqui não é conferir ao Passinho um lugar legítimo, porque já o tem, mas entender como é que a existência do Passinho em tantas frentes de possibilidade de existência como os palcos da cena contemporânea, o mainstream, a televisão, o marketing, o videoclipe, subverte lógicas antes dominadas por um determinado tipo de saber hegemônico.

A dança sempre esteve e ainda está na tela. E se foi com o cinema que houve modificações na relação do homem com o seu corpo, com sua realidade, com a imagem deste corpo, com a noção de espaço e tempo, com a memória, então como se encontra essa relação hoje? Para além das representações banais do corpo na sociedade de consumo ou na cultura de massas, atentar para a produção de uma dança surgida e espraiada na tela é também uma prática política. O dançar o impossível fará surgir outras danças possíveis?

Capítulo 1 - Surgimentos: interfaces entre dança e cinema

1.1 A dissolução da pose e o movimento qualquer: Loie Fuller e Isadora Duncan

É preciso atentar para o início do século XX como um período onde não há coincidências: o nascimento da dança moderna e do cinema encontram justificativas similares. Trazemos aqui a discussão sobre modernidade e tempo. Para Flavia Meireles (2011), a imagem da flecha do tempo que progride pode nos dar uma aproximada ideia dessa relação: “Dizer *moderno* está associado a uma passagem, uma ruptura, uma aceleração do tempo em contraste a um passado anacrônico e estável, associado aos estados pré-modernos.” (MEIRELES, p. 36). Seria nessa polarização e separação que a relação funciona, em contraste. Se a dança moderna emerge a partir de uma crítica aos corpos disciplinados das danças clássicas e tradicionais, buscando o movimento qualquer, também o cinema vai desde o seu não se contentar com o simples registro.

Há uma mudança na percepção do corpo em movimento e sua função a respeito da produção de significado. Para Caldas, “desde aí, a escuta do corpo é condição de novos modos de mover; a dança é afirmada como portadora de uma lógica imanente e atual de forças e sensações, como uma poética atenta à dimensão presente do corpo em movimento.” (CALDAS, 2017) Uma nova dança é fundada a partir da estesia: movimentos são criados a partir da experiência sensorial e a partir de experimentações sobre os acontecimentos do corpo.

André Bazin, em seu texto *Ontologia da imagem fotográfica*, diz que a fabricação da imagem se libertou da função de alguma utilidade antropocêntrica (BAZIN, 2003, p.122). O que contava não seria mais a sobrevivência do homem, mas a criação de um novo universo ideal à imagem do real com destino temporal autônomo. Com a fotografia, pela primeira vez não haveria nada entre o objeto e a sua representação, a não ser outro objeto,

a máquina. Uma imagem do mundo seria formada automaticamente, sem a intervenção criadora do homem. Há como fruir a fotografia sem a presença do homem, pois esta agiria sobre nós como um fenômeno natural. Há uma gênese automática: “a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção”. (BAZIN, 2003, p.126). Mas é com o cinema que a imagem das coisas será também a imagem da duração delas.

Nesse capítulo vamos abordar artistas da dança que junto ao nascimento e desenvolvimento do cinema partilharam um novo paradigma do movimento. no intuito de identificar uma ontologia na relação dança e tela que nos ajude a refletir a cena atual.

Existe somente uma imagem em movimento de Isadora Duncan dançando, e ela data de 1927. São alguns segundos onde Isadora, com uma túnica esvoaçante, dança em um jardim para uma plateia de homens trajados de terno. Ao final, ela agradece quase sem se mover, sem realizar uma reverência, típico agradecimento das danças clássicas, como se já estivesse propondo uma ruptura nas tradições e na subserviência patriarcal. Precursora da dança moderna, Isadora carrega no corpo questões que vão mudar para sempre a dança do próximo século: para que se dance o que o ser humano é, será preciso libertar o corpo dos figurinos pesados, dançar com os pés no chão, e não se curvar aos padrões vigentes. De espírito livre, feminista, com ideais libertários, Isadora vai fazer um contraponto aos padrões da dança clássica. Na cena, vemos em quadro a plateia de pé, as entradas e saídas de Isadora do campo, criando um grafismo do movimento, vemos as cortinas emoldurando a imagem, os giros livres esvoaçando a túnica de tecido leve, tudo isso, informando uma nova forma de mover.



Figura 9: Frame do filme Isadora Duncan (1877-1927) – *Film of an Outdoor Recital*

O balé, surgido e desenvolvido nas cortes europeias, esteve sempre ao lado das classes dominantes. Dançado em grandes teatros, de forma opulenta e virtuosa, o balé passa a ser questionado justamente pela linguagem da própria dança: a fisicalidade, a expressividade, o potencial de movimento, eram questões que não estavam acontecendo nos palcos na sua totalidade. Se o artista reflete a sua época, é aqui que o pensamento moderno vai agir sobretudo em uma nova ideia de corpo, de movimento, de dança. Reinventar-se como linguagem, expressar novas ideias, seria a força motriz das origens da dança moderna, e depois da dança contemporânea.

Isadora nasceu em 1877 em São Francisco, mas foi na Europa que realizou importantes performances ganhando notoriedade antes mesmo de completar vinte anos. Em diferentes momentos da vida, abriu escolas na Alemanha, EUA e Rússia, onde pôde desenvolver seu pensamento inovador sobre estética e política. A sua interpretação de dança era inseparável da sua visão política de classe e diferentes formas de opressão.

Em 1927, Isadora escreveu um manifesto chamado *O dançarino do Futuro*, onde podemos vislumbrar uma nova concepção do corpo em movimento. Aliás, como em outros movimentos artísticos ou políticos, a dança também é marcada por manifestos que fazem rupturas aos modos vigentes de mover. Como por exemplo o *No Manifest (1965)* de Yvonne Rainer, importante texto que traz fundamentos da dança pós-moderna americana, que vai influenciar toda uma geração de coreógrafos e bailarinos mudando radicalmente a direção para uma abordagem contemporânea. Isadora no manifesto deseja:

Encontrar aqueles movimentos primários para o corpo humano a partir dos quais evoluirão os movimentos da dança futura em sequências sempre variáveis, naturais e intermináveis, esse é o dever do novo dançarino de hoje. Como exemplo disso, podemos tomar a pose do Hermes dos gregos. Ele é representado voando no vento. Se o artista quisesse colocar o pé na vertical, poderia tê-lo feito, pois o Deus, voando no vento, não está tocando a terra; mas percebendo que nenhum movimento é verdadeiro a não ser sugerindo sequência de movimentos, o escultor colocou o Hermes com a planta do pé apoiada no vento, conferindo ao movimento uma qualidade eterna. (DUNCAN, 1928)



Figura 10: Estátua de Hermes na cidade velha de Gdansk, Polônia.

Fonte: <https://br.freepik.com/fotos-premium>

Podemos perceber que o privilégio da pose ganha outro estatuto: seria preciso trazer ao movimento qualidades para além das imagens etéreas e românticas dos grandes balés de repertório. É preciso aqui evocar François Delsarte¹⁷ (1811-1871), e sua influência no desenvolvimento da dança moderna. O seu sistema de análise da expressividade gestual teve o seu auge em meados do século XIX, sendo resultado de uma pesquisa sobre os detalhes da expressividade presentes nos personagens e emoções "em cada

¹⁷ François Delsarte foi cantor, recitador, compositor, professor de canto, de oratória e de pantomima (Porte, 1992).

minúscula parte do rosto e do corpo”. (RUYTER, 1999, p. 76). Para Delsarte, o estudo profundo do gestual corporal e vocal possibilitaria o artista cênico expressar suas emoções de forma verdadeira: “o mais poderoso dos gestos é aquele que afeta o espectador sem que ele saiba”. (DELSARTE, 1894, apud SHAWN, 1963, p. 25).

Delsarte difundiu em larga escala seu sistema de análise de gestos na sociedade intelectual e artística de Paris, mas foi nos Estados Unidos que muitas dançarinas, precursoras da dança moderna, como Isadora Duncan, Ruth Saint Dennis e Loie Fuller, desenvolveram novas maneiras de lidar com movimento. Inúmeras danças foram produzidas nessa época inspiradas em culturas consideradas exóticas, ou ainda inspiradas na Grécia antiga, mas sobretudo nos elementos da natureza como inspiração para dinâmicas de movimento. O “legado de Delsarte estava na perspectiva vital do movimento interior da vida, fonte de toda autenticidade. O fato, seja ele do gesto, do canto ou da palavra, deve prevalecer sobre a ideia, o código ou o sistema” (PORTE, 1992). Tal premissa irá fazer parte das investigações dos precursores da dança moderna como Isadora Duncan, Ruth Saint Denis e Ted Shawn, bem como nutrir o pensamento de Émile Jaques-Dalcroze, Rudolf Laban, Vaslav Nijinsky e Martha Graham, também figuras importantes da dança moderna.

A autora Carrie J. Preston, no livro *Posing Modernism: Delsartism in Modern Dance and Silent Film*, afirma que a montagem tornou-se extremamente importante para a nova experiência temporal e visual da modernidade e que a célebre teoria da montagem de Lev Kuleshov emergiu da mesma fonte delsartiana. Além disso, tal método "anacrônico" de treinamento de atores deveria encorajar os teóricos do cinema e os modernistas em geral a reavaliar as designações do moderno e do clássico. Traz um interessante pensamento sobre o interesse do cineasta Kuleshov pelo corpo posado delsartiano colocando-o no centro das preocupações do modernismo internacional com a expressão corporal, evidente no cinema, na dança, no teatro e na performance popular:

os corpos delsarteanos gesticulam em direção aos ideais clássicos, mas são analisados em órgãos, gestos e poses utilizando a linguagem da ciência. Enquanto muitas discussões sobre o modernismo invocam os "carros rugindo" de Marinetti e outras imagens de movimento mecânico, a cinestésica delsartiana do modernismo deteve esse movimento em uma pose expressiva. Uma longa

genealogia de poses esclarece a teoria da performance modernista e enfatiza a persistência do corpo humano que constrói, experimenta e literalmente impulsiona a modernidade tecnológica.¹⁸ (PRESTON, 2009, p. 233)

Por isso, como surgimentos da interface entre dança e cinema, vamos entender essa nova condição do corpo proposta por artistas como Isadora Duncan, Loie Fuller, os Irmãos Lumière e Georges Méliès quando criam uma conjuntura criativa, onde mágica, cinema e dançarinos coexistem de forma produtiva e harmoniosa. Para Patrick Bensard:

Não é por acaso que, com o início da dança moderna, o cinematógrafo foi inventado e, quando os primeiros redemoinhos dos véus de Loie Fuller ocorreram, os irmãos Lumière ligaram sua câmera pela primeira vez. Certamente Méliès não me contradiria, ele, que escolheu suas atrizes entre as dançarinas do Châtelet, e cuja cada situação, cada movimento dos personagens é, como num passe de mágica, naturalmente coreografado. (BENSARD, 1988)¹⁹

Em 1894, Thomas Edison filma Annabelle's *Butterfly Dance* em seu estúdio Black Maria, em Nova Jersey. A filmagem começava e terminava em um único plano, e a bailarina aparece girando e esculpindo o espaço fazendo esvoaçar um figurino que potencializava o movimento dos braços e pernas conhecidos e difundidos na época como *serpentine dance*. Movimentos estes antes criados por Loie Fuller (1862-1928), bailarina e atriz norte-americana, uma das pioneiras da dança moderna. Importante artista da casa de espetáculos *Folies Bergère*, em Paris, Fuller foi precursora também das técnicas de iluminação cênica quando projetava luzes de diferentes cores nos longos tecidos acoplados ao seu figurino aliando conhecimentos de óptica,

¹⁸ (Toda tradução nessa tese será tradução nossa)

Delsartean bodies gesture toward classical ideals, but are analyzed into organs, gestures, and poses using the language of science, if not always the methods. This conception of the jointed, mobile human body influenced innovations from the folding theatre seat to the montage method of cutting and splicing still frames to organize cinematic movement. While many discussions of modernism invoke Marinetti's "roaring cars" and other images of mechanical movement, the Delsartean kinesthetic of modernism arrested this motion in an expressive pose. A long genealogy of posing clarifies modernist performance theory and emphasizes the persistence of the human body that builds, experiences, and literally drives technological modernity. (PRESTON, 2009, p. 233)

¹⁹ *It is no coincidence that as modern dance began, the cinematograph was invented and that as the first swirls of Loie Fuller's veils occurred, the Lumière brothers cranked their camera for the first time. Méliès would surely not contradict me, he, who chose his actresses among the dancers of the Chatelet, and whose every situation, every movement of the characters is, as if by magic, naturally choreographed. In: BRANNIGAN, Erin. *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. Nova York: Oxford University Press, Inc. 2011. Pág 19*

química e eletricidade em uma atitude transdisciplinar. Segundo Maíra Spanghero,

Suas experimentações no palco estão relacionadas com o patenteamento de invenções no campo da iluminação, incluindo o teste da primeira mistura química para géis e diapositivos (os slides), além do primeiro uso do sal luminescente para criar efeitos de luz. O ineditismo de suas pesquisas ligadas ao desenho de luz no palco também se tornou inesquecível, principalmente por ser pioneira no uso das cores e na exploração de novos ângulos. (SPANGHERO, 2003, p.31).



Figura 11: Serpentine Dance, Loïe Fuller, registro de Frederick Glasier, 1902.

Para além do surgimento do cinema e da dança moderna, outras áreas estavam se desenvolvendo como a eletricidade, práticas psiquiátricas, teorias da evolução, consciência do corpo. O filósofo Gilles Deleuze, a partir de uma perspectiva bergsoniana, introduz a ideia de que a dança do final do século XIX divide com o cinema a manifestação de um novo entendimento do movimento que é particular para o século XX: “A revolução científica moderna consistiu em referir o movimento não mais a instantes privilegiados, mas ao instante qualquer” (DELEUZE, 1983, p.9). Deleuze cita exemplos de áreas como astronomia, física e geometria que, ao invés de realizarem uma síntese inteligível do movimento, passaram a uma análise sensível. Os instantes

privilegiados ou os valores posados foram substituídos pela sucessão mecânica de instantes quaisquer. O cinema seria o sistema que reproduz o movimento em função do instante qualquer, através de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade (DELEUZE, 1983, p.10). Em uma rara referência, Deleuze cita o fato de a dança abandonar as figuras e poses para liberar valores não posados reportando o movimento ao instante qualquer, e salienta que tudo isso conspirava com o cinema. A partir daí Paulo Caldas apresenta um interessante pensamento de como a dança moderna e também a contemporânea investiram em uma maneira diferente de pensar o movimento, *maneira afetivamente cinematográfica*.

Essa conspiração tem uma história ao longo do século XX. Desconfio que, quando Rudolf Laban libera tantos verbos no infinitivo (deslizar, torcer, flutuar...) como ações básicas de Esforço e que contrastam com os substantivos, adjetivos e verbos no particípio que nomeiam passos clássicos (*jeté, tombé, assemblé...*) é porque algo se passou. (CALDAS, 2006, p. 30)

Para Erin Brannigan a revolução literária dos simbolistas, as suas poesias inspiradas pela dança e a corporalidade proposta por eles nos dão um modelo de dança que está conectado com o movimento moderno e com a dissolução da pose em geral. Eles entenderam a dança como um ato de transformação e fluidez fora de uma definição e que mostra uma ideia de movimento como fluxo. O movimento contínuo de Loie Fuller, sua obra e a integração com tecnologia nos força a reconsiderar a história da imagem em movimento (BRANNIGAN, 2006, p. 21). Segundo Anne Suquet, Fuller procura tornar visível a própria mobilidade, sem o corpo que a carrega. O movimento das *serpentine dances* ocultava o corpo que portava a estrutura dos véus. Assim, o corpo aliado à velocidade, luz e cor, é o instrumento pelo qual Loie Fuller lança no espaço ondas cinéticas, causando efeitos capazes de alterar profundamente a percepção do corpo em movimento. A ideia de corpo dançante relacionado à experiência da visão, surge a partir da dança de Fuller, que por meio do movimento ondulado das *serpentes* podia esculpir a luz. Como consequência, fez emergir uma dança impregnada dos experimentos entre imagem, luz e posteriormente o cinema. (SUQUET, 2006, p.510).

A escolha das *serpentine dances* para serem registradas nas primeiras imagens do cinema aponta, como afirma Paulo Caldas, a necessidade de se perceber que “nos deparamos com algo cujos traços quase abstratos já nos fazem assistir mais do que a dança de corpos em movimento, mas também uma coreografia de *formas* em movimento” (CALDAS, 2009, p. 29). Mais do que corpos em movimento, o que vai se passar entre dança e cinema no século que viria a seguir ultrapassa a relação corpo/câmera.

Ao evocar menos os corpos do que seus traços, Fuller inscreve-se numa linhagem que - inaugurada por Jules Marey, cuja cronofotografia²⁰ é matriz e condição para a invenção do cinema – prolonga-se até os Synchronous Objects²¹, de William Forsythe. (CALDAS, 2012, p. 240)

A dissolução da pose no movimento moderno coloca as duas artistas Isadora Duncan e Loie Fuller no mesmo campo: a primeira, alinhada com Delsarte na ideia de movimento como fluxo involuntário e a segunda, na sua relação com a tecnologia (BRANNIGAN, 2011). Para Brannigan, ambas dançarinas podem ser vistas como parte de um movimento revolucionário onde coexistem arte erudita e cultura popular, dança moderna e cinema.

²⁰ A **cronofotografia** é definida como “um conjunto de fotografias de um objeto em movimento, tiradas com o objetivo de gravar e exibir fases sucessivas do movimento”. O termo foi cunhado por Étienne-Jules Marey em 1888. The J. Paul Getty Museum (1990). *Photography: Discovery and Invention*.

²¹ *Synchronous Objects* é um projeto que cria um conjunto de ferramentas de visualização de dados para entender e analisar os sistemas de organização na coreografia *One Flat Thing Reproduced* (2000) de William Forsythe. Os sistemas são quantificados por meio de coleta de dados e transformados em uma série de objetos que exploram as estruturas coreográficas revelando padrões com o objetivo de explorar pesquisas interdisciplinares e envolver um público mais amplo. <https://synchronousobjects.osu.edu/>



Figura 12: Loie Fuller, *Lys dance*, 1890.

1.2 A dança contamina a narrativa: Fred Astaire e Gene Kelly

Ao propor que a presença ostensiva da dança na tela pode constituir-se como parte da história, das teorias e das práticas das duas artes, fazendo alterar os dois campos em um caminho sem volta no que diz respeito a corpo, composição, tempo e espaço, será preciso buscar nas telas e nos palcos, artistas chave na interface dança e cinema. Dos primórdios do cinema até os dias atuais, é possível encontrar efeitos recíprocos entre dança e cinema, seja no uso cênico dos procedimentos cinematográficos, seja no tempo e no espaço da dança redimensionados na tela. É nesta arena que situamos a presença da dança na tela: espaço de pesquisa entre coreografia, como pensamento dos corpos no espaço, e audiovisual como dispositivo capaz de alterar variações de espaço-tempo.

O documentário *Era uma vez em Hollywood! (That's Entertainment!, 1974)*, dirigido por Jack Haley Jr, expõe um interessante panorama visual sobre a presença ostensiva e espetacular da dança, desde a invenção do cinema. O *charleston* e o *ragtime* invadem as ruas e a indústria de Hollywood estava atenta a qualquer modismo ou tendência popular para a criação de um gênero de grande potencial de consumo em massa: o musical. Apesar da crise

econômica no final da década de 1920 nos Estados Unidos, o cinema não deixou de produzir obras espetaculares e sofisticadas a partir de novas tecnologias de som e imagem. Com o desenvolvimento do filme sonoro e a possibilidade de sincronizar música e dança, algo espetacular deu novos rumos à Hollywood. A partir da política do New Deal durante o governo do presidente Franklin D. Roosevelt (1933-1945), com o programa de reformas para conter a depressão econômica e recuperar a confiança na economia americana, a questão do popular e a importância do trabalho passa a ser refletida nas artes.

Gene Kelly (1912-1996) aparece aqui nesse trabalho a partir de um recorte: foi ele quem contribuiu para um novo jeito dos americanos olharem para a dança na tela. Ele queria democratizá-la, dar o entendimento de que todos poderiam dançar. Longe de ser somente uma dentre tantas outras estrelas dos musicais, foi reconhecido como coreógrafo e diretor de diversas produções importantes da MGM (Metro Goldwyn Mayer). Ao integrar sapateado, danças folclóricas, jazz, dança moderna e ballet clássico nas suas performances, desenvolveu um estilo americano de dançar criando uma real aproximação com o público: era preciso uma identificação de como o americano se veste, se move e se parece através do seu figurino e do movimento dançado. (KELLY, 1975, p. 19)

No período Pós Segunda Guerra Mundial, muitas vezes seus personagens retratavam trabalhadores como marinheiros e soldados, fazendo com que o público pudesse se identificar com os verdadeiros heróis. Diferente das performances escapistas de Fred Astaire durante a Depressão de 1930, Kelly optou pelo homem comum que ainda assim poderia trazer luz ao dançar com crianças, com amigos, com o povo na rua, com uma parceira. Nas suas palavras:

O sucesso de Fred Astaire, eu acredito, foi sua elegância, seu estilo particular, único, onde ninguém poderia dançar como ele... Eu gostaria de dançar como Marlon Brando quis atuar (mangas arregaçadas e olhar forte para câmera)... Fred representa a aristocracia enquanto ele dança e eu represento o proletariado. (KELLY, 2013)²²

²² *Fred's success I believe, was his elegance, his particular style, which was unique no one can really dance like him... I wanted to dance like Marlon Brando wanted to act [rolls up his sleeves and looks brawny at the camera]... Fred represents the aristocracy when he dances and I represent the proletarian. (KELLY, 2013) Talking Pictures, 2013, BBC TV Documentary*

De descendência irlandesa, Kelly nasceu em Pittsburgh, Pensilvânia numa família de classe operária. Sua mãe foi a grande incentivadora para que os filhos fizessem aulas de dança e música até que a família estabeleceu uma escola de dança onde Kelly pôde começar uma carreira de professor e coreógrafo (Hirshhorn, 1974, p. 24). Ao mudar-se para Nova York, trabalhou em peças teatrais da Broadway com Robert Alton²³, e embora fosse coreografado por ele, teve ampla liberdade na passagem do que antes eram coreografias de precisão militar de conjunto, para coreografias que realmente tivessem relevância para a narrativa. (KELLY, 1975, pág 31).

O pesquisador Nathan James, faz uma análise sobre o fato de Kelly criar um estilo próprio aliando estilos consolidados como a o ballet clássico, a dança moderna e o sapateado de uma maneira diferente de Astaire:

Onde Astaire flutuava o corpo, Kelly fazia uso profundo do *plié* através dos joelhos dobrados para dar uma maior qualidade de chão para o movimento. As influências do ballet são mostradas através da forma dos movimentos, particularmente com o uso do *attitude* nos giros, o uso dos *grand jetés* para atravessar o espaço e a incorporação dos *port de bras* nas elevações. A influência da dança moderna e do jazz são demonstradas através do trabalho de chão e a profundidade dos movimentos através do uso do tronco mais forte e mais seguro. (NATHAN, 2017)²⁴

Essa análise sobre o uso aprofundado dos *pliés* na dança de Kelly, onde a força da gravidade empurra o movimento em direção ao chão teria nas suas bases influências africanas, assim como afirma a historiadora e coreógrafa e Brenda Dixon Gottschild, onde do ponto de vista africanista, o movimento pode emanar de qualquer parte do corpo, e dois ou mais centros podem operar simultaneamente. Ela traz dois conceitos nessa influência como policentrismo e

²³ Robert Alton foi um dançarino e coreógrafo americano, uma figura importante na coreografia de dança dos musicais da Broadway e Hollywood desde os anos 1930 até o início dos anos 1950. Fonte: Wikipedia. Acesso em 04/04/2020.

²⁴ *Where Astaire lifted the body, Kelly used depth in the use of plié through the knees to give a more grounded quality to the movement. The balletic influences are shown through the shape of the movement, particularly with the use of the attitude line when turning, the use of grand jetés to travel through the space and the incorporation of the port de bras through the arms, particularly when elevated. The modern and jazz influences are demonstrated through the floor-work and depth of the movement alongside a stronger and more held use of the torso.*

polirritmia. O policentrismo vai contra a estética acadêmica européia, onde o ideal é iniciar o movimento a partir de um locus, como por exemplo, o centro superior do tronco alinhado acima da pelve; e a polirritmia quando por exemplo, os pés podem manter um ritmo enquanto os braços, a cabeça ou o tronco dançam batidas diferentes. Essa democracia de partes do corpo contrasta fortemente com o corpo ereto ditado pela coluna reta e centrada (GOTTSCCHILD, 1996, p.14).

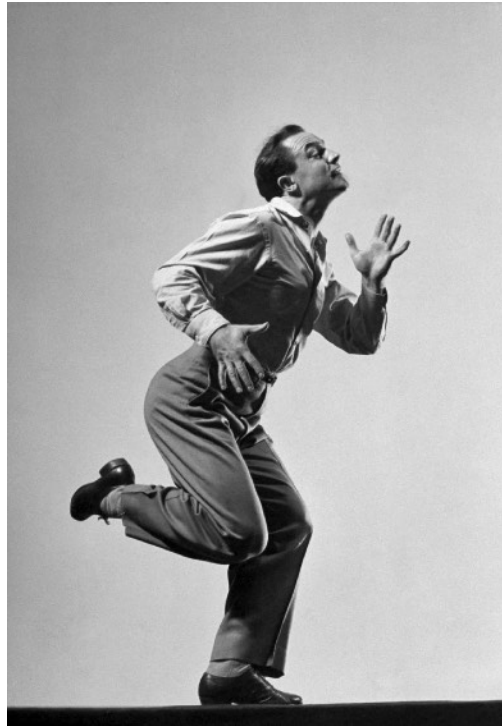


Figura 13: Gene Kelly, 1944.
Gjon Mili The LIFE Picture Collection/Shutterstock

Mas mais importante ainda nesse momento é trazer o pensamento da autora quando aponta que Hollywood muitas vezes desconsiderou as raízes do sapateado na cultura afro-americana pelo fato de dançarinos de cinema como Astaire e Kelly, através da projeção de seus talentos e imagem na tela, reivindicaram o sapateado como sua própria forma de dança (GOTTSCCHILD, 2000, p.84). A autora declara: “tap dance é um ato de empoderamento e beleza negra,”²⁵ e ainda completa entre parênteses, mas assertivamente: “mesmo

²⁵ “*tap dancing is an act of black beauty and power*”

quando praticado por bailarinos brancos é um evento negro”.²⁶ (GOTTSCCHILD, 2003, p. 120)

A autora cita o caso de Balanchine²⁷, coreógrafo russo que chega na América na década de 1930 e muitas vezes é citado como o responsável por criar uma identidade americana no ballet clássico e faz a pergunta: o que o diferenciou de outras escolas como o Royal Ballet ou o Bolshoi? E afirma que foi aí que entendeu a influência africana. (GOTTSCCHILD, 2018, p.45). Antes de dirigir grandes companhias de ballet, Balanchine passou anos coreografando para a Broadway. E tinha o sonho de ter uma escola onde crianças e jovens brancas e negras pudessem aprender juntas, e embora isso não tenha acontecido por impossibilidades racistas da época, Balanchine sempre soube que algo estava acontecendo. A autora consegue identificar em duas obras de ballet como *The Four Temperaments* e *Apollo*, referências africanas muito claras como por exemplo: as articulações dos quadris e o tronco em deslocamentos ao invés do alinhamento vertical, movimentos de pernas chutadas ao invés do controle dos *battements*, braços angulares aos invés dos *port de brás* clássicos,

Mas mais significativo ainda além desses motivos, foi a subjacente velocidade – e foi isso que Balanchine trouxe para o balé – uma velocidade, uma vitalidade, uma energia, uma frieza. Balanchine dizia a suas bailarinas: "Dance com os pés rápidos e o rosto "cool"... o rosto como se não existisse". Portanto, essa estrutura profunda ou subtexto de ser "cool" fez toda a diferença ao dar ao balé uma qualidade "americana". Mas a nomenclatura e o idioma são de extrema importância – essas qualidades não são apenas americanas; eles são afro-americanos. Portanto, precisamos prestar mais atenção às palavras que selecionamos para descrever a linguagem do movimento.²⁸ (GOTTSCCHILD, 2018, p.45)

²⁶ "even when white dancers do it, it's a black form". (GOTTSCCHILD, 2003, p. 120)

²⁷ Georges Balanchine (1904-1983), bailarino e coreógrafo nascido na Rússia e formado na escola do Mariinski Ballet. Depois de deixar a Rússia e trabalhar com Serge Diaghilev, se estabelece nos Estados Unidos e, em 1934, funda a American Ballet School. Diretor do New York City Ballet a partir de 1948, Balanchine é considerado o pai do balé americano.

²⁸ *But even more significant than these motifs is the underlying speed – and this is what Balanchine brought to ballet – a speed, a vitality, an energy, a coolness. Balanchine would tell his ballerinas, "Dance with your feet fast and your face cool...your face as though it's not there". So this deep structure or subtext of being cool made all the difference in giving ballet an "American" quality. But naming and language are of utmost importance – these qualities are not only American; they are African American. So we need to pay closer attention to the words we select to describe the language of movement.* (GOTTSCCHILD, 2018, p.45)

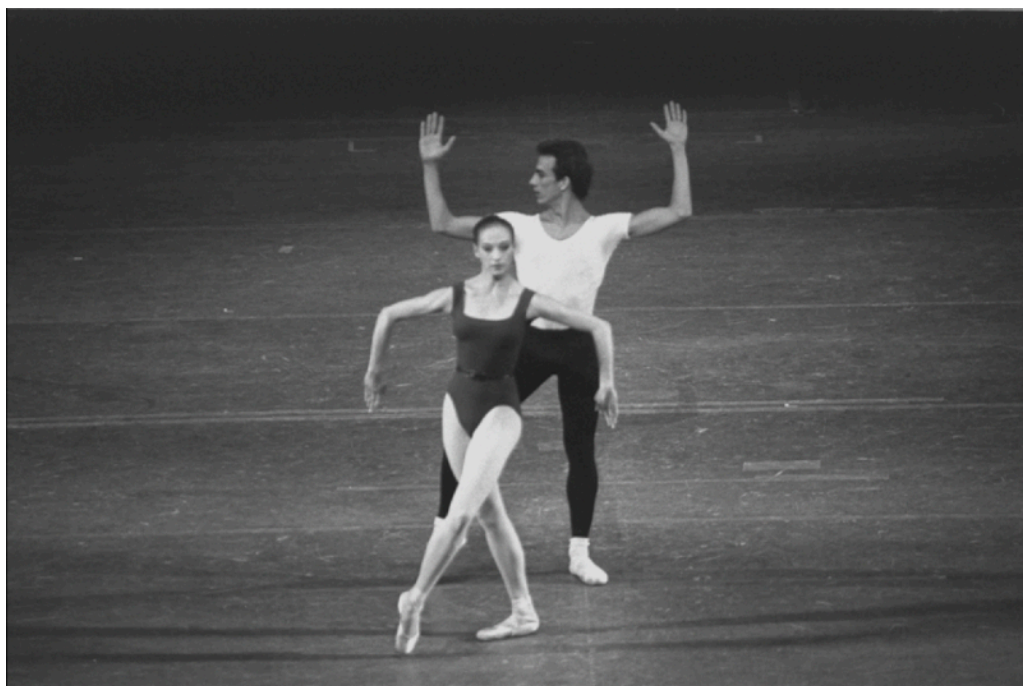


Figura 14: The Four Temperaments. Foto: Martha Swope, 1985.
New York City Ballet, com Diana White e Michael Puleo, de George Balanchine.

E é nesse sentido que voltamos com Gene Kelly e seu filme mais expressivo “Cantando na Chuva” (*Singing in the Rain*, 1952) Na sua tentativa de tensionar cultura de elite versus cultura popular, o filme explicita a própria feitura do filme, a construção do cenário, retrata o dia a dia pesado, tudo que pudesse aproximar o público para uma identificação com o homem comum. Por outro lado a autora Carol J. Clover (1995) aponta para a forte dependência de um vocabulário de movimento anteriormente utilizado e criado por artistas afro-americanos como Nicholas Brothers. Clover alerta para a questão do plágio, e para além de acusar, ela afirma que falta o reconhecimento e a voz para muitos dançarinos negros da época. Ela cita a problemática questão dos direitos autorais para dançarinos e traz a famosa frase do sapateador afro-americano Eddie Rector que diz "se você pudesse registrar um passo, ninguém poderia levantar um pé"²⁹ (CLOVER, 2002, p.159). Mas sobretudo, para além dos processos de assimilação da cultura popular o que a autora problematiza é sobre existirem regras práticas, entendimentos gerais sobre quando um movimento se aproxima do original a ponto de ser atribuído e aqui, que tipo de atribuição "pagou a dívida":

²⁹ "If you could copyright a step, nobody could lift a foot".

A omissão é ainda mais impressionante à luz do que alguns podem considerar "citações" diretas das rotinas de, por exemplo, Bojangles Robinson, John Bubbles, Berry e Nicholas Brothers (especialmente backflips fora da parede) Peg Leg Bates (one leg dancing) e outros sapateadores dos anos 40. Certamente esses artistas foram modelos mais imediatos para Kelly e O'Conner em *Singin'* do que os atletas Bob Cousy, Johnny Unitas, Mickey Mantle e Sugar Ray Robinson, cujos movimentos Kelly afirmava serem a essência da dança, ou pelo menos do que Martha Graham e outros dançarinos modernos, que Kelly citou como inspiradores, mas cuja influência real em seu trabalho foi mínima.³⁰ (CLOVER, 2002, p.160)

Com isso, a autora não quis afirmar seu discurso na questão do plágio ou sobre a propriedade da obra. De forma mais geral, quis afirmar sobre a possibilidade de que muitos dos artistas invisíveis cujos movimentos foram colocados em uso tão brilhante e lucrativo no “campo do dançarino branco” do filme musical, foram negros. (CLOVER, 2002, p.160). “Eu não sei como tudo começou, e eu não quero saber... eu só danço”³¹. Teria dito Fred Astaire e para Clover essa é uma frase curiosa, pois ela afirma que na verdade ele sabe (e alerta para a influência de Bojangles na sua coreografia de *Ritmo Louco (Swing Time, 1936)*³²) e afirma que ele sabe mais do que deveria saber, mas que não quer lidar com as implicações que o crédito acarretaria. (CLOVER, 2002, p.163)

Se vamos falar que a presença ostensiva da dança na tela pode constituir-se como parte da história, das teorias e das práticas das duas artes, fazendo alterar os dois campos, será preciso entender que há uma história obliterada que é a falta do protagonismo negro nas histórias oficiais. Isso vai acontecer com artistas da dança moderna, como vamos verificar mais adiante.

Adentrando esse universo do uso ostensivo das possibilidades da câmera vamos trazer Busby Berkeley (1895-1976), diretor e coreógrafo norte-americano que inicia uma série de musicais que, com movimentos de câmera

³⁰ *The omission is all the more striking in light of what some might consider outright "quotations" from the routines of, for example, Bojangles Robinson, John Bubbles, the Berry and Nicholas Brothers (especially backflips off the wall) Peg Leg Bates (one leg dancing) and other tap artists of the forties. Surely these performers were more immediate models for Kelly and O'Conner in Singin' than were athletes Bob Cousy, Johnny Unitas, Mickey Mantle, and Sugar Ray Robinson, whose moves Kelly claimed to be the essence of dance, or for that matter than were Martha Graham and other modern dancers, whom Kelly cited as inspirational, but whose actual influence on his work was minimal.*

³¹ *"I don't know how it all started, and I don't want to know.... I just dance"*

³² *Ritmo Louco (Swing Time 1936). Direção de George Stevens, com Fred Astaire e Ginger Rogers*

inovadores em cenários grandiosos, revolucionou o tratamento das filmagens de dança. Quando ainda prestava serviço militar na França, durante a I Guerra Mundial, encenava números de teatro para as tropas. Impossível não trazer essa informação que constitui sua formação, quando mais tarde, em seus filmes de grande sucesso, aplicou formações humanas e alinhamentos geométricos similares aos desenhos das paradas e desfiles militares. Ao retornar aos Estados Unidos, atuou em uma companhia itinerante e rapidamente ganhou notoriedade, chegando a dirigir espetáculos na Broadway, sem nunca ter estudado oficialmente dança.

Com o convite para trabalhar em Hollywood, Berkeley reivindicou que pudesse fazer seus próprios filmes tendo total controle dos movimentos de câmera, ângulos e planos e a montagem. Na célebre frase: "Essa não é minha técnica, eu só uso uma câmera, então deixe a outra ir".³³(SPIVAK, 1956, p. 41), Berkeley exige total controle do dispositivo cinematográfico. Colocou a câmera em lugares pouco tradicionais na filmagem de corpos dançantes: ao utilizar diversos enquadramentos como *close-ups*, tomadas em *plongées*, e diversos movimentos de câmera como panorâmicas, criou imagens caleidoscópicas que jamais poderiam existir em uma cena convencional de teatro. A citação de Douglas Turnbough descreve os princípios de Berkeley,

Os mosaicos eram cinemáticos. A fotografia de Berkeley era a coreografia. (...) Sua genialidade estava em ignorar o conceito de coreografia de palco e coreografar com elementos cinemáticos – há movimento no *zoom*, no *fade*. Berkeley estava trabalhando com lentes e filmes - não com a formação em linha do Roxy ou os bailarinos dos *Ballets Russes*. Seus mosaicos tinham toda a relação com o cine-dança tal como o concebemos agora, e esses fragmentos que nunca serão igualados (de onde vinha o orçamento?), são tesouros em meio a um material, de resto, banal. (TURNBAUGH, 1970, p. 21)

No filme *Belezas em Revista (Footlight Parade, 1933)*, mais especificamente na coreografia *By Waterfall*, o delírio surrealista de Berkeley se radicaliza. São dezenas de belas mulheres mergulhando em enormes piscinas, com tomadas embaixo d'água criando pontos de vista impossíveis de acontecer fora daquele espaço. O espaço da tela. Conforme aponta João Luiz Vieira, há uma oposição entre o universo realista do filme clássico narrativo mais tradicional e o universo abstrato, fantasioso na criação de um mundo que

³³ "That's not my technique, I only use one camera so let the other go."

se desenvolve em um espaço, criando a sensação de infinito: “os cortes na montagem, que são invisíveis, transportam o espectador magicamente de um ponto a outro, criando uma geografia totalmente impossível de mapeamento para o corpo humano.” (VIEIRA, 2007, p. 57). A temporalidade nos filmes de Berkeley não é mensurável e a espacialidade não é de fácil mapeamento. Apesar dos números coreográficos fazerem parte dos enredos, os elementos estavam separados: as coreografias tinham nomes específicos e o restante do filme era guiado por outro diretor, enquanto que Astaire e os posteriores diretores de musicais, como Vincente Minnelli, Stanley Donen ou Gene Kelly lutaram por uma unidade do enredo e da coreografia (ROSINY, 2012, p.131). Isto é, nos filmes de Berkeley, pode-se pensar em autonomia para os números coreográficos que como na videodança, comunicam sua ideia por si só.

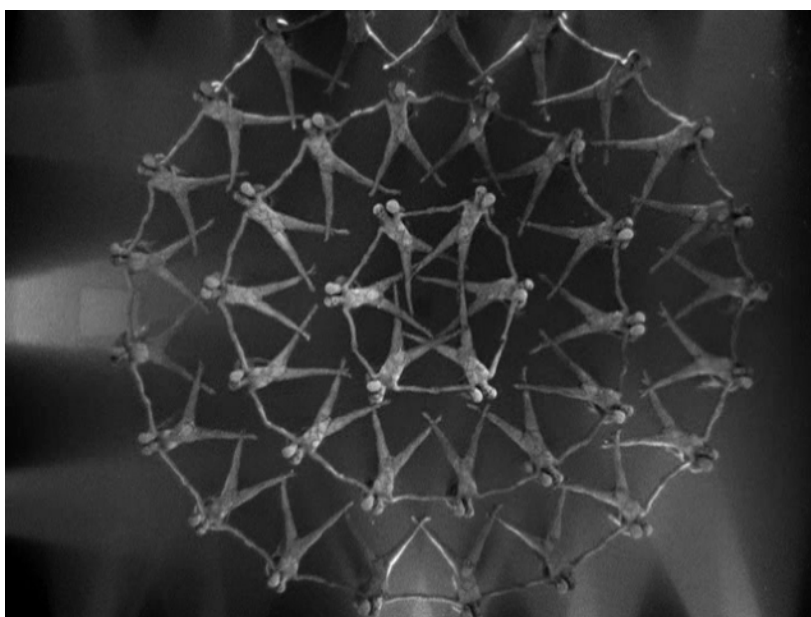


Figura 15: *By Waterfal*, em *Footlight Parade*, de Lloyd Bacon, 1933.

Berkeley inventou o *pas de mille*, uma dança para uma multidão de figurantes. Para Portinari, tudo de A até Z era estruturado para o olho da câmera: “Túneis de pernas, conchas humanas, gigantescos leques de cabelos louros. Berkeley divertia-se em sugestões eróticas em uma época em que Hollywood não sucumbira de todo ao código puritano” (PORTINARI, 1989, p. 256). Também Carmen Miranda foi dirigida por Berkeley no filme *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*, 1943), na famosa coreografia *The lady in the*

tutti frutti hat em que bananas gigantes portadas por bailarinas fazem inúmeros desenhos caleidoscópicos. João Luiz Vieira afirma que, de todos os gêneros cristalizados por Hollywood, o musical seria o que apresenta o maior número de técnicas e estratégias que se poderia associar ao projeto modernista. Para ele, as coreografias surrealistas de Berkeley esgotam a fragmentação do espaço, a multiplicação ou subdivisão da figura humana, criando pontos de vista impossíveis de serem vistos nos palcos de um teatro (VIEIRA, 2007, p.54).

De outra forma, ainda na linguagem dos musicais, um dos seus maiores expoentes foi Fred Astaire (1899-1987) que, ao contrário de Berkeley, trabalhou com solos e duos ao invés de coros. Depois de passar pelos palcos da Broadway, grandes estúdios como RKO e MGM lançaram Astaire como fenômeno cada vez mais conhecido pela sua diferenciada performance, caracterizada pela elegância e classe. De volta a RKO, realizou o primeiro filme ao lado da sua mais famosa parceira Ginger Rogers³⁴: *Voando para o Rio* (*Flying Down to Rio*, 1933). A partir daí fariam dez filmes juntos que renderam excelente bilheteria e deram a Fred Astaire total liberdade na criação de suas coreografias e na disposição delas perante as câmeras. Astaire baseou-se em um vocabulário de movimento bastante eclético que inclui dança de salão, sapateado, jazz e, muitas vezes nuances de ballet clássico. Construiu números completos de dança e o resultado é que a dança é vista tão claramente quanto possível, sem ser distorcida através do aparelho fílmico (MUELLER, 1984).

Astaire diferencia-se da abordagem de Berkeley em dois importantes aspectos: o primeiro diz respeito à fixidez da câmera ao enquadrar o corpo inteiro dos bailarinos; o segundo refere-se à dança integrada à narrativa. É neste contexto que este artista se torna importante para a relação corpo/câmera: através de sua obra instaurou para a criação coreográfica, um lugar de pertencimento no fazer cinematográfico. A dança de Fred Astaire não está a serviço da narrativa, ela contamina a narrativa e é capaz de traçar novos rumos ao sentido da obra.

³⁴ Ginger Rogers foi uma atriz, dançarina e cantora norte-americana. Durante a década de 1940, ela foi uma das estrelas mais bem pagas de Hollywood, aparecendo em vários filmes de sucessos como *Kitty Foyle*, *Seus Três Amores*, *Pernas Provocantes*, *A Incrível Suzana*, *A Mulher Que não Sabia Amar* e *Aqui Começa a Vida*. Fonte: Wikipedia

Fred Astaire pertence a um estilo conservador de filmar dança: a câmera dá a sensação de imobilidade ao raramente acompanhar os deslocamentos dos bailarinos, isto é, prioriza a coreografia ao manter o corpo do bailarino sempre enquadrado sem que os cortes interrompam o fluxo da dança. A sua formação em teatro, a indumentária, o tipo de atuação que emprestava para os seus personagens, tudo isso em relação com a câmera, rompia com o simples registro. John Mueller assim descreve o estilo de filmagem de Astaire: “Os cortes geralmente acontecem quando a coreografia estiver em transição ou durante um padrão de dança que se repete, e não quando um ponto de movimento destacado ou especial estiver sendo realizado”. (MUELLER, in ROSINY, 2007, p. 23) Não há como perceber com facilidade nem como prever os cortes no estilo de Fred Astaire. Este tipo de registro perpetuou e influenciou formas de recriar a dança no cinema presente nos filmes de Hollywood até hoje.

Sobre a possibilidade da performance contaminar o resto da narrativa, João Luiz Vieira cita o exemplo de *A roda da fortuna* (*The Bang Wagon*, 1953) de Vincente Minnelli, com Astaire e Cyd Charisse quando o romance entre eles se potencializa após realizarem uma coreografia,

A dança se estende, prolonga-se após os gestos coreográficos e o número permanece com o espectador ainda por algum tempo, restituindo o movimento executado. A narrativa parece tornar sensível esse efeito de irradiação, perseguindo, ampliando os traços deixados pela dança, numa espécie de contaminação que se espalha pelos minutos seguintes de “não dança”. (VIEIRA, 2007, p. 52)

Ao contrário de Berkeley que utilizava os números de dança como espetáculos, muitas vezes iniciadas como em um teatro com orquestra, para depois fixar-se no quadro da coreografia, Fred Astaire usava a dança para mover as questões da própria trama. Para Vieira, o momento mais intenso depois de um gesto dançado com intensidade, força, dinamismo ou elegância é o instante seguinte de não-dança porém repleto de movimento espalhado, irradiado permeando o resto da narrativa. Neste sentido, sobre as diferentes formas de inserir instantes coreográficos autônomos ou instantes espalhados através da narrativa, vamos encontrar em Deleuze uma referência sobre a montagem e agenciamento de imagens. O trabalho de Deleuze sobre cinema vai por um lado perceber como o cinema se constrói de uma percepção do

movimento, de uma primeira tentativa de reconhecê-lo e sublinhá-lo para depois justamente subvertê-lo numa crise e produzir outras temporalidades.

Para Deleuze, a sequência motora é o que faz aparecer o tempo e chama isso de imagem indireta do tempo: “A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo” (DELEUZE, 1985, p.45). Colocar em crise o esquema sensório-motor talvez seja a maior contribuição para o que entendemos por relações entre dança e tela: a dança capaz de mudar o estatuto do movimento. Fred Astaire só aponta esta quebra mas ainda está preso a situação-ação quando volta à narrativa. Em uma referência a Fred Astaire, Deleuze discorre sobre o fato de que os contemporâneos estavam sensíveis a uma evolução nas artes e no estatuto do movimento com a invenção do cinema.

A partir do sonoro, o cinema será capaz de fazer da comédia musical um de seus grandes gêneros, com a "dança-ação" de Fred Astaire, que evolui em um lugar qualquer, na rua, entre os carros, ao longo de uma calçada. (DELEUZE, 1983, p.10)

Segundo Deleuze, mesmo móvel, a câmera já não se contentava mais em seguir o movimento das personagens ou em fazer movimentos dos quais elas são apenas o objeto, mas sim subordinava a descrição de um espaço a funções do pensamento. Sem distinguir subjetivo e objetivo, real e imaginário, é, ao contrário, “a indiscernibilidade deles que vai dotar a câmera de um rico conjunto de funções, e trazer consigo uma nova concepção do quadro e dos reenquadramentos.” (DELEUZE, 1990, p.34). A opção de Astaire em capturar no quadro o corpo inteiro dos bailarinos e a opção de manter a câmera fixa, nos faz pensar no fato de que a dança ao contaminar o resto da narrativa faz real e imaginário tornarem-se indiscerníveis.



Figura 16: Frame de A roda da fortuna, (*The Band Wagon*, 1953), de Vincente Minnelli com Fred Astaire e Cid Charise

1.3 A dança como narrativa: Josephine Baker, Katherine Dunham e Maya Deren

Se antes, elaboramos como a dança contaminava a narrativa nos musicais de Hollywood, a partir de uma perspectiva da dança facilmente reconhecida como dança, vamos adentrar agora em um terreno onde a dança pode ser considerada nos termos de Thereza Rocha, uma dança conceitual. Mas nunca no sentido de algo menor, e sim no sentido de

uma dança que atua criticamente no mundo propondo modos de ativação que abram novos campos de possível em relação às forças repressivas vigentes. Uma dança que propõe novos modos de habitar, ativando lugares e acionando temporalidades produtoras de heterogeneidade. Uma dança que se opõe a toda doutrina de dança como apagamento negligente ou esquecido do corpo. (ROCHA, 2014)

Josephine Baker, Katherine Dunham e Maya Deren são artistas que vão trazer a centralidade da dança nas narrativas dos filmes. A biografia e a trajetória complexa dessas artistas escapam os limites desse trabalho. O que vamos trazer aqui são aspectos específicos nas relações com a tela. Josephine Baker (1906-1975) era negra, norte-americana e desenvolveu sua carreira nos Estados Unidos, Europa, mas principalmente na França. Cantora, atriz e dançarina, é considerada como a primeira grande artista negra que chegou ao estrelato. Fez parte da luta antinazista, servindo como espiã na II Guerra Mundial e da luta antirracista. Katherine Dunham era negra, norte-americana e desenvolveu sua carreira nos Estados Unidos e Caribe. Era bailarina, coreógrafa, antropóloga e diretora da Katherine Dunham Dance Company onde

desenvolveu a Técnica Dunham. Maya Deren é branca, ucraniana, e desenvolveu sua trajetória nos Estados Unidos e Caribe pois foi assistente pessoal de Dunham durante a década de 1930. Bailarina, coreógrafa e cineasta. Fez parte do movimento de cinema experimental. Esses fatos se relacionam pois há uma história da dança que é contada e que costuma excluir a trajetória das duas primeiras artistas. Por exemplo, há uma recusa em absorver Josephine Baker enquanto pertencente à dança moderna e uma facilidade de inseri-la somente no teatro de variedades. Mais uma vez: apontamos aqui a reflexão que será desenvolvida no terceiro capítulo: o Passinho será contado em que livros de história da dança?

Para Andrée Grau, autora do artigo *Dancing bodies, spaces/places and the senses* (2012) foi justamente por ter trabalhado na cultura do entretenimento que ocorreu a marginalização de Baker dentro do cânone da dança. Baker teria se baseado nos códigos estéticos do exotismo negro nas suas performances e teria manipulado as convenções do primitivismo para obter considerável controle sobre seu público, com isso, Baker é celebrada e vista como uma heroína feminista negra. Ela de alguma forma representou as fantasias primitivas de artistas brancos, reforçando sua crença em um conceito exótico de diferença cultural negra: ela poderia inspirar artistas, mas não poderia ser um em seu próprio direito. (GRAU, p.11)

Durante a produção do filme *Zouzou* (1934) dirigido por Marc Allégret, Baker declarou "As vezes penso que é minha própria vida que está se desenrolando no set" (BAKER in DURKIN, 2019) nos fazendo entender o filme como autobiográfico. A autora Hannah Durkin nos mostra ao trazer essa frase que Baker ao conectar a imagem com suas próprias experiências, apontava maneiras pelas quais o imaginário europeu fundia sua fantasia exótica com sua identidade fora do palco enquanto ressaltava a dívida da produção com sua arte. (DURKIN, 2019). Josephine, que interpreta a personagem-título, foi a primeira mulher negra a desempenhar o papel principal em um grande filme. Trata-se de uma versão moderna de "Cinderela", em que Josephine interpreta uma lavadeira que se transforma em celebridade. O filme mostra o quanto o exotismo de longa data influenciou os personagens escritos para ela e sua recepção francesa. O historiador Petrine Archer-Straw afirma: "a modernidade

de Paris foi caracterizada por sua abertura à cultura negra e ao jazz em particular, a forma musical improvisada e anárquica que parecia resumir a imprevisibilidade e as ansiedades de uma nova era” (ARCHER-STRAW, 2000).

Baker vê sua sombra projetada contra um pano de fundo do palco e decide dançar. O corpo de Baker, amplificado e moldado em preto sobre um fundo branco, é transformado em um espetáculo unidimensional, um ícone desumanizado para consumo voyeurístico. Sua performance é posicionada como espontânea, reforçando leituras de criatividade negra inata e obscurecendo o trabalho por trás de sua arte. Mas Baker usa gestos auto-reflexivos para manipular a estrutura da cena. Ela responde a sua projeção dançando, fraturando os contornos de sua imagem com uma exibição indisciplinada e bem humorada. Ela molda a forma da sombra e, portanto, suas significações, impondo sua identidade performativa na tela. A ludicidade de Baker dentro deste espaço ressalta a idiossincrasia de sua prática de dança e a cena se torna uma plataforma cinematográfica para sua arte cênica. As narrativas acabam reforçando sua imagem como um Outro exótico, mas as produções foram construídas para promovê-la como uma estrela de cinema internacional. Concedem a Baker algum controle sobre suas cenas de dança, permitindo-lhe articular uma imagem de tela auto-referencial que intervém e perturba os binários raciais. (DURKIN, 2019)



Figura 17: Frame de Josephine Baker em *ZouZou*. 1934. França.

O trabalho de Baker e Dunham se desenvolveu na sua maioria nos palcos, (ao contrário de Deren que tem nas telas a maioria da sua existência artística), mas foi nas telas que puderam desafiar o racismo e construir visões positivas da feminilidade negra no cinema. No livro *Josephine Baker and Katherine Dunham: Dances in Literature and Cinema (2019)* a autora Hannah Durkin, considera Baker a primeira mulher negra a ter um papel de protagonista no cinema convencional e Dunham como a primeira coreógrafa negra a receber crédito pelo seu trabalho. Nas telas, reivindicaram o direito ao estrelato, mantendo ao mesmo tempo autonomia artística e estética dos seus filmes. Ambas experimentaram formas artísticas da diáspora africana para remodelar as concepções europeias e euro-americanas da dança moderna. Baker cultivou uma técnica de dança enraizada no vaudeville negro durante um período em que as mulheres no palco popular estavam cada vez mais organizadas em rotinas regulamentadas, e ela ajudou a popularizar estilos de jazz como o Charleston na Europa. Dunham desenvolveu um método coreográfico que combinava formas culturais caribenhas com balé em salas de concerto e teatros de vaudeville e o seu trabalho influenciou coreógrafos como Agnes de Mille, Jerome Robbins e Alvin Ailey. As duas artistas trabalharam com Balanchine³⁵ o que fez com que o coreógrafo incorporasse na sua dança estilos afro-diaspóricos. (DURKIN, 2019)

A pesquisadora Beth Genné traz um pensamento sobre o fato de Baker ter sido a primeira grande musa de Balanchine e como ela teria impacto na formação das primeiras bailarinas dos trabalhos do coreógrafo. Ao observar a semelhança física de Baker com as primeiras bailarinas de Balanchine, ela afirma: “Pode muito bem ser que as pernas longas e o corpo flexível de Baker não apenas se encaixem no ideal de Balanchine, mas também tenha ajudado a criá-lo.”³⁶ (GENNÉ, 2005, p.45)

Através da possibilidade de perceber a maneira pela qual os corpos dançantes funcionam como significantes flutuantes e transmissores desestabilizadores de identidades culturais, a pesquisadora Hannah Dunker

³⁵ Giorgi Balanchivadze, mais conhecido como George Balanchine, foi um dos coreógrafos mais famosos do século XX, conhecido por sua musicalidade. Trinta e nove dos seus mais de 400 balés foram coreografados com música de Stravinsky. Nasceu em São Petesburgo, na Rússia, em 22 de janeiro de 1904 e faleceu em 1983 em Nova York. Fonte: <https://spcd.com.br/verbete/george-balanchine/>

³⁶ *It could very well be that Baker's long legs and lithe body not only fit Balanchine's ideal but also helped to create it.*

estende a sugestão de Jayna Brown de que “pensamos no corpo não como uma tabula rasa, como um terreno passivo ou impotente sobre o qual as ideologias dominantes gravam suas reivindicações indelevelmente”³⁷, mas, em vez disso, que devemos “não pensar essa versão rígida do corpo individual como produzidos discursivamente”³⁸. E ainda adiciona o pensamento de Brown quando essa pensa que “reivindicações discursivas competem, entram em conflito e nunca são completas. Corpos racializados contorcem-se através, ao redor, com e contra essas reivindicações.”³⁹ (BROWN, apud DUNKER, 2019).

Katherine Dunham, estabeleceu bases fundamentais para o pensamento de uma corporeidade fundamentalmente negra. Por ser antropóloga e professora no curso de antropologia da Universidade de Chicago, desenvolveu pesquisas de campo sobre as danças negras do Caribe. Realizando adaptações de danças afro-caribenhas aos estudos de ballet e da técnica de Martha Graham, deu origem a sua própria técnica ensinada na sua escola *Dunham School of Dance and Theater*, em Nova York, com reverberações para além dos Estados Unidos, como nas Américas Central e do Sul, a exemplo de Mercedes Baptista⁴⁰ que chegou a frequentar sua escola. Hoje reconhecida como um dos mais importantes nomes da dança nos Estados Unidos, segundo Erika Villeroy,

³⁷ “*we think about the body not as a tabula rasa, as a passive or powerless terrain upon which dominant ideologies etch their claims indelibly*”

³⁸ “*unthink this rigid version of the individual body as produced discursively.*”

³⁹ “*Discursive claims compete, conflict, and are never complete. Racialized bodies wriggle through, around, with, and against these claims.*”

⁴⁰ Ícone da dança no Brasil, Mercedes Baptista foi a primeira bailarina clássica negra brasileira, primeira mulher negra a passar no exigente concurso e fazer parte do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mercedes Ignácia da Silva nasceu em 1921 no município de Campos dos Goytacazes no Rio de Janeiro. Mercedes recebeu a formação em balé clássico e dança folclórica pela bailarina Eros Volúcia, especialista em cultura brasileira. Na década de 1960, Mercedes uniu sua formação erudita com a valorização da cultura negra, lançando o balé afro, voltado para o estudo dos movimentos ritualísticos do candomblé e das danças folclóricas. Suas criações coreográficas permanecem até hoje identificadas como repertório gestual da dança afro. Em 1963, Mercedes idealizou a coreografia da comissão de frente do desfile da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, que venceu o Carnaval daquele ano. Entre outras realizações, Mercedes ministrou cursos fora do Brasil – Nova York e Califórnia. Recebeu diversas homenagens e em 2007 o livro Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança, de autoria de Paulo Melgaço, foi publicado pela Fundação Cultural Palmares. Fonte: https://www.palmares.gov.br/?page_id=33210

O nome de Katherine Dunham só aparece nas histórias das danças modernas estadunidenses a partir do final da década de 1930, com o trabalho de pesquisadores comprometidos com a revisão de narrativas que desconsideram a agência de artistas não brancos na emergência desse campo. Suas contribuições para a antropologia e a dança, bem como sua influência sobre o trabalho de Alvin Ailey (1921-1989), a emergência da jazz dance e de estéticas negras para a cena na diáspora afro-americana, constituem legado ainda por ser reconhecido em toda a sua extensão. (VILLEROY, 2021, p.121)

Katherine Dunham teve participação expressiva na indústria do cinema. Coreografou diversos filmes e participou como bailarina em tantos outros como solista mas também com sua companhia de dança. Dentre eles, está um clássico do cinema negro *Tempestade de Ritmo* (*Stormy Weather*, 1943). No filme estão presentes os sapateadores Nicholas Brothers (Fayard e Harold) e Bill "Bojangles" Robinson.



Figura 18: Frame de Katherine Dunham e sua cia em 1943 no filme *Tempestade de Ritmo* (*Stormy Weather*). Cortesia de Morris Library, Special Collections Research Center, Southern Illinois University, Carbondale.

Como a própria Dunham afirma: “as artes, visuais e performáticas, são, por causa de sua liberdade da linguagem, barreiras entre os agentes mais

eficazes de contato, comunicação e persuasão.”⁴¹ Juntos, os filmes europeus de Baker e Dunham, todos capitalizando a percepção da alteridade exótica dos dançarinos, destacam a persistência de paradigmas racistas no imaginário europeu de meados do século XX. Por outro lado, esses filmes ajudam a recuperar a importância do cinema europeu ao proporcionar aos afro-americanos oportunidades iniciais nas telas, revelando as liberdades que Baker e Dunham desfrutavam como dançarinos e coreógrafos em produções não sujeitas aos códigos raciais de Hollywood. Em particular, eles servem como registros visuais da arte intercultural que ambas as mulheres empregaram para interromper as configurações raciais e de gênero dominantes e criar visões comemorativas da feminilidade negra. (DUNKER, 2019).

Por volta de 1940 Katherine Dunham contrata Maya Deren (que ainda se tornaria ícone do cinema experimental) para ser sua assistente pessoal e secretária. Deren e Dunham trabalharam juntas nos escritos e nos estudos sobre as descobertas do trabalho no campo antropológico de Dunham no Haiti e em outras partes do Caribe. O estudo dos rituais foi fundamental para que Deren desenvolvesse seus filmes quando ela mesma foi à campo filmar rituais Vodou. Para o pesquisador Ramsey Burt, naquela época, o ritual era geralmente entendido, dentro das comunidades artísticas e acadêmicas na Europa e nos Estados Unidos, como uma sobrevivência ou retenção de um estágio mais primitivo do desenvolvimento humano. Supunha-se, portanto, que pertencesse a uma visão de mundo da qual as pessoas instruídas modernas, como Dunham e Deren, não seriam capazes de participar. Burt tenta problematizar esse pensamento propondo que nem Dunham nem Deren viam o ritual nesses termos. Afirma que cada uma usou suas experiências de vodou para definir uma abordagem moderna da espiritualidade que foi fundamentada em uma abordagem africanista para o corpo dançante que era muito diferente da ideia de transcendência desencarnada que permeia a tradição filosófica europeia. (BURT, 2010)

Deren e Dunham não abordaram o vodou haitiano de forma neoprimativista: nem abandonaram formas intelectuais de pensar quando se

⁴¹ *“the arts, visual and performing, are, because of their freedom from language barriers among the most effective agents of contact, communication and persuasion.”*

envolveram em práticas rituais. Ao refletir sobre o que descobriram por meio de sua arte - a dança e a coreografia de Dunham, os filmes de Deren e suas performances neles - cada uma identificou deficiências e limitações na forma como a experiência incorporada é conceituada na tradição filosófica europeia.⁴² (BURT, 2010, p. 3)

O autor ainda nos traz a ideia de que a experiência do ritual e da repetição é aquela que faz o participante perder a noção cotidiana comum de tempo. Sugere que através da dança, Dunham evidentemente sentiu uma conexão com algo fora desta experiência ordinária do tempo, dando-lhe uma sensação de harmonia com passado, presente e futuro e que essa é uma impressão que os filmes de Maya Deren também desenvolveram.

Propõe-se aqui uma reflexão sobre a cineasta Maya Deren (1917-1961) a partir da sua trajetória no cinema experimental. A grande inventividade de Deren se dá pelo fato de que a artista não tratava da dança de forma documental ou como uma simples dança filmada, mas sim como filme-dança criando novas formas de pensar tempo e espaço nos quais bailarinos, coreógrafos, videastas e cineastas puderam traçar novos rumos para a relação corpo-câmera.

Ao entrar em contato com a obra de Maya Deren encontra-se um dos panoramas mais complexos na relação entre dança e cinema. Tal complexidade pode ser atribuída a uma série de fatores: a inaugural relação entre coreógrafo e diretor, o equipamento 16 mm, o uso do conceito *vertical film* e a interdisciplinaridade entre linguagens artísticas. Precursora da vanguarda da década de 1940, sua visão de arte rompeu fronteiras impossibilitando classificar sua obra em alguma corrente artística.

Nascida Eleanora Derenkowsky, na Ucrânia, em 1917, desenvolveu praticamente toda sua carreira nos Estados Unidos, onde ficou conhecida como precursora do cinema *underground* ou experimental. Deren fez mestrado em literatura no Smith College e logo depois foi secretária de Katherine Dunham, com quem adquiriu o interesse pela antropologia ao realizar pesquisas sobre danças africanas.

⁴² Deren and Dunham did not approach Haitian vaudun in a neo-primitivist way: neither abandoned intellectual ways of thinking when they became involved in ritual practices. By reflecting on what they had discovered through their art – Dunham’s dancing and choreography, Deren’s films and her performances in them – each identified shortcomings and limitations within the way embodied experience is conceptualised within the European philosophical tradition. Within Africanist aesthetic experience they found solutions to these problems.

Pode-se dizer, que a dança na obra de Deren tinha uma função especial, um lugar privilegiado. Assim como encontramos este lugar privilegiado em filmes como *Entreacte* (1924), de René Clair, ou na atualidade dos filmes de David Hinton, do grupo DV8 Physical Theatre⁴³. Cinco de seus filmes têm a dança como conteúdo explícito: *A Study in Choreography for Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1946), *Meditation on Violence* (1948), *The Very Eye of Night* (1959) e *Divine Horsemen, the living gods of Haiti* (1951), uma montagem póstuma de imagens captadas por Deren em pesquisas no Haiti entre 1947 e 1954. Para Erin Brannigan, essas conexões demonstram a importância de Deren e apontam para a continuidade da relevância de sua estética e práticas, o que ajuda no mapeamento da dança na tela. (BRANNIGAN, 2006, p.102).

Segundo Christinn Whyte, a dissolução do dualismo amador/profissional atraiu uma vertente significativa do movimento *avant garde*. Artistas como Maya Deren, Stan Brakhage (1933-2003) e Jonas Mekas (1922-2009) recusaram a categorização como marca de valor artístico. A maior vantagem do cinema amador seria poder trabalhar com liberdade artística e física. A postura anti-industrial de artistas como Deren e Brakhage se encaixa com os recentes desenvolvimentos no campo da produção da imagem. O editor Walter Murch reconheceu o potencial transformador da tecnologia digital a práticas cinematográficas *mainstream*, observando que "eu posso ver um caminho: é possível que uma equipe de filmagem venha a ser composta por um grupo muito, muito pequeno de pessoas"⁴⁴ (MURCH, 2005, p. 214).

Roy Armes explica que, embora o formato 16mm tenha se estabelecido mundialmente na década de 1920, foi só na de 1960 que surgiram sistemas ágeis com som sincronizado. O equipamento se tornou acessível a realizadores de documentários, cineastas de vanguarda e amadores transformando a definição e o panorama do cinema independente (ARMES, 1999, p. 225). Deren foi um expoente desta revolução ocasionada pelo

⁴³ DV8 Physical Theatre é um grupo que desde 1986 realiza trabalhos em dança, videodança e teatro físico. Tem sede em Londres/Inglaterra e é dirigido por Lloyd Newson. Disponível em: http://www.dv8.co.uk/about_dv8

⁴⁴ Versão original: "I can see down the road it's possible that a film crew will be a very, very small bunch of people". (MURCH, 2005, p. 214)

equipamento 16mm e através da sua obra identifica-se o quanto a câmera muda o olhar do coreógrafo, do cinegrafista, o próprio corpo de quem filma e o de quem dança. Para Vieira, o formato 16mm, menor e mais leve em comparação com a grande estrutura do cinema centrada no 35mm, também poderia provar que “simplicidade era compatível com filmes diferentes do padrão e do gosto convencionais, que fossem igualmente inteligentes, desafiadores e, principalmente, de grande impacto estético” (VIEIRA, 2012, p.18). Poderíamos acrescentar aqui a questão da ótica aliada a leveza da câmera e a sensibilidade da película também contribuíram para esta estética.

Distante do sistema hollywoodiano, Deren procurava uma nova forma de lidar e criar com a câmera. Antes do cinema, sua aproximação com a poesia foi de certa forma frustrada pela incapacidade de pensar além de imagens. Para Deren o que existia na sua mente era essencialmente uma experiência visual frustrada pela poesia no esforço de colocar imagens em palavras mas com êxito quando “ao ter uma câmera nas mãos, foi como voltar para casa, foi como poder fazer o que eu sempre quis sem a necessidade de traduzir em palavras” (DEREN, 1963).

A importância e o crédito dado à câmera pela cineasta têm fundamento no pensamento de Walter Benjamin. Segundo o autor, foi graças ao cinema e à dinâmica de seus décimos de segundos que conseguimos abrir um imenso campo de ação do qual antes não suspeitávamos. Benjamin afirma que a natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos ao substituir o espaço onde o homem age conscientemente por outro onde sua ação é inconsciente. Sabemos como pegar uma colher, mas há todo um jogo entre a mão e o metal que ignoramos e é neste terreno que

A câmera penetra com todos os seus recursos auxiliares de imergir e de emergir, seus cortes e isolamentos, suas extensões do campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. Teria a câmera a função de abrir a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo. (BENJAMIN, 1994, p. 189)

Para Deren, o cinema era o lugar privilegiado no qual era possível abandonar as realidades conhecidas para adentrar uma nova. Como em um ritual, como algo sagrado diante do desconhecido, o desejo era adentrar em um novo mundo. Para isso, não utilizou estruturas narrativas e descritivas, mas

sim de outras formas de significação por meio da potência criadora da câmera e da montagem. Mais especificamente pelo fato de que é a câmera que possibilita a manipulação de tempo e espaço. Em seus filmes percebe-se o uso de cortes, de aceleração da imagem, câmera lenta e reversão. Sua narrativa é em espiral como nas obras do surrealismo: não há uma linearidade, nem hierarquias, deixando de lado a decupagem clássica, pois sua “montagem cria uma cadeia associativa de imagens que frustra as expectativas de quem espera uma narração trivial com referências de espaço e tempo claras. (XAVIER, 2005, p. 113)

Ainda segundo Xavier, a obra de Deren, quando nega o cinema narrativo lógico-causal e quando recusa um espaço-tempo contínuo, está de acordo com estratégias do surrealismo como disjunção e descontinuidade, porém sobre outra perspectiva. Deren não se via como pertencente ao movimento surrealista por duas razões: primeiro, porque no processo de criação de sua obra não havia espaço para o acaso ou azar, a forma dos seus filmes parecia caótica para o espectador, mas a artista tinha um forte controle de todos os elementos que faziam parte do trabalho. Segundo, porque o surrealismo representava a realidade de uma forma distorcida, transformando pessoas, objetos, lugares, já nos filmes de Deren a realidade permanece como a conhecemos, embora às vezes onírica. A cada plano se define um novo jogo: um objeto pode aparecer misteriosamente onde antes não estava ou um gesto pode ser continuado em espaços distintos: “o espaço e o tempo transforma-se em ocasião de eventos controlados por uma instância que se recusa a obedecer às limitações impostas pelo princípio de realidade”. (XAVIER, 2005, p.113)

Para João Luiz Vieira, o cinema seria constitutivo de dois processos: o processo do registro das imagens, a fotografia em sua relação mimética e naturalista com o mundo exterior, algo semelhante a nossa percepção acordada do cotidiano, e o processo de montagem, que possibilita a entrada em um imaginário, a criação de uma nova realidade, relacionada ao mundo interior. Para Deren, é o espaço interior da imaginação que tem precedência e que deve ser privilegiado pelo desejo de cinema que ela praticou.

Para conseguir este objetivo, investiu na montagem a fim de que a forma final do filme conseguisse externalizar o mundo interior, movediço, deslizando, apto a criar um universo cujas leis de espaço,

tempo e causalidade pudessem se desviar da realidade física do mundo acordado e em alerta, característico da nossa percepção cotidiana. (VIEIRA, 2012, p. 23)

A pesquisadora Erin Brannigan estabelece a partir da obra de Maya Deren, três eixos fundamentais para abordar estratégias para a dança na tela: despersonalização, estilização e verticalidade. Despersonalização se refere a um tipo de performance que consome o individual, não é o personagem que detém a força narrativa, os atores viram figuras para quem o movimento chega como se fosse um evento. Estilização, quando a manipulação dos gestos se dá através de performances individuais e através de efeitos cinematográficos para a criação conjunta de uma coreografia na tela. Verticalidade aparece como tendência a trabalhar contra as estruturas estabelecidas no cinema narrativo (*mainstream*):

Vertical film form é um conceito desenvolvido por Deren para explicar a diferente estrutura de filmes não narrativos, o que ela chama de “cinema poético”. Ao invés de uma progressão horizontal, com a lógica da narrativa, o *vertical film* explora a qualidade dos momentos, imagens, idéias e movimentos fora de tais imperativos. (BRANNIGAN, 2011, p. 101)⁴⁵

No simpósio sobre cinema e poesia realizado por Willard Maas, em 1953, Deren descreve sua forma de pensar a estrutura fílmica contemporânea. Chama de estrutura horizontal às ações que levam as outras de uma forma linear e de estrutura vertical ou poética quando há ramificações, sondas, qualidade e profundidade para que a poesia aconteça. Faz referência a esses momentos como retardações em que é mais importante o “como” e não “o que”, deixando de lado a lógica narrativa. Esses momentos fílmicos podem ser uma variedade de imagens reunidas na montagem, pois todas se referem a uma ideia comum.

Para Deren um poema cria formas visíveis ou audíveis para algo que é invisível, que é o sentimento ou a emoção, ou o conteúdo metafísico do movimento. Ele também pode incluir a ação, mas sua direção seria “vertical”, em contraste com uma direção “horizontal” de um drama, que está mais

⁴⁵ Vertical film form is a concept developed by Deren to account for the different film structure in non-narrative films – what she calls “poetic film”. Rather than progressing “horizontally” with the logic of the narrative, vertical films or sequences explore the quality of moments, images, ideas, and movements outside of such imperatives. (BRANNIGAN, 2011, p.101)

preocupado com o desenvolvimento, dentro de uma situação muito pequena de sentir a sensação. (DEREN, 1953).

Dois filmes da primeira fase de Maya Deren são ilustrativos do seu interesse pela coreografia para a câmera: *Um Estudo Coreográfico para a Câmera* (*A Study in Choreography for Camera*, 1945) e *Ritual no Tempo Transfigurado* (*Ritual a Transfigured Time*, 1946). É interessante notar, que a própria tradução dos títulos, apontam para a proposta teórica da artista: “Um estudo em coreografia para a câmera” e “Ritual para um tempo transfigurado”. A partir deles pode-se aplicar conceitos desenvolvidos pela artista que nos auxiliam no entendimento da relação corpo-câmera como por exemplo o *Vertical Film Form* e a centralidade do corpo.

A Study in Choreography for Camera (1945), realizado com o bailarino Talley Beatty (1918-1995), explora as possibilidades de montagem por meio das nuances entre velocidades da imagem especializando a progressão dos gestos. Na cena inicial, vemos um plano geral do bailarino em uma floresta realizando movimentos lentos e contínuos. A câmera faz um movimento para a esquerda dando ideia de continuidade, porém o mesmo bailarino aparece diversas vezes como se pudesse estar em dois lugares ao mesmo tempo. Já com a câmera fixa, uma frase coreográfica é executada em um plano para depois ser continuada em outro espaço: de uma perna que inicia um movimento de descida em uma floresta, continua a descer e encosta no chão na sala de uma casa. Um *close-up* do rosto do bailarino, com o rosto de duas estátuas ao fundo criando profundidade, nos faz perceber um extra-campo do corpo, quando este executa giros rápidos de dança, porém só visualizamos o detalhe da cabeça. Em câmera lenta, e filmado de baixo para cima, vemos o bailarino sobrevoar a lente da câmera num salto, para chegar novamente em um dos planos iniciais.



Figura 19: Frames de *A Study in Choreography for Camera* de Maya Deren 1945

Talley Beatty realiza um movimento que com os efeitos da edição, ganha especificidades que ajudam a entender a verticalidade que Deren propõe: a inevitabilidade da relação do sujeito com o solo e os efeitos da gravidade passam por uma transformação como se o movimento não pudesse ser consolidado. A peça cinematográfica e a realidade gravitacional provocam desestabilizações radicais no movimento do bailarino, na manipulação de verticalidade e equilíbrio que na verdade constituem práticas de dança. Esses momentos nos filmes de Deren demonstram um jogo ao longo de outro eixo que interrompe a unidade ou a lógica linear, e neste filme particularmente, um jogo entre a continuidade temporal da coreografia contra a descontinuidade espacial. Estas sequências criam uma poética do movimento humano que é dançada e operam fora da funcionalidade. O jogo e o fluxo em torno do centro gravitacional estão de acordo com a descontinuidade temporal para criar uma janela dentro do filme onde podemos ver o movimento.

Deren trata sua obra como filme-dança ao propor a interface entre as duas artes do movimento. Tanto no deslocamento do bailarino do espaço teatral para espaços móveis e voláteis, quanto no uso de elementos não coreográficos. O que faz deles filmes-dança, segundo Deren “...é que todos os movimentos – estilizados ou acidentais, corpo inteiro ou em detalhe – estão ligados uns aos outros, por um lado, no imediato e, por outro, na totalidade do filme, segundo um conceito coreográfico.” (DEREN, 1996).

Para Erin Brannigan, há sempre nos filmes de Deren uma sensibilidade coreográfica nos movimentos de câmera, na edição, nos efeitos, no registro das articulações do corpo, no uso dos movimentos e gestos não cotidianos. O interesse na dança e no ritual como modos de performance parecem ser os instrumentos de resistência aos modelos de filmes dominados pela linguagem narrativa clássica. Seus filmes são caracterizados ora pela ausência de diálogos ora pela ausência completa de som, sua proposta para o cinema consistiria na criação de elementos, independente do contexto original, relatados e organizados em relação ao instrumento em si: o próprio filme.

Os filmes dominados por corpos em movimento produziram para Deren uma integridade, uma totalidade fílmica, caracterizada pela qualidade dos elementos em movimento constituindo-se como *dancefilm* em que os elementos da dança e do filme seriam inseparáveis. A não utilização de créditos tradicionais, o fato da própria Deren atuar como performer em seus filmes, a falta de hierarquia no elenco, a falta de um roteiro e de locações convencionais, usos extremos de planos detalhes, tudo isso conspirava em uma alternativa de fazer cinema. Sobre isso Brannigan exemplifica,

O enquadramento dos fragmentos do corpo em performance, em *close up*, como por exemplo a pele do bailarino deslizando em cima das costelas em *Meditation on Violent*, nos revelam micro coreografias na periferia do corpo que destroem essa valorização do rosto e da palavra no cinema narrativo. (BRANNIGAN, 2005, p.104)

No filme *A Study in Choreography for Camera* identifica-se a verticalidade proposta por Deren, por meio das cenas em *slow motion*, colaborando na criação de novos movimentos; das tomadas em *close-up* contrapostas a planos abertos, recriando a relação interior-exterior; das diversas locações atravessadas pelo mesmo bailarino, redimensionando espaços; fazendo elaborar um tema sem que o uso da narrativa tradicional seja necessário.

Em *Ritual no Tempo Transfigurado* (1946) a gestualidade é o convite para adentrar nas imagens e abandonar a forma tradicional de ver uma narrativa clássica. Duas mulheres sentam-se frente a frente enrolando um novelo de lã. Uma mulher é mostrada em "tempo real", enquanto a outra é filmada em câmera lenta, o que dá uma sensação fragmentada para a ação. Para Brannigan (2002), esses gestos de abertura tanto se apresentam em todo

o espaço-tempo do filme quanto chamam a atenção para si na maneira de habitar o mesmo. A duração dada a eles, as diferentes perspectivas, as distorções temporais aplicadas a eles e a forma como eles são realizados enfatizam a sua natureza não-funcional e os gestos estabelecem lugar no centro da ação.

Da mesma forma, ocorre uma cena de festa em que a falta de qualquer tipo de som chama a atenção para a qualidade de movimento dos gestos e poses. A protagonista cria uma relação peculiar com o tempo: está inserida no contexto, mas de uma forma contemplativa, quase onírica. A cena da festa é um clímax de gestos que acenam, estendem para um cumprimento, numa repetição exaustiva, porém sem um real encontro ou sem que a cena se complete. Os movimentos envolventes e insinuantes trazem a ideia de sociabilidade, de funcionalidade, de jogo entre pergunta e resposta, encontro. Os movimentos, porém, vão além da proximidade e se desarmam para seguir em outras trajetórias. Como espectadores, entramos na dança por meio de uma falta de resistência, dispensando um acúmulo de resultados para uma indulgência em proximidade ou contato com o desconhecido. (BRANNIGAN, 2002)

A repetição e fluidez dos planos desempenham papel fundamental para atrair a atenção para os gestos. É através do dispositivo cinematográfico que a gestualidade se afasta de uma significação óbvia. Subconsciente, realidades paralelas, abstracionismo revelam o tom deste filme em que, através da coreografia dos corpos orgânicos, no desempenho de um ritual, criam uma dimensionalidade espacial do tempo.

Apercebo-me que penso cada vez mais em termos de movimentos naturais não adquiridos – os movimentos das crianças quando implicadas nos seus jogos, dos adultos quando se deslocam na noite – como elementos que, manipulados ritmicamente na rodagem e na montagem, podem ser relacionados numa estilização de dança. É uma espécie de extensão da teoria do filme-dança... a utilização de movimentos informais, de tipo espontâneo, para criar um todo formalizado. (DEREN, 1996)

O caminho proposto por Maya Deren influenciou cineastas, coreógrafos e bailarinos que passaram a trabalhar em regime de interdisciplinaridade, o que resultou não só em variados tipos de musicais, mas lançando novas propostas

de se pensar e utilizar o tempo e o espaço bidimensional da tela. (WOSNIAK, 2006, P. 77).



Figura 20: *A Study in Choreography for Camera*, Maya Deren, 1945.

Capítulo 2. Efeitos cinematográficos

2.1 Repercussões no corpo e no palco: Pina Bausch e Antonio Gades

A influência do cinema nas produções cênicas, isto é, nos palcos, vai aparecer no início do século XIX. A confluência das artes na dança pode ser exemplificada pelos espetáculos dos *Ballets Russos* de Serge Diaghilev quando em *Le Train Bleu*, de 1924, bailarinos se moviam como se estivessem em câmera lenta, em *freezes* (congelados) ou ainda utilizando formas do cinema mudo, demonstrando perfeita noção do uso filmico do tempo.

É com Pina Bausch (1940-2009), importante coreógrafa alemã, que a aproximação com o cinema vai ganhar terreno especial: “suas obras são como montagem: o trabalho de Pina Bausch está mais próximo do cinema de Eisenstein do que das narrativas do ballet clássico”. (SCHMIDT, 2002). Pina foi precursora do uso de conceitos como montagem, *cross-fade*, *fade in* e *fade out*, contraste entre primeiro plano e fundo, *fastforward*, *backforward*, hoje usados como procedimentos naturais e facilmente incorporados na cena teatral. Inúmeros efeitos cinemáticos são utilizados pela cena da dança contemporânea em larga escala, e cada vez mais sofisticados pelos avanços

tecnológicos. Como por exemplo: editar uma série de saltos no ar através de um estrobo para criar a ilusão de um voo, utilizar a luz para enquadrar um close-up, ou ainda utilizar o *black out* para separar as cenas. (BRANINGAM, 2006, p. 4).

Há uma frase de Pina que é fundamental para entendermos a sua obra: “Não me interessa em como as pessoas se movem, mas o que as faz mover”⁴⁶. Com isso, Pina na criação em dança contemporânea compartilha fundamentos da dança moderna. Para Laurence Louppe, só existe uma dança contemporânea desde que se deu início a criação de gestos não transmitidos no início do século XX. Para ela, através das escolas de dança moderna reencontramos, não necessariamente os mesmos princípios estéticos, mas os mesmos valores:

Esses valores sofrem abordagens por vezes opostas, mas sempre reconhecíveis: a individualização de um corpo e de um gesto sem um modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a produção (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, pela ação na alteridade), a não antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão, como em Bagouet ou Lucinda Childs) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela) (LOUPPE, p. 45, 2012)

E é nesse contexto que Pina vai criar um sistema inaugural para a dança cênica: estabelecer conexões entre dança e teatro como um caminho para expressar emoções internas e criar novas formas artísticas. Através de um sistema de perguntas aos seus intérpretes trouxe questões do cotidiano, do dia-a-dia de pessoas comuns, gestos inusitados, retirando dos bailarinos sua bagagem pessoal, transformando em movimento as histórias próprias de cada um, criando um sentido para todos. Sua relação com o cinema se dá de duas formas distintas, mas que se relacionam no que essa pesquisa se propõe constatar: Pina está nas telas do cinema e o cinema está na sua criação cênica de palco em um entrelaçamento que faz alterar os dois campos no que diz respeito as questões de tempo e espaço.

⁴⁶ MANNING, Susan Allene. An American Perspective on Tanztheater. TDR 30/ 2/ 1986 (T110). p. 58.

Café Muller (1978) é uma obra fundamental e exemplar para entendermos a relação de Pina entre dança e cinema. Em linhas gerais, a coreografia se passa em um café onde seis figuras se movem. Uma mulher de cabelos vermelhos, tenta sem sucesso, contracenar com os demais. Duas mulheres de camisola, estão sempre de olhos fechados. Uma delas é a própria Pina, e funciona como um duplo da bailarina que protagoniza a cena. Muitas cadeiras estão dispostas pelo espaço e um homem as retira incansavelmente da frente dos intérpretes para que estes executem trajetos sem obstáculos. Thereza Rocha descreve a cena a partir de uma perspectiva da solidão quando a disposição do mobiliário impede que os intérpretes desenvolvam qualquer formação de grupo onde percebe-se extratos isolados de solidão em movimento: “Resquícios de motivação e ânimo, no palco, a figura não se completa. São figuras sem rosto, corpos que vão e que vem. Em *Café Muller*, as figuras de Pina Bausch parecem fantasmas, mas fantasmas que pesam”. (ROCHA, 2012) Vamos extrair dessa obra, duas cenas importantes para exemplificar a relação dança e cinema: primeiro, a ação onde as duas bailarinas estão de olhos fechados durante a performance e depois, uma frase coreográfica que se repete, evocando os procedimentos de montagem cinematográfica.

Sobre os olhos fechados, Christiane Wosniak afirma que *Café Muller* direta ou indiretamente propiciou a três cineastas importantes como Federico Fellini, Pedro Almodóvar e Win Wenders “o olhar, nem de dentro e nem de fora, para o intervalo, para o interstício poético criado pela artista, a partir do simples gesto icônico de dançar com os olhos fechados”. (WOSNIAK, 2018). Antes de falar dos filmes, recorreremos a própria Pina para justificar a escolha dos olhos fechados como dramaturgia, como conflito entre o que queremos tornar claro e aquilo que nos serve para esconder-nos:

Ficamos todos de olhos fechados. Quando fizemos de novo, não consegui sentir a mesma coisa. Um sentimento que me fosse tão importante. De repente percebi que faz muita diferença, estando de olhos fechados... Se olho para baixo ou olho para cima, desse jeito... Isto fazia toda a diferença. O sentimento certo apareceu na mesma hora. É impressionante como isso é crucial. O menor dos detalhes é importante. É uma linguagem que você aprende a ler. (BAUSCH, 2011)

Em 1983, Pina interpretou a princesa austro-húngara Lherimia, cega de nascença, no filme *E la nave va* de Federico Fellini. Nas palavras do próprio diretor, encontramos uma justificativa para o convite à Pina para interpretar a personagem:

No final do espetáculo, fui conhecer Pina Bausch e tive mais uma prova da sorte que me acontece durante a preparação de meus filmes. [...] Entre os personagens que ainda não encontrara nas vésperas das filmagens, havia uma especialmente importante, uma princesa austro-húngara, cega de nascença. Nem eu mesmo sabia muito bem o que estava procurando, quem eu queria, que rosto, que atriz. [...] E, diante de mim, naquele vaivém confuso e suado do camarim do Teatro Argentina, entre um esvoaçar de toalhas e portas abrindo e fechando, surge minha princesa austríaca, tímida, composta, diáfana, vestida de escuro. Era Pina Bausch. [...]. Com seu rosto aristocrático, terno e cruel, misterioso e familiar, cerrado numa imobilidade enigmática, Pina Bausch sorria para mim, para se fazer apresentar. Que lindo rosto. Um desses rostos destinados a nos paralisar, imenso, perturbador, numa tela de cinema (FELLINI, 2000, p. 11).

A formação artística de Pina em Essen, na Escola Folkwang sob a direção de Kurt Jooss (1901- 1979)⁴⁷ condensa, para além dos estudos em dança, um contato estreito com o teatro, a música, a gravura e a pintura, o que irá permear seus trabalhos posteriores caracterizados pela fusão desses elementos. É nessa escola que irá conviver com a herança artística do expressionismo alemão nas figuras de Rudolf Laban e Mary Wigman, predecessores de Kurt Jooss. Tudo isso, ainda somado a sua passagem por Nova York na Julliard School, no Metropolitan Opera House e no New American Ballet, irá possibilitar a Pina um trânsito livre também no cinema, atuando como atriz no filme de Fellini.

Também Almodóvar relembra como percebeu que a ação de dançar com olhos fechados traria contribuições circunstanciais na dramaturgia do filme *Fale com Ela* (*Hable com Ella*, 2002):

Quando terminei de escrever *Fale com Ela* e voltei a olhar o rosto de Pina, com os olhos fechados, vestida com uma exígua

⁴⁷ Kurt Jooss foi um pensador do mundo da dança, bailarino e coreógrafo considerado o precursor da dança teatro ou tanztheater por promover a mistura entre ballet clássico, artes visuais e teatro. Foi fundador de várias companhias de dança, incluindo mais notavelmente o Tanztheater Folkwang, em Essen (ALE) Fonte: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Kurt_Jooss

combinação, os braços e as mãos estendidas, rodeada de obstáculos (mesas e cadeiras de madeira), não tive dúvida de que essa era a imagem que melhor representava o limbo no qual habitavam os protagonistas de minha história. Duas mulheres em coma, que apesar da aparente passividade, provocam o mesmo consolo, a mesma tensão, paixão, ciúme, desejo e desilusão nos homens como se estivessem de pé, os olhos bem abertos e falando a mil por hora. [...] Pina Bausch havia criado, sem saber, as melhores portas para entrar e sair de *Fale com Ela* (ALMODÓVAR, 2005).

No filme, podemos perceber que partes da coreografia de *Café Muller* acabam refletindo nas ações e temas centrais do filme: o corpo e a gestualidade adquirem significados diversos ao lidar com corpos em silêncio, adormecidos, mas extremamente expressivos. Podemos afirmar que os gestos de dança afetam a significação cinematográfica. Nas imagens a seguir, percebem-se instantes onde os atores/bailarinos estão de olhos fechados, mas transcendem para além da ação física de fechar os olhos para construir subjetividades.



Figura 21: Still do filme *Fale com Ela* (2002), de Pedro Almodóvar.
Figura 22: Pina Bausch em *Café Muller* (1978)

Em 1985 foi a vez de Win Wenders, assistir *Café Muller*. Desde então, o cineasta alemão quis levar para o cinema a experiência que teve ao assistir a obra nos palcos do teatro. Porém, sentia que a linguagem cinematográfica não era suficiente para dar conta da fruição experimentada ao vivo e foi somente com o desenvolvimento da tecnologia 3D no cinema que Wenders decidiu refilmar algumas obras. Infelizmente Pina veio a falecer em 2009, e o filme que

inicialmente seria um documentário passou a ser um tributo. Se a obra documental de Wim Wenders antes era baseada em documentários investigativos, críticos, irônicos, observadores ou até pedagógicos, agora em Pina, experimenta documentar a vida através da arte. Não há a presença de fotos de infância, de cotidiano, de depoimentos da coreógrafa, ou da relação diária com os bailarinos, tampouco cenas do passado ou linha do tempo. O que Wenders faz é uma colagem, um quebra-cabeça sensorial a partir da herança artística que ela deixa. Cada bailarino faz a sua homenagem com lembranças específicas de momentos que os marcaram na trajetória da companhia. E o espectador é convidado a interpretar os números cênicos criando um sentido para si a partir de sua própria experiência.

No filme, a fala dos bailarinos é central para entendermos a narrativa. Na obra cênica de Pina Bausch, o conteúdo dramaturgico é retirado da bagagem confessional e particular de cada intérprete. Wim Wenders faz o mesmo procedimento ao incentivar que no filme, falem na sua língua materna. Característica esta, sempre presente no elenco da coreógrafa: bailarinos do mundo todo formavam um corpo de baile eclético não somente na nacionalidade, mas também nas questões raciais e etárias. Cada bailarino traz depoimentos em off, com seus rostos enquadrados como um retrato/pensamento. Através de tributos individuais utilizam o espaço das ruas, parques, trens, túneis, espaços de concreto e salas com paredes de vidro, como se ao estarem em ambientes externos devolvessem para a rua a dança que foi criada a partir dela.

Ao falar sobre Café Muller, Wenders faz uma opção que Wosniak vai chamar de *mise-en-scène* da copresença do corpo e dos olhos fechados “a recriar a realidade do palco-tela, sem distorcer seu aspecto cênico performático. A copresença como potência do sentido em devir”. (WOSNIAK, 2018) O que vemos é uma maquete de um palco e a projeção de Café Muller na versão com a própria Pina Bausch dançando. Outros dois intérpretes revisitam e comentam a cena e vemos aqui a montagem cinematográfica como produção de presença em dança.

Vale destacar que as imagens dos corpos dançantes na tela wendersiana se presentificam no espaço-tempo por meio da

montagem-*cut* e dos procedimentos cinematográficos em falso-*raccord*, fazendo dançar, em uma única rede signica e, ao mesmo tempo, na copresença da imagem atual e da virtual. (WOSNIAK, 2018)

No trabalho de Pina Bausch podemos perceber que as influências culturais, tecnológicas e estéticas desenvolvem papel fundamental na transformação dos gestos. Como influências tecnológicas podemos entender as metodologias e conhecimento do corpo, assim como as experimentações com as tecnologias do cinema, os aspectos mecânicos. Brannigan fala de uma “gesturologia do cinema” amplamente utilizada por Bausch em sua obra cênica: seus personagens assumem atitudes e poses de uma socialite urbana e glamourosa, e se vestem com roupas de noite. Bebem champanhe e dão risadas exageradas, atravessam o palco de salto alto com intenções assassinas, solicitam documentos pessoais para o público como se fossem oficiais, correm para frente como se fossem alcançar os braços de um amor. Esses gestos exagerados, evocam momentos cinemáticos, mas sempre fogem das nossas expectativas: a champanhe é gargarejada e cuspidada, a mulher mal consegue se equilibrar no salto alto, o pedido de documentos ocorre várias vezes durante a peça sem que haja consequências, e os performers que correm para os braços de um amor, correm para o próprio público. Para Schmidt, “A obra de Bausch é narrativa. Ela conta coisas, mas não conta histórias. (...) Tem sempre coisas acontecendo e você precisa fazer a junção na sua cabeça”. (SCHMIDT, 2002)

Podemos reconhecer que os procedimentos do cinema fazem parte da dramaturgia da obra cênica quando há cenas claramente inspiradas em repetições e reversões de tempo.

Pina Bausch, e com ela boa parte da dança contemporânea dita pós-moderna, utiliza processos de composição coreográfica que seriam esperados mais na estética do filme ou do vídeo: fragmentação do gesto, repetição de uma seqüência, efeito de *close* e de focalização, *fades*, olhares para a câmera, eclipse narrativa, montagem em câmera rápida. Como se a maneira de coreografar passasse por um olhar mediado pela câmera ou a mesa de montagem do cinema ou vídeo. (PAVIS, 2005. p. 44)

Há uma cena especial em *Café Muller* que trata da repetição: um casal está abraçado quando um terceiro homem se aproxima e retira os braços

entrelaçados de forma decupada, cada parte do corpo de uma vez, remontando a composição dos dois para uma nova pose onde o homem estende os braços para frente para segurar a mulher no colo para logo em seguida escorregar ao chão enquanto o terceiro homem se afasta. Da queda, a mulher se recupera rapidamente no abraço novamente remontando a pose inicial. Essa célula de movimento vai se repetir por dezesseis vezes com uma progressiva aceleração de movimento até que tenhamos uma sensação de automação. Podemos evocar um procedimento do cinema como a repetição e até mesmo o *fast-forward* quando Pina exprime não uma linha do tempo que segue para frente, mas algo que retorna para dentro: o que repete cresce, envolve, desenvolve, mas não para frente, nunca para frente. Cresce para dentro. Há uma relação dançada para além da relação entre o casal, que traz outros possíveis para a dramaturgia. Para Thereza Rocha:

É literalmente da exaustão do casal que se trata. O *pas de deux* heterossexual, tão marcante na história da dança, em sua repetitiva conjugalidade de conto de fadas, retorna não para acabar, mas para se precipitar repetidamente na iminência de seu fim. A cada vez, de novo. A cada vez o novo. A cada vez o novo de novo. O paradoxo, uma das marcas de Bausch. A repetição extrai expressividade sem predicado. Não se trata de expressão de. A palavra vem assim sem complemento. Expressão. Ponto. (ROCHA, 2012)



Figura 23: Cena de Café Muller (1978)

Repetir, repetir, até ficar diferente. A repetição produz diferença, mas uma diferença de dentro. O que retorna na repetição nunca seria o mesmo, mas sempre diferente. Na repetição não haveria início nem fim, na sequência que se enuncia e não se desenvolve, não se faria outra coisa senão enlaçar o princípio e o término em uma espécie de sinal de infinito.

A palavra grega *kíneses* é base etimológica de cinético, e também de cinema: “a *cinese* é, de fato, o traço comum que vincula coreografia e cinematografia como escrituras de movimento”. (CALDAS, 2009, p.31). Ao trazer a obra de Pina Bausch procuramos abordar algo que se passa entre dança e cinema no que diz respeito a um saber/fazer comum que seja ao mesmo tempo cinematográfico e coreográfico. Não interessa olhar isoladamente para as questões acerca do movimento nas especificidades de cada uma destas áreas, mas sim na interface entre elas: como o corpo a partir de uma orientação espacial tridimensional passa a lidar com uma representação bidimensional? Como o cinema recebe este corpo ou o pensamento coreográfico possibilitando trânsitos impossíveis entre espaços e tempos?

Pensar a relação dança e cinema traz desdobramentos bastante atuais como pensar nas questões do corpo e da imagem. Cabe refletir sobre a relação da dança com o cinema, se entendermos que foi a partir dele que houve modificações consideráveis na relação do homem com sua realidade, com seu corpo, com a imagem deste corpo, com a noção de espaço e tempo e de sua memória (WOSNIAK, 2006, p.69). Pina Bausch é a melhor porta de entrada para entendermos a dança e os seus múltiplos significados, as diferentes possibilidades de leituras dos movimentos. As suas coreografias, tanto mais se vê, mais claras e, ao mesmo tempo, mais inexplicáveis elas se tornam. E o cinema está afetiva e efetivamente implicado. Para explicar o uso da linguagem cinematográfica como a câmera lenta por exemplo, na obra de Pina ou de outros artistas, faço uso de teóricos como Arnheim e Epstein.

Segundo Arnheim, o uso da câmera lenta, por exemplo, não confere simplesmente relevo aos movimentos identificados por nós, mas descobre outras formas desconhecidas “que não representam de modo algum o retardamento de movimentos rápidos e geram, mais que isso, o efeito de movimentos escorregadios, aéreos e supraterrrestres” (ARNHEIM, 1932, p.176). Também Jean Epstein fala do retardamento do tempo quando em uma projeção lenta pode-se observar uma degradação das formas, quando na perda da mobilidade perde-se igualmente qualidade vital: a aparência humana é privada em boa parte da sua espiritualidade. E quando quase não houvesse

mais movimento, o vivo confundir-se-ia com o inerte, o universo involuaria num deserto de matéria pura sem traço de espírito. “O cinema teria poder de transmutações universais” (EPSTEIN, 1983, p. 292). O cineasta Jean Luc Godard também é conhecido pelo uso da câmera lenta mas de forma muito específica. Analisa diferentes tipos de velocidade para que se possa escolher a velocidade certa para cada roteiro.

Talvez você precise de uma velocidade mais lenta para um beijo. Eu acho que se você analisar a forma como os atores estão beijando nos filmes de hoje, você vai descobrir que é sempre a mesma velocidade. Como contraste, pense na forma como Greta Garbo beijava Ramon Novarro. No cinema mudo, havia grandes diferenças na velocidade, que foram determinadas pelo ator, não pela câmera. Hoje, nós perdemos isso e estamos sempre no mesmo ritmo. Os ritmos do cinema mudo foram desacelerados e imobilizados pelas linhas faladas nos filmes sonoros, o que às vezes é uma coisa boa. Mas o movimento lento das cenas de morte de Sam Peckinpah, ou de Rocky II se tornaram clichês – agora explorados pela publicidade – e é por isso que eu acho melhor usar diferentes tipos de velocidades... mas é apenas um começo. (GODARD, 1998, p.95)

O filme *Entr'acte* (1924) de René Claire, que foi apresentado como interlúdio para o balé dadaísta *Relâche*, dos Ballets Suédois⁴⁸, também de 1924, é apontado pelo coreógrafo e pesquisador Paulo Caldas como um exemplo de dançar o impossível.

Em câmera lenta, uma bailarina de sapatilha e tutu romântico gira e salta sobre uma superfície transparente, através da qual é filmada em *contra-plongé*. Seu enquadramento e sua lentidão já nos informavam, naquele momento, bela e sinteticamente, sobre os novos espaços e tempos que a dança passou a experimentar em sua associação com o cinema. O filme materializa essa dimensão de uma impossibilidade tornada possível: aqui, são simultaneamente o tempo e o espaço da dança que se redimensionam. (CALDAS, 2012, p.29)

⁴⁸ Os Ballets Suédois eram uma companhia de dança predominantemente sueco com sede em Paris que, sob a direção de Rolf de Maré, se apresentou em toda a Europa e Estados Unidos entre 1920 e 1925, ganhando legitimamente a reputação de "síntese da arte moderna".
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Ballets_su%C3%A9dois

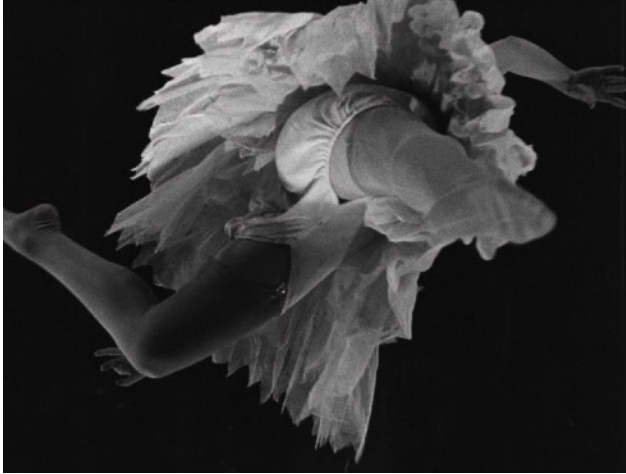


Figura 24: Entr'acte de René Clair, 1924, (QR Code: minuto 03'24)

A partir desse momento, o uso da câmera lenta será ostensivamente usado por coreógrafos e diretores ao longo da relação dança e cinema, como possibilidade de redimensionar movimentos dançados. Desde exemplos como a cena de Charleston, no filme de Jean Renoir *Sur un air de Charleston* de 1927, onde vemos os bailarinos executando movimentos de sapateado virtuosos e podemos visualizar como essa dança funciona para além do que o olhos veriam; ou em grande parte da obra experimental de Maya Deren de 1943 à 1955; passando por videodanças como *L'Étreinte* de Joelle Bouvier e Régis Obadia (1988), quando uma mulher tenta exaustivamente se lançar em uma poltrona com saltos e é impedida pelo bailarino trazendo outros sentidos para o movimento; e *Birds* de David Hinton de 2002, quando vemos na câmera lenta pássaros caminhando sobre água ou realizando vôos onde o bater de asas se salienta e nos dá outras dimensões e sentidos para o movimento, pode-se afirmar que a câmera lenta atravessa o século XX fazendo parte das práticas e teorias da dança.



Figura 25: Jean Renoir *Sur un air de Charleston* de 1927



Figura 26: *L'Étreinte* de Joelle Bouvier e Regis Obadia de 1988



Figura 27: *Birds* de David Hinton de 2002.

Mas é no filme *Bodas de Sangue* (*Bodas de Sangre*, 1981) de Carlos Saura, que o uso da câmera lenta subverte a própria linguagem dentro da cena. Carlos Saura (1932), realiza uma trilogia a partir do universo da dança e música flamencas: *Bodas de Sangue*, (*Bodas de Sangre*, 1981), *Carmen* (*Carmen*, 1983) e *O amor Bruxo* (*El amor brujo*, 1986). Responsável por disseminar a cultura flamenco em termos mundiais, Saura insere o musical a um novo patamar com essa trilogia: a dança é o principal elemento narrativo.

Baseado na peça teatral *Bodas de Sangue* (1933) de Garcia Lorca, a temática gira em torno de questões como o rompimento das tradições, a morte, o ódio, a vingança, mas sobretudo sobre o amor. A trama acontece na relação entre uma camponesa, o homem com quem vai se casar e o seu amante. No dia do casamento a fuga acontece e o prometido marido busca vingança em nome de sua honra.

Para recriar a história no cinema, Saura conta com a colaboração do bailarino e coreógrafo Antonio Gades (1936-2004) e um corpo de baile especializado em dança flamenca. O filme se passa em espaços e salas de dança, pois irá retratar a peça teatral. Porém, o espectador vai participar de todo o processo: ensaios, repetições, escolha de elenco, preparação dentro dos camarins, maquiagens, para então um grande ensaio geral com figurinos acontecer. A partir do protagonismo da dança o diretor espanhol vai decupar a coreografia com a câmera mas também em planos. A metalinguagem vai acontecer de um lado, quando a peça teatral se transforma no próprio filme, e por outro, quando o diretor vai utilizar a própria linguagem do cinema como câmera lenta, na performance dos bailarinos na cena do duelo final.

Essa cena em especial nos interessa, quando podemos afirmar que as relações entre dança e cinema são indiscerníveis quando se pensa tempo, espaço, fluxo, composição. A partir das tensões geradas pela trama, um duelo se estabelece entre os dois bailarinos que estão de frente um para outro e dão indícios a uma movimentação que remete a câmera lenta, não pela escolha simples de movimentos lentos, mas porque nitidamente fazem o gestual de ataque ou defesa, ações facilmente reconhecidas, e também a expressividade do rosto remetendo a agressividade ou dor. É a execução da cena em câmera lenta, filmada em tempo real, no cinema. A câmera faz parte do duelo quando circunda os bailarinos criando uma atmosfera de tensão crescente, porém não de aceleração. E para tal, vai alternar entre primeiro plano, plano detalhe em diversas partes do corpo e plano geral. Quando os bailarinos atingem um ao outro com as navalhas que tem nas mãos, a câmera vai acompanhá-los até o chão na mesma lógica da câmera lenta finalizando a cena com a morte dos dois.



Figura 28: Bodas de Sangue, de Carlos Saura (1981)

Denilson Lopes em uma entrevista no livro *Gesto, práticas e discursos* (2013), diz que para ele, a grande contribuição da dança para a compreensão do cinema seria o resgate das possibilidades do corpo, de uma dramaturgia do corpo. Trazendo um diálogo com Nelson Brissac Peixoto sobre a paisagem, afirma que o que diferencia o espaço qualquer da paisagem seria o afeto e a memória. Também o rosto poderia ser visto como paisagem quando esse exprime afeto. E mais ainda, o gesto, diferente da pose, teria também essa característica, a de abrir possibilidades.

É aqui que podemos trazer a questão do sublime proposta por Brissac no texto *Ver o invisível*:

É preciso saber ver, em determinadas imagens de hoje, aquilo que muitas vezes nos escapa. É preciso resgatar nas imagens o tempo necessário para que as coisas se cristalizem; voltar-se para o indiscernível; dirigir-se ao que não se deixa ver; ter um olhar espiritual que faz de cada gesto ou plano, algo que vai além do que é mostrado na tela. (PEIXOTO, 1992)

Brissac traz a questão do gesto para tratar do inenarrável, do indescritível, do que não pode ser dito ou representado. E que o tempo lento, em contraponto com as lógicas do excesso e da rapidez da televisão, por exemplo, seria um procedimento de resgatar o sublime. É preciso ter tempo para a contemplação e o cinema seria um lugar onde a experiência do sublime pode acontecer.

Poderíamos dizer que a câmera lenta, diretamente nos corpos dos bailarinos, no espaço da tela duplica a experiência do sublime, ou ainda como

dizia Arnheim, duplicaria o efeito de movimentos escorregadios, aéreos e supraterrrestres? E que com isso trariam para a dramaturgia da cena uma experiência de ver para além dos olhos?

2.2 A tela autoriza a dançar: Michael Jackson e John Travolta

...a inteligência histriônica nativa e sua grande sagacidade. Ele sabe quando parar e, em seguida, pisca como um relâmpago. Há muitos dançarinos que podem ir a 90 milhas por hora, mas Michael é muito esperto somente para isso.⁴⁹

Gene Kelly

Meu Deus, ele é um excelente dançarino. Ele mesmo cria estes movimentos e é ótimo de se ver. Acho que ele se sente assim quando está cantando essas canções. Não sei quanto mais tempo ele vai dançar, porque cantar e dançar ao mesmo tempo é muito difícil. Mas Michael é um artista dedicado. Ele sonha, pensa nisso o tempo todo. Você pode ver qual é o resultado.⁵⁰

Fred Astaire

Fred Astaire me disse coisas que eu nunca esquecerei. Gene Kelly também disse que gostava da minha dança. Foi uma experiência fantástica porque senti que tinha sido admitido em uma fraternidade informal de dançarinos, e me senti tão honrado porque estas eram as pessoas que eu mais admirava no mundo.⁵¹

Michael Jackson

Nas citações acima vemos a devoção que artistas como Gene Kelly e Fred Astaire tinham com Michael Jackson e vice-versa. Mas o mais importante aqui é o fato de que se muitas vezes os ídolos do cinema, eram dançarinos

⁴⁹ *...native histrionic intelligence and his great wit. He knows when to stop and then flash out like a bolt of lightning. There are a lot of dancers who can go 90 miles an hour, but Michael is too clever for just that.*

⁵⁰ *My Lord, he is a wonderful mover. He makes these moves up himself and it is just great to watch. I think he just feels that way when he is singing those songs. I don't know how much more dancing he will take up, because singing and dancing at the same time is very difficult. But Michael is a dedicated artist. He dreams, thinks of it all the time. You can see what the result is.*

⁵¹ *Fred Astaire told me things I will never forget. Gene Kelly also said he liked my dancing. It was a fantastic experience because I felt I had been inducted into an informal fraternity of dancers, and I felt so honored because these were the people I most admired in the world.*

inalcançáveis pela virtuosidade das técnicas, agora com Michael Jackson isso poderia mudar. A ideia de que todos podem dançar é inaugurada, mas para isso, é preciso evocar Tony Manero. Ao pensar no ator John Travolta, imediatamente lembramos da sua imagem com a mão direita apontando para cima, esquerda para baixo, com uma quebra de quadril para o lado no célebre gesto do filme *Embalos de Sábado à Noite (Saturday Night Fever, 1977)*. O filme introduziu a discoteca no *mainstream* americano. O ator e o estilo decorativo da discoteca impresso no filme tornaram-se os principais pontos de referência para dançarinos e donos de discotecas pelo mundo. Para o autor Tim Lawrence a pista de dança dos anos 1970 funcionou como um espaço limite no qual os dançarinos romperam com a tradição da dança de casais e forjaram uma nova prática de dança de discoteca solo. O dançarino solo, passando para os ritmos coletivos da sala, (como as competições em corredor com um dançarino ao centro), formou o modelo que viria a seguir na cultura contemporânea de "clubes". (LAWRENCE, 2009, p. 3).

Para o autor Jeff Yanc (2009) a representação do corpo masculino de Travolta como espetáculo erótico e suas tentativas de reparar a fenda entre as definições tradicionalmente polarizadas de Hollywood de masculinidade/poder ativo e feminilidade/objetivação passiva formam um olhar fascinante sobre as estratégias de Hollywood para fetichizar o corpo masculino erotizado. O autor defende que a objetivação do corpo de Travolta nos filmes é contrariada por uma construção de masculinidade claramente superdeterminada, mais notavelmente conseguida através do olhar narcisista de Travolta sobre si mesmo.

No entanto, uma representação não se sobrepõe à outra, mas as duas trabalham juntas para criar uma multiplicidade de potenciais identidades sexuais e prazeres para o público espectador, indicando a fluidez potencial das identidades culturais de gênero contidas dentro desta única figura masculina. Examinarei como a feminização e a masculinização conseqüente de Travolta é alcançada através de construções visuais e narrativas em ambos os filmes, como estas questões de ambigüidade de gênero estão explicitamente ligadas às convenções genéricas do musical de Hollywood e como estes filmes podem ser vistos como textos homoeróticos. (YANC, 1996)

A performance de Travolta oferece uma oportunidade de examinar aspectos que vão alterar a trajetória de toda uma possibilidade de dançar que

ultrapassa questões de gênero, estilo e imperativos como vamos ver a seguir com Michael Jackson.

O pesquisador e diretor de videoclipe espanhol Luiz Cervero (2008) afirma que nos primeiros anos do surgimento dessa linguagem, por volta da década de 1970, os esforços concentravam-se em questões plásticas, narrativas e tecnológicas e muito pouco centrado na dança. Diferente da videoarte que seria uma expressão livre e pessoal, o videoclipe estaria mais próximo à linguagem publicitária e seria uma ferramenta comercial para promoção e venda de um produto no caso, discográfico.

Mas é com o álbum *Thriller* que em 1983, Michael Jackson faz da linguagem do videoclipe algo realmente revolucionário capaz de redefinir o formato e definir novas estratégias comerciais trazendo outros rumos para a música popular. Mesmo sendo um artista completo, é na sua relação com a dança que vamos perceber certa originalidade e profundidade. Cervero aponta também na história inaugural do videoclipe tão creditada à MTV, algo que está nos acompanhando desde o início dessa tese e que nos comprova que a presença do corpo negro nas relações entre dança e tela não são jamais apaziguadas:

Nesse sentido, é sabida a reticência inicial da MTV a incluir músicos negros em sua emissão, segundo eles, por se tratar de uma rede exclusivamente de rock (Tom McGrath, em *MTV: The Making of a Revolution*). Diante da chegada de *Thriller* (o álbum), a qualidade de seus vídeos, o sucesso de vendas e, ao que parece, as pressões diretas de Walter Yetnikoff, presidente de CBS Records, tiveram que ceder, começando uma nova etapa de mútuo benefício que lançaria tanto a carreira de Jackson como a expansão da ainda jovem rede, criada em 1981. Jackson, com tudo isso, abriria a porta à música afro-americana na MTV, principalmente ao hip hop e ao *rhythm'n'blues*. (CERVERO, 2008, p.25)

O crítico de música Joe Cocks fez uma matéria em 1984 para a revista *Time* e descreveria a trajetória do artista já como um fenômeno, uma estrela dos discos, rádio e vídeo, um tipo de salvador do mundo da música, um compositor que definiria os ritmos de uma década e sobre a dança: "Um dançarino com os pés mais elegantes da rua. Um cantor que atravessa todos os limites de gosto e de estilo, e de cor também. Michael Jackson, 25 anos de

idade” (COCKS, 1984)⁵². Quando ele escrevia, escrevia para todos, mesmo quando a indústria musical o inseria na categoria de *rhythm and blues* porque era negro. E continua: "Jackson é a maior coisa desde os Beatles. Ele é o fenômeno mais quente desde Elvis Presley. Ele pode ser apenas o cantor negro mais popular de todos os tempos” (COCKS, 1984)⁵³. Aponta que o fenômeno ainda não tinha acontecido com um performer negro e que os críticos de música, na maioria brancos, gostaram e escreveram críticas positivas sobre *Thriller*, mas ficaram tão surpresos quanto os grandes executivos das gravadoras, também na sua maioria brancos, quando o álbum começou a fazer sucesso no país inteiro.

O autor nos traz duas constantes na aproximação da obra de Jackson com a videodança: primeiro que reconhece uma dramaturgia na realização das obras com prólogos ou epílogos que estendem o filme para além da duração da música, o que deixaria clara a intenção de fazer algo além de ilustrar um tema musical; e segundo, como a dança se integra ao discurso ou força a progressão dramática em filmes com histórias narrativas tipo curta-metragem. Não raro, vemos a presença de diretores expressivos como Martin Scorsese na colaboração com Jackson dos videoclipes como por exemplo em *Bad*, 1987.

Para Gene Kelly, foi Michael Jackson quem melhor entendeu que não são os passos que importam, mas sim o estilo. Seus movimentos eram derivados de outros movimentos, mas ele transformou-os em uma nova e excitante forma de arte. Segundo Patricia Kelly, Michael tinha uma habilidade incrível de imitar as coisas com precisão.

Uma noite, quando Michael nos convidou para jantar em sua casa para discutir a possibilidade de ele estrelar uma versão musical de Frankie e Johnny, ele ficou na sala e executou uma versão exata de "*Ballin' the Jack*" de Gene - não o número no estilo *vaudeville* com Judy Garland em *For Me and My Gal*, mas a versão sexy e terrena do especial de televisão Pontiac de 1959 difícil de encontrar de Gene. Ele tinha tudo nos mínimos detalhes, incluindo o chapéu armado inspirado em Bill Robinson. Mais tarde, quando estávamos sentados à mesa de jantar, ele começou a fazer uma cópia quase perfeita de

⁵² "A dancer with the fanciest feet on the street. A singer who cuts across all boundaries of taste and style, and color too. Michael Jackson, 25 years old."

⁵³ "Jackson is the biggest thing since the Beatles. He is the hottest single phenomenon since Elvis Presley. He just may be the most popular black singer ever." (COCKS, 1984).

"*Makin' Whoopee*", dizendo que adorava a harmonização de Gene com Donald O'Connor na velha canção de Eddie Cantor. (KELLY, 2014)



Figura 29: Quarto de hotel Michael Jackson aos 19 anos insinua dançar o clássico "Cantando na Chuva" de Gene Kelly. (Autor desconhecido).

Reverenciando dançarinos do passado, Michael trazia no corpo toda uma história da dança, inúmeras influências, diferentes estilos. Patricia ainda aponta que para Gene, a dança era uma questão de influências e todos os dançarinos "têm gerações atrás deles". Como ele havia aconselhado seu amigo Fred Astaire anos antes, quando alguém roubou uma das coreografias de Fred: "Você não deve ficar com raiva disso. Você deveria estar lisonjeado que o cara roubou seu número. Essa é a forma mais sincera de lisonja. Isso está acontecendo comigo e não vou me ressentir. Vou me orgulhar disso." (KELLY, 2014)

Para o pesquisador David Brackett as produções musicais, teatrais, ideográficas e coreográficas de Michael Jackson são tanto um marco quanto o auge de uma dinâmica histórica e secular de evoluções estilísticas e empréstimos combinatórios complexos que agora alimentam o gênero do pop. (BRACKETT, 2000, p.68) São muitas as influências que perpassam o trabalho do artista, desde técnicas como o ballet, os musicais, as artes plásticas e o cinema. E é essencialmente por esses meios que essa estética caleidoscópica

e camaleônica (MALELA, 2012 p.19) foi transmitida e popularizada em grande escala: curtas-metragens musicais e o palco.

Capítulo 3. Desdobramentos: relações entre dança e vídeo

2.1 Merce Cunningham e a dança na TV

A maioria das minhas danças foi coreografada com um arranjo visual de quatro lados. Ou seja, elas podem e foram apresentadas a audiências em um, dois, três ou quatro lados, e talvez em breve haverá a oportunidade de utilizar mais alguns - repetidamente. A televisão oferece excelentes oportunidades de espaço. (CUNNINGHAM, 1964)⁵⁴

O bailarino e coreógrafo norte-americano Merce Cunningham (1919-2009), descreve no texto *Four events that have led to large discoveries*⁵⁵ quatro fases importantes na sua carreira: sua colaboração com o compositor John Cage; seus processos coreográficos baseados no acaso; seus trabalhos com vídeos e filmes; e a exploração de novas tecnologias computacionais. (VAUGHAN, p. 34, 2002).

Vamos abordar aqui a terceira fase, sua relação com a televisão e o vídeo, e principalmente sua colaboração com videastas e diretores, fazendo a dança moderna, como obra, ocupar lugares improváveis como a programação da TV aberta. Vale ressaltar aqui que o teatro também passa a se relacionar com as novas tecnologias do vídeo, quando por exemplo Samuel Beckett cria peças para a televisão produzidas pela Süddeutscher Rundfunk - SDR durante as décadas de 1960 à 1980. Para o pesquisador Luciano Gatti as peças criadas para televisão retomam o questionamento das convenções dos gêneros literários, iniciado por Beckett nos trabalhos em prosa e nas peças teatrais, ao desenvolver um novo meio de produção artístico junto à televisão

⁵⁴ “Most of my dances have been choreographed with a four-sided visual arrangement. That is, they can and have been presented with audiences on one, two, three, or four sides, and perhaps soon there will be the opportunity to utilize a couple of more—over and under. Television offers excellent space opportunities.”

⁵⁵ In David Vaughan. *Merce Cunningham/Fifty Years*. New York: Aperture, 1997, p. 276.

pública alemã. Afirma que as peças confrontavam aspectos das convenções da estética televisiva: "os sombreamentos da imagem em preto e branco, o comentário da voz off, a sobreposição de imagens pela edição, o enquadramento, os movimentos de câmera que aproximam e distanciam o objeto em foco, entre outros elementos que conferem ao meio seu caráter pretensamente realista ou documentarista." (GATTI, 2016). Seria importante relacionar tanto a historicidade das formas e dos gêneros artísticos quanto as circunstâncias de produção para que se percebesse o desenvolvimento de um novo meio de produção artística.

Segundo Claire Bishop, o interesse de Cunningham pela televisão seria contraditório face às longas durações de suas obras cênicas, muitas vezes com noventa minutos de duração sem intervalos. Se por um lado seria uma estratégia ou uma concessão para tornar sua obra mais compreensível para o público, por outro, Cunningham encontra um modelo de espectador adequado à sua descentralização do espaço cênico.

Convencionalmente, pensamos na televisão como um fluxo ininterrupto para um espectador hipnotizado. Para Cunningham, ao contrário, a televisão apresenta a possibilidade de um olho autônomo e móvel que decide o que atender no momento, mudando ativamente de canal, em vez de ter uma experiência pré-estruturada ou dirigida pelo coreógrafo. (BISHOP, 2019)⁵⁶

Em determinado momento, a questão da frontalidade dos bailarinos e a relação de perspectiva cênica em um ponto de atenção ou ponto de fuga, foi revista pelo coreógrafo que passou a perceber o espaço com a premissa do físico Albert Einstein de que não há pontos fixos no espaço e o que o interessava seria um campo de atenção: "há centenas de anos pensamos em olhar em uma direção, mas talvez isso mude com a televisão, os homens no espaço e a automação" (CUNNINGHAM, 1965). Para Bishop, o termo "campo" provavelmente teria sido retirado do teórico de mídia Marshall McLuhan quando este propõe que a televisão teria mudado a lógica e a forma composicional de "linear" para "campo".

Em diversos momentos, na década de 1960 a obra de Cunningham foi

⁵⁶ We conventionally think of television as a nonstop flow for a hypnotized viewer. For Cunningham, by contrast, television presents the possibility of an autonomous, mobile eye that decides what to attend to in the moment, actively changing channels, rather than having an experience prestructured or directed by the choreographer.

filmada e televisionada. Como por exemplo, em 1961, quando coreografou *Suite de danses*⁵⁷ para a televisão canadense, ou em 1968 quando a obra *Assemblage* foi recriada para televisão em São Francisco nos estúdios KQED. Em 1965, coreografou *Variations V*, obra que teve colaboração de Nam June Paik. Um trabalho multimídia, encomendado pelo The French American Festival e filmado no Studio Hamburg, na Alemanha Ocidental, a peça envolveu dançarinos, músicos e técnicos, assim como equipamentos eletrônicos. O videasta Stan VanDerBeek filmou os ensaios dos dançarinos, sem interferir na coreografia. Depois utilizou esta filmagem, bem como outras imagens, tais como fotos de filmes e uma montagem de cenas contemporâneas na edição final da obra. O artista coreano Nam June Paik desenvolveu formas de mudar algumas das imagens e as projetou nas telas de televisão durante a apresentação.



Figura 30: Variations V (1965)

Outra importante obra é *Merce and Marcel* de 1976 filmada por Nam June Paik na qual é recorrente a pergunta “*Can you reverse the time? Can you reverse the time and bring back Marcel Duchamp?*” (Você pode reverter o tempo? Você pode reverter o tempo e trazer de volta Marcel Duchamp?). Feita

⁵⁷ <https://www.mercecunningham.org/media/media-detail/?title=Suite+de+Dances+%28Suite+de+Jazz%29>

a partir de duas entrevistas com quase duas décadas de diferença entre elas entre Russel Connor e Cunningham (1976) e Russel Connor e Marcel Duchamp (1964). Maíra Spanghero aponta que,

as duas décadas de intervalo entre as entrevistas, o ir e vir das imagens e a repetição evidenciam a importância do fator tempo, modelado tanto pela dança quanto pelo vídeo. Com a edição (repetição) e o emprego da técnica da colagem, tempo e movimento podem ser reversíveis. (2003, p. 39)



Figura 31: Merce and Marcel (1976)

Mas em todos os casos, o controle e a decisão das imagens estava sempre a cargo dos diretores. Foi quando Cunningham decidiu que seria o momento de aprender e entender os movimentos e possibilidades da câmera para que sua obra pudesse se relacionar de forma efetiva com a tela. Percebeu que trabalhar com a câmera iria requerer uma radical revisão do espaço.

Em 1970, seu então diretor de palco, Charles Atlas, filmou a obra *Walkaround Time* durante uma turnê na Califórnia e em Paris, e Cunningham percebeu ali algo que pudesse se tornar uma real colaboração entre coreografia e câmera. Sobre o papel da câmera e o dançar o impossível, Cunningham nos oferece um parecer,

O espaço da câmera apresenta um desafio. Apesar de ter limites bem claros, dá a oportunidade de trabalhar com uma dança não admissível no palco. A câmera pega uma visão fixa, porém pode ser movida. Existe a possibilidade de se cortar para uma segunda câmera, a qual pode mudar o tamanho dos bailarinos, que, para meu olhar, também afeta o tempo, o ritmo do movimento. Pode, também, mostrar a dança de uma forma que não seria possível no palco: isto é, o uso do detalhe que, no ambiente teatral, não aparece. (CUNNINGHAM, apud LANGENDONCK, 2004, p. 20).

Através do programa de televisão dirigido por Merrill Brockway, nos estúdios da CBS, chamado *Câmera 3*, o coreógrafo pôde enfim desenvolver com Atlas experimentações com a tela. Havia espaço para a decisão conjunta para definir os cortes, ângulos e por consequência novas percepções para ambas as linguagens: Cunningham percebeu que o espaço da tela era limitado em relação ao palco, mas em contrapartida oferecia novas possibilidades para o movimento.

Em *Westbeth*, (1974), primeiro filme dirigido por Atlas, há a constatação de que a televisão muda a maneira de olhar e distorce o sentido de tempo. Seja no ocultamento do espaço quando utiliza *close-ups* ou no uso de profundidade de campo e sua relação com a coreografia, ou ainda no uso elaborado de múltiplas câmeras culminando em uma edição que reúne segmentos antes isolados, são possibilidades que dão a Merce Cunningham instrumentos capazes de alterar o próprio percurso coreográfico cênico e das posteriores obras de videodança da sua companhia.

Depois de *Westbeth*, inúmeros filmes foram feitos pela dupla explorando diferentes aspectos das possibilidades da interface dança e vídeo. Em *Blue Studio: five segments*, de 1975, em parceria com a americana WNET/ TV Lab, o próprio Cunningham experimentou o *chroma-key*⁵⁸ para multiplicar seu próprio corpo em cinco. Em 1976 trabalharam novamente com Merrill Brockway na série *Dance in America* também para WNET. Em 1977 realizaram *Fractions* / peça para oito bailarinos que trata da fragmentação de imagens em múltiplas telas. A performance acontece simultaneamente em diferentes partes do estúdio e pode ser vista na tela principal ou em detalhes nos monitores que aparecem dentro do alcance da câmera principal.

⁵⁸ **Chroma key**, ou **cromaqui**, é uma técnica de efeito visual que consiste em colocar uma imagem sobre uma outra por meio do anulamento de uma cor padrão, como por exemplo o verde ou o azul. É uma técnica de processamento de imagens cujo objetivo é eliminar o fundo de uma imagem para isolar os personagens ou objetos de interesse que posteriormente são combinados com uma outra imagem de fundo.

Fonte: <https://www.lumeo.com.au/blog/chroma-key>



Figura 32: Frame de Fractions I (1978)

Mas foi na obra *Locale* (1979), que as investigações com a mobilidade da câmera ganharam força. Cunningham queria que a câmera se movesse ao redor e entre os bailarinos, em diferentes velocidades. Os movimentos de câmera foram coreografados tão precisamente quanto os dos dançarinos. O filme foi realizado na relação entre estruturas para câmeras específicas como *steadicam* (*estabilizador de câmera*), *crab dolly* (*carrinho*) e um *elemac dolly* (*carrinho com um braço tipo guindaste*), bailarinos e tempo. Atlas também desenhou os figurinos, fazendo referência às cores do *color bar*, conjunto de barras coloridas utilizadas como referência no ajuste de equipamentos de vídeo.



Figura 33: Locale (1979)

Outro importante colaborador de Cunningham foi Elliot Caplan, com quem o coreógrafo realizou *Points in Space* em 1986 para o canal BBC e *Beach Birds for Camera*, (1991), premiado em diversos festivais de videodança. Uma coreografia pré-existente para palco, mas que nos contornos do vídeo ganha dimensões impressionantes. Para Alexandre Veras, a economia de movimentos da câmera e o uso regular do plano aberto estão perfeitamente sincronizados com a não-hierarquização da relação dos corpos no espaço que a coreografia propõe (VERAS, 2007, p. 12).



Figura 34: Merce Cunningham Dance Company, *Beach Birds For Camera*. Elliot Caplan 1992.

Para Bishop, a relação de Cunningham com a televisão se estabeleceu

como um novo lugar de possibilidades: espaço, abertura, campo, e um modo de atenção descentralizada e em constante mudança:

O entusiasmo de Cunningham por um olho móvel autônomo como um modelo de liberdade não deve ser surpreendente, pois apoia sua preferência ao longo da vida pela dança concebida em termos de relações sociais individualizadas e não dependentes. Ambos constituem uma noção de liberdade particularmente moderna e americana. (BISHOP, 2019)

A crítica à mídia de massa apareceu também para Cunningham em meados da década de 1970, mas aí a sua obra já estava mais direcionada à criação de videodanças. Sua genialidade está na criação de obras especialmente criadas para a televisão e o vídeo para depois serem adaptadas para o palco. Processo esse que subverte a ordem vigente, onde muitos coreógrafos pensaram suas coreografias primeiramente para o palco e depois para o vídeo. E é nesse trânsito fluido entre palco e tela que Cunningham se insere como um dos principais expoentes de quem se dedicou nessa interface e fez dessa relação algo indissociável nas linguagens dança e vídeo.

2.2 Softwares de dança

O software é a mensagem⁵⁹. Assim afirma Lev Manovich (2013), teórico dos estudos em cibercultura, fazendo alusão à famosa frase de Marshall McLuhan que dizia que o meio é a mensagem. Como meio entende-se a escrita, as estradas, os carros, os jornais, a publicidade, a televisão, os computadores. Mas não os computadores como entendemos hoje. Quando McLuhan escreveu *Os meios de comunicação como extensões do homem (Understanding Media: The Extensions of Man)* em 1964, os computadores ainda eram usados por uma pequena parcela de cientistas e profissionais. Foi somente a partir da década de 1980 que as grandes massas tiveram acesso às invenções computacionais. Donna Haraway vai fazer importante reflexão sobre a intermediação corpo e máquina e também sobre a construção de novas

⁵⁹ MANOVICH, Lev. Software is the message. In: Journal of visual culture. Vol. 13 (1) 2014, p. 79-81. Disponível em: <<http://m.vcu.sagepub.com/content/current>>.

subjetivações. Afirma que a determinação tecnológica não é o único espaço ideológico aberto pelas "reconceptualizações que vêem a máquina e o organismo como textos codificados, textos por meio dos quais nos engajamos no jogo de escrever e ler o mundo". (HARAWAY, 2009, p.42). Para Manovich, o software substituiu antigas formas de criação, distribuição, armazenamento e acesso a artefatos culturais e de comunicação entre as pessoas. A escrita em software de textos como *Word*, um post em redes sociais como *Facebook*, uma pesquisa no *Youtube*, tudo isso, são usos de softwares que são acessados pela internet por meio de navegadores e a pergunta que Manovich faz é: de que forma os softwares, especificamente o das redes sociais, compõem, modelam, capturam, e compartilham as imagens e de que maneiras elas moldam a maneira como compreendemos o mundo?

Assim como o alfabeto, a matemática, a indústria gráfica, o motor a combustão, a eletricidade e os circuitos integrados, o software se reorganiza e remodela todas as coisas às quais ele é aplicado, ou pelo menos, têm potencial para fazer isso. Assim como a inserção de uma nova dimensão adiciona novas coordenadas para cada ponto no espaço, "acrescentando" o software à cultura, alteramos a identidade das coisas de que cultura é feita. Nesse sentido, o software é um exemplo perfeito do que McLuhan quis dizer quando escreveu que "a mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, de ritmo ou de padrão que ela introduz nos assuntos humanos" (MANOVICH, p.32, 2013)⁶⁰

O meio seria um elemento fundamental da comunicação e não somente um canal de passagem de conteúdo, mas também o próprio conteúdo da comunicação. Regina Miranda aponta de maneira interessante essa imbricação entre dança e tecnologia,

Cada tecnologia se impõe sobre o corpo de diferentes maneiras e estamos acostumados a nos comportar de maneiras apropriadas a ela. Assim, quando a tecnologia muda, efetuamos as mudanças necessárias a ela: nosso corpo e nossos sentidos mudam em sintonia com as mudanças de nosso meio. (MIRANDA, 2000, p. 141).

⁶⁰ *Like the alphabet, mathematics, printing press, combustion engine, electricity, and integrated circuits, software re-adjusts and re-shapes everything it is applied to—or at least, it has a potential to do this. Just as adding a new dimension adds a new coordinate to every point in space, "adding" software to culture changes the identity of everything that a culture is made from. (In this respect, software is a perfect example of what McLuhan meant when he wrote, the 'message of any medium or technology is the change of scale or pace or pattern that it introduces into human affairs.*

Através de técnicas e tecnologias, a dança cria seu universo próprio e legítimo, e está sempre em constante renovação ultrapassando o espaço do vídeo e chegando a novos formatos como *softwares*, *cd-rom*, sistemas de notação e instalações virtuais. Para Wosniak (2006), a pluralidade de caminhos, estilos e tendências da dança contemporânea, deve hoje muito às inovações, conceitos e diálogos entre as artes, propostos por Merce Cunningham. O surgimento da era digital contribui para a abertura de fronteiras propiciando a interação da dança com as tecnologias avançadas da comunicação.

Em 1986, Cunningham, em parceria com o Dr. Thomas W. Calvert da Simon Fraser University/Computer Graphics Research Lab criou o *Lifeforms*, uma ferramenta computacional para composição e criação de dança. Concebido e desenvolvido como uma ferramenta criativa para coreógrafos, fornece uma interface gráfica interativa que permite ao coreógrafo esboçar ideias de movimento no espaço e no tempo. (SCHIPHORST, 1993) O software é capaz de recriar o movimento dos bailarinos, mas vai além, pois descobre novas maneiras de organizar esse movimento: há um trânsito simultâneo entre corpo, tela do computador, e a nova partitura de volta no corpo.

Durante a pandemia do Coronavírus em 2019, plataformas como Zoom e Google Meet foram sendo amplamente utilizadas por bailarinos, coreógrafos, diretores de festivais para a criação de uma forma de existir e ultrapassar as barreiras do isolamento social. Mas raramente, os usos dessas plataformas são utilizados na criação de novas ideias de movimento. Quando Cunningham dizia na década de 1980 que os computadores eram o futuro da dança, estava imaginando algo diferente. Com *Lifeforms*, pôde manipular avatares, nas suas múltiplas articulações e direções, fazendo surgir novas possibilidades para o movimento. Aos 70 anos, Cunningham, que sempre teve no seu próprio corpo o principal lugar da experimentação, já não podia fazer uso da sua fisicalidade e viu no software a possibilidade de ultrapassar as barreiras da sua exaustão corporal, mas também de seus bailarinos.

Lifeforms, para Cunningham, é um software de expansão quando possibilita enxergar movimentos que sempre estiveram ali, mas que não estavam visíveis a olho nu. A obra *Biped* (1999) explora as possibilidades da

tecnologia de animação de captura de movimento através deste software. Mais de setenta frases coreográficas realizadas por dois bailarinos foram transpostas para imagens digitais que a partir de padrões abstratos como linhas verticais, horizontais, curvas, e pontos, foram projetadas em tecidos à frente e atrás dos bailarinos em cena. As obras *Trackers*, *Beach Birds* e *Ocean* são exemplos de obras atravessadas pelo software.

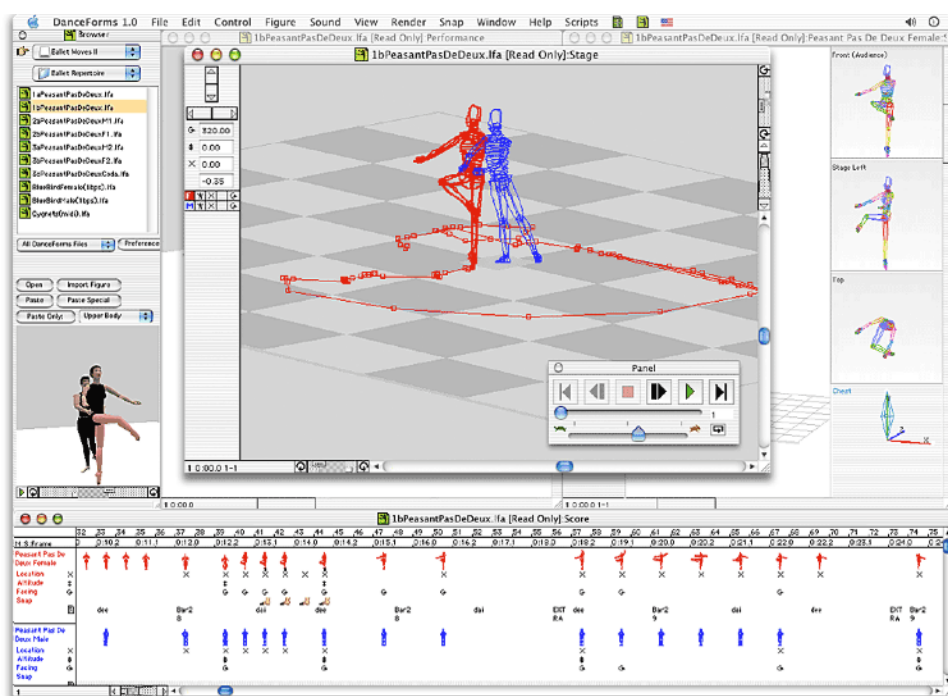


Figura 35: Exemplo de uso do software *Lifeforms*.

A brasileira Analívia Cordeiro, é apontada como precursora da videodança e sua obra inaugural *M3X3* (1970) é considerada também a mais antiga obra de videoarte no país. A obra é baseada na composição de formas visuais, criadas pelos movimentos dos dançarinos em integração com o cenário e nas variações de ângulos e movimentos das câmeras, ou seja, os pontos de vista. O figurino das dançarinas possui linhas brancas separando os membros do corpo e o cenário é também formado por linhas seccionadas do mesmo tamanho, a fim de que figurino e cenário se confundam em linhas pretas e brancas. Assim, filmados em contraste permanente, figura e fundo se confundem e geram novos resultados em imagens (ACOSTA, 2011). Analívia foi pioneira em pensar coreografias exclusivas para a câmera antes mesmo de

passar por um palco. Essa dança consistia no planejamento prévio da atuação dos bailarinos e da equipe de TV no computador.

Análvia desenvolveu também, o software Nota-Anna, um sistema para registrar um movimento na sua trajetória no espaço e no tempo baseado na análise do movimento segundo o método Laban⁶¹. O resultado é uma imagem que tem a mesma forma do movimento real, não utilizando símbolos, facilitando sua decodificação. E que assim, satisfaz os três requisitos de uma boa notação: “registra os movimentos de todas as partes do corpo com precisão espaço/temporal; de forma econômica, legível e de fácil decodificação; possibilita criações e inovações coreográficas.” (CORDEIRO, 1998, p. 96).

Ao mesclar elementos da dança contemporânea e técnicas de captura de movimento através do computador, o coreógrafo norte-americano Bill T. Jones cria a obra *Ghostcatching* em 1999. A obra, que resulta em uma instalação virtual, foi concebida pela captura de movimentos de Jones através de oito câmeras que o filmavam no escuro, captando o movimento do sinal de sensores de luz acoplados em vinte e dois sensores presos nas principais articulações do seu corpo. O bailarino foi filmado em uma sucessão contínua de cerca de 40 diferentes sequências coreográficas. Estas imagens são convertidas no computador mantendo a forma tridimensional do movimento traduzindo a movimentação humana. No fim, o que vemos é uma mistura de rastros, rabiscos e raio-x: “Na dança ou nos arquivos desta dança, linha e densidade sozinhas são indicadores de músculos e ritmo. Como se toda esta tecnologia pudesse revelar as pinceladas que o corpo humano fabrica ao dançar.” (SPANGHERO, 2003, p. 44).

⁶¹ Laban desenvolveu uma metodologia de análise do movimento - "Effort-Study" (estudo dos esforços). Esta abordagem, apesar de ter sido direcionada primeiramente para a seleção e treinamento de operários, possibilitou uma melhor compreensão da movimentação humana geral. A partir deste estudo, Laban chegou à formulação de uma minuciosa análise dos elementos de movimentos e suas combinações. As concepções expressas por Laban sobre o movimento humano causaram grande impacto e passaram a influenciar os trabalhos desenvolvidos em áreas tão diversas como Educação, Psicologia, Fonoaudiologia, Teatro, Dança, Música, Artes e Educação Física. Fonte: LABAN, Rudolf. "*Domínio do Movimento*." São Paulo: Summus Editorial, 1978.

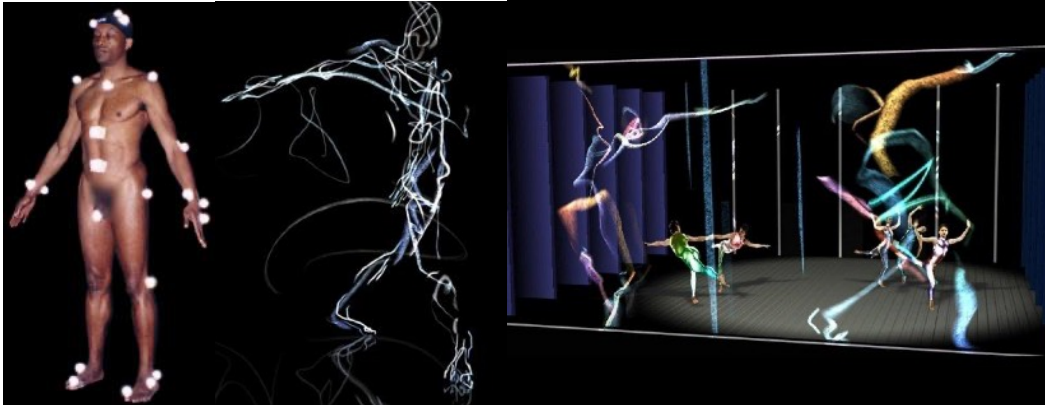


Figura 36: Bill T Jones e a captura de movimento para Ghostcatching (1999)

O coreógrafo William Forsythe, em meio a sua extensa produção cênica e videográfica idealizou um assistente digital para o aperfeiçoamento de bailarinos. O *cd-rom* intitulado *Improvisation Technologies – A Tool for the Analytical Dance Eye* (1991), contém cerca de 60 capítulos sobre a metodologia usada por Forsythe. Demonstrações do próprio coreógrafo ou de membros do ballet de Frankfurt e comentários sobre os princípios essenciais da sua proposta são descritos por meio de gráficos e animações. O recurso *Point-to-point-Line* é fundamental como componente da gramática de Forsythe: “Enquanto ele está demonstrando um movimento, de ponto a ponto, nós estendemos uma linha branca pelo movimento para destacar a precisão que não seria tão imediatamente aparente em um ensaio – ou no registro da performance” (ZIEGLER, 1997, p.13). A figura abaixo mostra como a tecnologia permite traçar linhas de movimento revelando uma arquitetura oculta da dança.

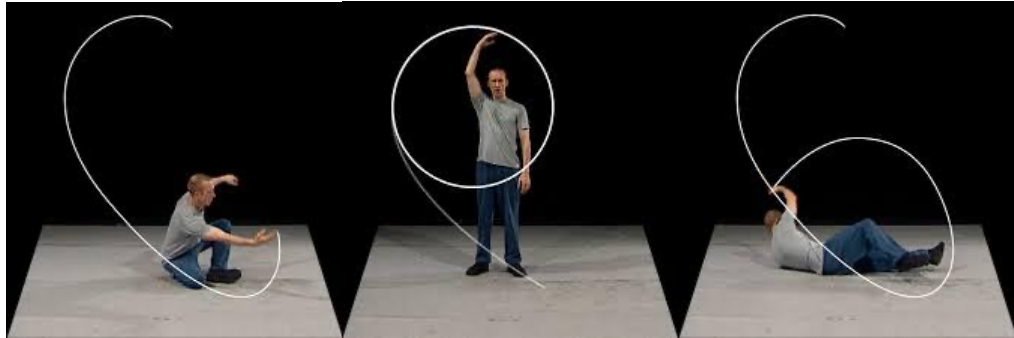


Figura 37: William Forsythe, *Improvisation Technologies*. CD-ROM, A Tool for the Analytical Dance Eye. 1999

Lucia Santaella utiliza a expressão *cultura das mídias* para falar sobre os fenômenos emergentes na dinâmica cultural, distintos da lógica da cultura de massas que é essencialmente produzida por poucos e consumida por uma massa que não tem poder para interferir nos produtos que consome. Pelo contrário, a *cultura das mídias* inaugura uma dinâmica que se tecendo e se alastrando nas relações das mídias entre si, começa a possibilitar aos seus consumidores a escolha de produtos simbólicos alternativos (Santaella, 2003, p. 52). Podemos pensar que a intensa produção de Cunningham, Forsythe, Bill T. Jones e outros artistas que se debruçaram na pesquisa entre dança e tecnologia, não estão inseridos em uma lógica de cultura de massa, mas talvez façam parte de uma lógica de cultura das mídias em que a formação do campo se deu na tessitura e no alastramento das relações das mídias entre si.

Se pensarmos dentro de uma lógica da história dos dispositivos, já nos anos 1960 se iniciam as primeiras gravações em fita magnética. Mas é por volta da década de 1980 que intensificaram-se os casamentos e misturas entre diferentes propostas artísticas e meios produzindo mensagens híbridas. O surgimento de equipamentos e dispositivos possibilitaram o aparecimento de uma cultura do disponível e do transitório: aparelhos de gravação de vídeos, videocassetes, videocliques, videogames, filmes para serem alugados em

locadora e posteriormente a TV a cabo. Tudo isso têm como principal característica propiciar a escolha e consumo individualizados em oposição ao consumo massivo. Santaella considera esses processos, como constitutivos de uma cultura das mídias, cuja marca principal está na busca “dispersa, alinear, fragmentada, mas certamente uma busca individualizada da mensagem e da informação” (2003, p. 16). Uma das consequências disto é a relação de mediação entre autor e audiência que para a dança altera completamente quando está no suporte videográfico: ao vivo, o ponto de identificação se dirige ao bailarino, no vídeo se desloca para a tecnologia, “promovendo uma instância crítica ao minar a hierarquia do autor em relação à audiência.” (Santaella, 2003, p. 210). E é nesse cenário que a videodança vai se estabelecer como campo autônomo como vamos elaborar a seguir.

2.3 Videodança: autonomia para a dança e o vídeo

Por volta de 1946, o crítico de cinema John Martin (MARTIN in DEREN, 1946) atribuiu o termo *choreocinema* para designar a forma com que Maya Deren realizava seus filmes quanto à estreita relação entre câmera e bailarino.

É minha mais sincera esperança que o filme-dança seja rapidamente desenvolvido e que, em interesse de tal desenvolvimento, uma nova era de colaboração entre dançarinos e cineastas abrir-se-á – uma na qual ambos reuniriam suas energias criativas e talentos rumo a uma expressão de arte integrada. (DEREN, 2008, p. 222)

O pesquisador André Austevoll reflete sobre o termo *choreocinema*, constituído de dança e terminologia fílmica: “Os dois termos são extraídos a partir de coreografia e cinematografia, respectivamente. Neste contexto, a anexação de *choreo* indica um cinema em que a principal preocupação é com o movimento.” (AUSTEVOLL, 2004). Após esta primeira tentativa de nomear o que se passa entre dança e cinema, surge principalmente a partir da década de 1970 uma variedade considerável de nomeações que tentam explicar tais práticas e eventos, mas principalmente “ensinar algo sobre as muitas nuances poéticas e estéticas que atravessam esta produção” (CALDAS, 2012, p.253). Através de um extenso calendário de atividades, festivais, oficinas,

publicações, produção de obras e no aumento do interesse sobre o tema, se pôde verificar um movimento para a conquista de domínios próprios para a videodança, tanto territoriais quanto estéticos (SPANGHERO, 2003, p 36). Assim, *cinédance*, *screen dance*, *dance for the camera*, *videodance* são termos hoje reconhecidos mundialmente.

A partir da efervescência cultural da década de 1960, da qual Cunningham fazia parte, surge uma proposta de arte interdisciplinar e coletiva em que as fronteiras entre as áreas tornaram-se mais fluídas a partir da aproximação de artistas de segmentos distintos: “E é nesse alargamento de percepção do tempo e do espaço que a relação entre vídeo e dança se insere” (CERBINO; MENDONÇA, 2011).

Diferencia-se com cuidado a videodança de outras formas de lidar com a representação da dança na tela como o simples registro. O registro de dança é eficaz quando torna possível que a coreografia seja vista fora do âmbito teatral ou onde quer que ela tenha sido realizada. Aqui, os recursos de edição e de efeitos podem ser utilizados e até mesmo valorizar a coreografia, mas não há relação direta na criação coreográfica. O vídeo tem aplicações infinitas, mas a coreografia registrada continua sem interferência nenhuma do videasta na música, no ritmo ou em qualquer encadeamento coreográfico. O registro nada mais é do que a gravação da coreografia original com uma ou mais câmeras sem que esta sofra alterações significativas, como nos vídeos do Grupo Corpo: “a câmera guia o nosso olhar para ver melhor a coreografia, com detalhes e distâncias que não veríamos na plateia do teatro, mas não promove um outro pensamento além do registro.” (SPANGHERO, 2003, p.37).

Porém, Alexandre Veras, em seu texto *Kino-coreografias, entre o vídeo e a dança*, faz a pergunta: “Será que pensar em termos de distância em relação ao registro resolve nosso problema de criação de um campo próprio de investigação?” Veras acredita que a videodança não é um novo gênero:

Trata-se, sim, da invenção de um espaço de pesquisa que explora diversas relações possíveis entre a coreografia, como um pensamento dos corpos no espaço e o audiovisual, como um dispositivo de modulação das variações espaço-temporais. Nesse sentido, uma vídeo-dança não difere em natureza de outros trabalhos audiovisuais; sua diferença se afirma na centralidade que a relação do corpo com o movimento no espaço-tempo ganha na concepção do trabalho. (VERAS, 2012, p. 212)

As imagens caleidoscópicas de Berkeley, impossíveis de serem reproduzidas em um palco convencional de teatro, convergem com a obra de Deren, quando se estabelece um fazer/saber comum, simultaneamente coreográfico e cinematográfico.

Para além do que se passa diante da câmera, importa, então sublinhar o quanto uma dimensão coreográfica poderia ou deveria ser reconhecida nos procedimentos da câmera e/ou da edição: talvez aí, sobretudo, se dê a passagem que afetivamente, faça surgir na dramaturgia das imagens um efeito *dança*. Pois aí na cinedança ou na videodança, vemos problematizadas as diversas dimensões coreográficas possíveis: a do corpo filmado, da câmera que filma, da edição que compõe. (CALDAS, 2012, p. 251)

Nota-se ao longo da existência do termo videodança formas diferenciadas no tratamento da relação corpo-câmera. Para Caldas, em certo sentido, a videodança prolonga, porque arrasta para si, as próprias indefinições da dança contemporânea quando esta oscila entre poéticas visuais, plásticas, performáticas, teatrais e musicais e assim, reconhecemos nela uma dimensão coreográfica qualquer, uma dramaturgia de movimento. E para tal, não é necessário reconhecer somente no corpo esta dimensão,

a cinesa como interface vai autorizar o trânsito inquieto entre o cinema/vídeo e a dança. Compreendidas como poéticas do movimento, coreografia, cinematografia, cinematografia e videografia se confundem como cinegrafia, como escritura de movimento; e talvez seja esse o modo de produzir nas imagens sobre a tela uma dimensão cinestésica que, como na dança, prolongue a experiência do ver para além dos olhos. (CALDAS, 2012, p. 252)

Eduardo Bonito, um dos fundadores do festival Dança em Foco, aponta algumas possíveis formas de pensar curadoria em videodança⁶² a partir da ideia de extrair uma característica principal na forma com que os filmes foram realizados. Para a realização de palestras em um projeto de difusão do Dança em Foco em diversas cidades do Brasil, Eduardo explica que costumava exibir exemplos comentados de videodança trazendo uma característica principal na forma com que elas foram realizadas no intuito de dar maior entendimento aos alunos ou participantes do evento sobre essa linguagem ainda tão desconhecida por muitos. A partir daí, vislumbrou-se uma forma de abordar o

⁶² Comunicação pessoal à autora, Rio de Janeiro, 2008.

tema que longe de inseri-lo em categorias, pelo contrário, mostra o quanto cada elemento está relacionado entre si como na leitura proposta por Maya Deren do seu *Anagrama de Ideias sobre Arte, Forma e Cinema*, de 1946, em que os elementos existem numa relação simultânea.

Para Douglas Rosenberg (2006, p.12), ainda não se fez esforço para analisar obras de videodança em quadros de referência como outras formas de arte tem feito, no sentido de criar um contexto para o discurso. Para o autor, este fato diminui tanto o valor do trabalho inserido em uma continuidade histórica quanto diminui sua visibilidade. A criação de quadros de referência através dos quais uma obra de arte é vista, eleva a obra de arte inserindo-a em um diálogo permanente com outros trabalhos, estimula a metáfora, alusão e referência que em geral é a alma da arte.

No mestrado realizado pela autora⁶³ fez-se a análise de sete formas de dançar o impossível, ou sete maneiras encontradas na produção de videodança, que trazem um diálogo entre dança, vídeo e cinema de maneiras distintas, mas principalmente relacionadas a alguma forma anterior pertencente a linguagem do cinema ou do vídeo. São elas: 1. Adaptação de Obras Pré-existentes, 2. Câmera Coreográfica, 3. Edição Coreográfica, 4. Corpo em off e a “não-dança”, 5. Animação, 6. Espaços ou locações e 7. Obras Narrativas.

No início da década de 1980, com o advento do videocassete e com as câmeras portáteis, algumas companhias de dança passaram a registrar suas coreografias feitas para o palco. O potencial criativo destes registros logo interessou a alguns coreógrafos por dois motivos: a coreografia ganhava nuances antes não imaginadas e o poder de circulação da obra ultrapassava os continentes através das fitas de VHS. Companhias como Rosas, Última Vez, L'Esquisse e Lalala Human Steps ficaram conhecidas mundialmente através da circulação destas fitas distribuídas em festivais, copiadas informalmente entre artistas ou disponibilizadas oficialmente através dos serviços culturais das

⁶³ Mestrado em Ciências da Arte. Universidade Federal Fluminense, UFF, Niteroi, Brasil. Título: *Formas do dançar o impossível: um salto de 1930 em direção à videodança*. Ano de obtenção: 2013

embaixadas e consulados ou pelo Instituto Göethe, British Council e Cinemateca Francesa.

Alexandre Veras afirma que a nossa relação com as imagens sempre foi marcada pelo poder de resistência ao tempo.

É como se na imagem bi-dimensional do cinema, o olho fosse menos solicitado a percorrer o quadro e tivesse uma pressão muito maior do efeito-composição. Essas características da imagem no cinema não passaram despercebidas por aqueles que levaram a sério a tarefa de pensar a relação corpo-câmera-espaço. (VERAS, 2004, p.14)

Segundo Alexandre Veras, toda vez que se faz a decupagem de uma ação complexa em planos, coloca-se a questão de como arrumar os fragmentos em uma sequência que deve ser linear onde antes estas ações eram simultâneas. A percepção sucessiva de partes de um movimento não restitui esse movimento integralmente. O que vemos em um vídeo é, por natureza, sempre diferente do que vemos no palco, mesmo que seja um simples registro.

Essa diferença só precisa ser encarada como degradação, se assumirmos os valores da representação e considerarmos a imagem numa relação de subordinação com uma forma primeira que seria a dança autêntica. (...) A videodança não precisa entrar nesse jogo para fundamentar suas possibilidades. É bem melhor pensar que um movimento no vídeo só existe ali, na superfície luminosa da tela, e que quanto mais compreendermos as peculiaridades espaço-temporais dessas linguagens mais poderemos fazer nesse entre-lugar. As marcas do referente na imagem não precisam estabelecer um critério de fidelidade, funcionam muito mais como uma possibilidade de manter a imagem como um lugar onde o mundo pode ser reinventado. (VERAS, 2007, p. 12)

A adaptação de obras pré-existentes para o espaço do vídeo passa por uma redimensão espaço-temporal tanto para a coreografia, quanto para a câmera. Para a coreografia, quando esta sofre alterações essenciais no modo como executa, repete, interpreta os movimentos e para a câmera quando capta um material altamente elaborado através da técnica e da experiência cênica, o que pode dar consistência coreográfica maior do que coreografias nascidas somente para o filme.

Mas é na relação com a câmera que a videodança vai inscrever novas possibilidades para a dramaturgia e a composição das imagens. Com a câmera móvel, Maya Deren experimenta uma nova forma de fazer cinema. É comum

veremos nos filmes de Deren o uso de *slow motion*, às vezes até duplicado na edição, como recurso de criação de movimento ascendente com a redução do movimento a cada cena, ou ainda, o uso de movimento reverso e o uso de negativo. O uso da continuidade do movimento e a descontinuidade espacial, será amplamente utilizado por Deren trazendo a ideia da montagem como composição também coreográfica.

Marcel Martin atribui à passagem da câmera estática para a câmera móvel o momento em que o cinema passa de um avanço tecnológico para um estado de arte, o que corrobora a ideia de que Maya Deren, ao explorar os movimentos da câmera, estava transformando o seu cinema em manifestação artística, nesse caso, de dança. Isso é possível através da relação que se estabelece entre as movimentações de câmera que também podem ser consideradas um processo de criação. Segundo Martin, a “emancipação da câmera” proporcionou um estado de arte ao cinema, “as mudanças de planos [...] estavam inventadas, e com isso a montagem, fundamento da arte cinematográfica.” (MARTIN, 1990, p.30).

Cláudia Rosiny, em um dos seus quinze itens sobre a fenomenologia da videodança, cita que a câmera é um elemento importante de movimento: “Pode intensificar movimentos ou cancelá-los, variá-los ou torná-los estranhos na sua tridimensionalidade. A câmera pode observar de longe, ou pode, ela mesma dançar e, desse modo, produzir uma resposta cinestésica”. (ROSINY, 2007, p. 26). Segundo Alexandre Veras, a câmera quando “entra em cena” realiza três operações essenciais no espaço de representação: a introdução da bidimensionalidade, a descontinuidade da representação do espaço-tempo e a transformação de um olhar estereoscópico para um olhar monoscópico. (VERAS, 2007, p.13 e 14). Se a relação com a câmera passa a ser percebida e explorada por quem se dedica a pensar dança e tela, também a edição deve ser analisada a partir de um olhar atento às questões da própria dança.

Todo processo de edição implica na criação de um ponto de vista do artista. Para Katrina McPherson, ao escolher usar a linguagem da edição de narrativa linear do cinema convencional, o público vai interpretar a obra de determinada maneira, mas ao usar o que a autora denomina de edição coreográfica, o público deverá se envolver de maneira distinta. Para Ensestein,

em montagem, o espectador não apenas vê os elementos representados do trabalho finalizado, “mas também experimenta o processo dinâmico da emergência e construção da imagem tal como foi experimentada pelo autor.” (EISENSTEIN, 1943). É comum vermos nos processos de edição em videodança, o diálogo intrínseco entre o diretor e o coreógrafo, quando a montagem às vezes é realizada pelos próprios.

Sobre o seu filme *Study in Choreography for Camera*, Maya Deren diz,

Pretendo que este filme seja, essencialmente, uma amostra de filme-dança, ou seja, uma dança tão relacionada à câmera e à montagem que não possa ser realizada como uma unidade noutra lugar senão este filme particular. (DEREN, 2008, p. 222)

Interessa trazer neste momento exemplos de videodança nos quais, como previu Deren, há a presença de uma dança tão relacionada à montagem que não possa ser realizada em outro espaço que não o da tela, em que seja possível identificar uma dimensão coreográfica no procedimento de edição. No filme *Nine Variations on a Dance Theme*, (1966) de Hillary Harris, vê-se uma mesma sequência de aproximadamente um minuto ser repetida nove vezes. Porém, a cada repetição, a câmera propõe um novo movimento, um novo enquadramento e um novo percurso, editados ora em plano sequência, ora em cortes que dão a sensação de uma coreografia que se renova. Diferentes perspectivas que podem ser chamadas de “alteridades visuais”, criando assim nove coreografias distintas. (CALDAS, 2009, p. 33).

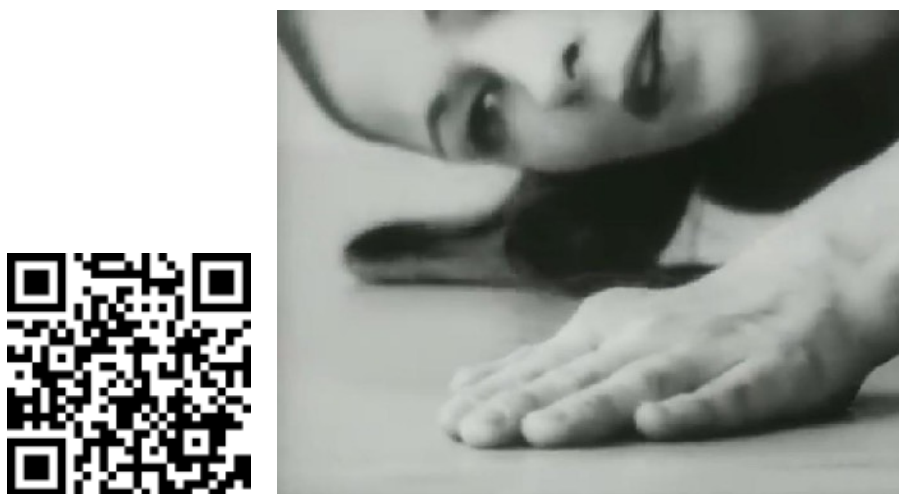


Figura 38: Betty de Jong em *Nine Variations on a Dance Theme*, (1966) de Hillary Harris

Mas *videodança precisa se parecer necessariamente com o que reconhecemos por dança para ser aceito como tal?* Essa pergunta dá nome ao artigo de Cláudia Kappenberg (2008) que reflete sobre o quanto é necessário que deixemos de lado uma ideia tradicional de dança cênica ou de dança para filmes se a intenção for entender o que se passa hoje com a videodança. Há uma intenção de se apreender essa forma de arte não pela simples aproximação entre dança e cinema, mas como o surgimento de uma nova linguagem artística. Interessa trazer este pensamento da autora quando há a ausência da figura humana na criação de alguns trabalhos em videodança ou quando o corpo encontra-se fora do campo visual da tela.

Exemplar é o vídeo *Birds* (2000) de David Hinton, premiado como melhor filme no IMZ Dance Screen, que força a radicalização deste olhar ao entender uma lógica coreográfica nas cenas de comportamento de pássaros. A repetição surge como artifício narrativo construído e cria um diálogo artificial em um material de arquivo sobre a criação, comportamento e relação entre pássaros. A trilha sonora, composta especialmente para o vídeo, cria texturas e padrões visuais e até antropomorfismos entre os “personagens”. Para Katrina McPherson as sequências são feitas a partir de um diálogo criado entre os cliques colocados em pares de forma que eles falam entre si através da repetição, reforçados pela ritmização da trilha sonora.

Aqui, Hinton também utiliza um elemento de composição coreográfica. Nas repetições mais longas, ocorre uma contração, isto é, frames são removidos de cada clipe enquanto a sequência progride. Essa é também uma técnica de edição utilizada em cinema e televisão e tem como efeito uma tensão crescente que é liberada no final da sequência pela mudança de cena ou clipe criando pequenos momentos catárticos. Como mostra Jonathan Burrows, tal catarse é uma ferramenta composicional coreográfica útil que mantém a atenção do público. (McPHERSON, 2009, p.15)

O diretor David Hinton teve a orientação coreográfica de Yolande Snaith que deu às imagens documentais um tratamento coreográfico. O espectador é convidado a considerar as propriedades estéticas de aves em movimento através da repetição e contraste de imagens que remetem à dança. *Birds* é um marco na história da videodança quando, desestabiliza expectativas sobre alguma possibilidade de definir ou legitimar esse campo a partir de códigos tradicionais de dança.



Figura 39: *Birds* (2000) de David Hinton

Sherill Doods no prefácio da segunda edição do seu livro *Dance on Screen* (1988) aponta para as mudanças ocorridas neste campo. Quase uma década após a primeira edição do livro, a videodança continua a desestabilizar expectativas através de um relacionamento interrogativo entre a prática da dança e a tela. Significativamente muitas das características genéricas identificadas na década de 1990 evoluíram para os principais recursos estilísticos de videodança atual. Mas a autora sugere que essa forma não permaneceu estática, pelo contrário, afirma que a videodança fundou a sua própria voz artística independente da dança cênica e isso se faz evidente a partir de determinados estilos e temas que caracterizam este campo: “Não só a videodança se volta para ‘não-dançarinos’ (aqueles sem formação profissional de dança) como também para a ‘não-dança’.” (DODDS, 2004). Após *Birds*, nosso olhar se naturaliza para produções que tem como tema artes marciais, formações militares, o movimento de pedestres, o cotidiano de uma doméstica.

Exemplar na criação de videodança a partir de uma obra pré-existente é o caso de *Rosas*, da coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaeker. Porém, a partir da locação escolhida para a filmagem a obra passa por uma transformação singular a partir da arquitetura e das novas formações geométricas. Em 1992, o cineasta Peter Greenaway recriou esta coreografia para a tela e em 1997, o músico e cineasta Thierry de Mey recriou a mesma coreografia, em uma antiga escola projetada pelo arquiteto Henry van de Velde em 1930, em Leuven, na Bélgica. Esta versão, no entanto, ficou conhecida

mundialmente na área da dança, pois a forma com que o cineasta filmou a coreografia inaugurou novas possibilidades para a relação dança e vídeo.

Na coreografia original, concebida para o espaço cênico, criado no Festival Kaaitheater de Bruxelas, em 1983, quatro bailarinas executavam uma coreografia baseada em movimentos cotidianos que se automatizam através da repetição. No filme, percebem-se as mesmas células coreográficas, porém o espaço da locação escolhida inevitavelmente opera transformações radicais para a concepção original. A câmera penetra no interior da coreografia, ora em longos planos sequência ou em cortes mais longos ou curtos, em um jogo de ocultamento e ou através das paredes, vidros, portas, janelas e pisos diferenciados. Entre o corpo e a câmera está a arquitetura do antigo edifício, criando novas relações espaço-temporais, surgindo como um elemento essencial na composição da obra.

Para Alexandre Veras há uma questão presente na videodança que consiste no fato de uma mesma coreografia poder ser facilmente aceita como videodança ao ser realizada em uma locação e sofrer grandes dificuldades de legitimidade se for feita em um palco. O medo de ser considerado apenas como registro faz realizadores apoiarem-se em locações esquecendo-se de que a questão maior seria a relação da câmera com o corpo no espaço, seja palco ou locação de interior ou exterior.

Como no início do cinema, é claro que a construção da cena em exteriores implica, muitas vezes, uma maior entrada do mundo que desestabiliza o espaço autocentrado da caixa teatral. A incorporação de elementos naturais, a tensão nas bordas do quadro, a relação com extra-campo, a profundidade de campo, são elementos que acabam sugerindo uma consciência do espaço na filmagem que possibilita uma outra relação entre corpo/câmera/espaço. (VERAS, 2007, p.13)

Ao ser incorporada em outros espaços e lugares, a dança acolhida agora pelos movimentos de câmera, pelas escolhas de ângulos, pela luminosidade, se constrói na capacidade de modificar este lugar, criando um espaço imaginário que junto com os movimentos da coreografia existem somente no vídeo e para o vídeo. Para De Mey, é preciso pensar na transposição do “tempo da ação” para o “tempo cinematográfico”. A dança é um exercício de “virtuosidade cinematográfica” por excelência. (De MEY, 1996).

Todas as bailarinas que fizeram parte da obra cênica, nas suas diversas remontagens ao longo dos anos aparecem diante da câmera criando um retrato de múltiplos estilos corporais e de faixa etária. O espaço, ocupado pela diversidade, reforça pequenas narrativas emocionais que se desenrolam ao longo de um dia: do amanhecer passamos pelo auge da luz, para então escurecer na noite, fato que percebemos pelas tomadas externas ou pelas luzes da janela.

Esse vídeo ficou mundialmente famoso através da cantora de música pop Beyoncé, que utilizou referências explícitas de *Rosas danst Rosas* no videoclipe *Countdown* de 2011 sem pedir autorização para a coreógrafa. Para além das questões de direitos autorais, a própria Anne Teresa afirma em uma entrevista para Helena Katz no Jornal Estadão:

Por que a cultura popular leva trinta anos para reconhecer um trabalho experimental de dança? Poucos meses atrás, vi no Youtube um clip no qual estudantes de Flandres dançavam *Rosas danst Rosas* com a música de *Like a Virgin*, da Madonna. E foi tocante de ver... E o que isso diz do trabalho de *Rosas danst Rosas*? Em 1980, foi visto como um posicionamento do poder feminino, assumia a atitude feminina na expressão sexual. Agora que a vejo sendo dançada por Beyoncé, acho agradável, mas não faço nenhuma ligação. É sedutor do jeito consumista de entretenimento. (KEERSMAECKER, 2011)⁶⁴

Em 2013, Anne Teresa convida a comunidade das redes sociais a criar sua própria versão de *Rosas danst Rosas*. O vídeo, intitulado *RE: Rosas* recebeu 250 imagens do mundo todo: Austrália, Burkina Faso, México, Xangai e outros. A cena da cadeira foi re-coreografada por jovens e idosos, *cheerleaders*, atletas, circenses, grávidas, com 80 pessoas juntas ou até sozinhas, no escritório, no metrô, na cidade, na floresta, nas montanhas e até na água. Assim, a produção de videodança se rende aos processos da Cibercultura, partilhando experiências de comunidade, para além dos espaços e circuitos de arte fechados.

⁶⁴ “In the 1980s, this was seen as a statement of girl power, based on assuming a feminine stance on sexual expression,” she wrote. “I was often asked then if it was feminist. Now that I see Beyoncé dancing it, I find it pleasant but I don’t see any edge to it. It’s seductive in an entertaining consumerist way.”



QR Code: Rosas de 2013, re-coreografia de Rosas danst Rosas

Figura 40: Cena do videoclipe Countdown (2011) e cena do Videodança Rosas danst Rosas (1997)

Videodança, ao associar corpo, espaço e movimento com vídeo, desencadeia inúmeras possibilidades próprias e de relações entre si. Definir videodança na sua essência parece ser tarefa difícil e não necessária em tempos de experimentação. Como nova forma de se produzir arte, suas características mais essenciais podem ser constatadas sem que se encerre ou segmente as suas potencialidades. Pode-se pensar em videodança como uma produção em que mais do que o cruzamento de dois campos, vídeo e dança, há um profundo e intenso diálogo que leva à criação de uma terceira forma artística. O pensamento do coreógrafo e do *videomaker* estão agregados de tal maneira que não podem ser dissociados. O trabalho se bifurca nas especificidades da dança e do vídeo, mas volta a um ponto comum: o corpo. Este se relaciona com o espaço do vídeo que, por sua vez, transforma o próprio corpo. Ou ainda, toma-se a videodança como um híbrido, “nascido de um diálogo entre a dança e o vídeo, no qual essas linguagens se tornam indissociáveis, como uma obra que existe apenas no vídeo e para o vídeo.” (CALDAS, 2012, p. 250).

Capítulo 4. Rupturas: relações entre dança e as redes

4.1 Estabelecendo um chão

A partir de agora vamos reconhecer as múltiplas implicações e influências que a relação corpo-câmera teve na criação de novas formas de dança surgidas nos tempos de internet, mais especificamente nas redes sociais e assim, verificar como a imagem digital extrema as relações entre corpo e imagem criando relações para além da cultura de massa.⁶⁵ Vamos abordar o fenômeno Passinho como um movimento que tem profunda relação com o caótico e pulverizado contexto das novas mídias, fazendo surgir uma linguagem, se não sem precedentes, pelo menos com características improváveis e inaugurais para o campo da dança. O que vamos abordar aqui é a relação do Passinho com o vídeo, com as redes sociais, com o ciberespaço, no que Pierre Lévy (1999) chama de inteligência coletiva, um dos principais motores da cibercultura.

Em 2020, essa pesquisa se encontrava no meio de seu andamento, quando o mundo se viu assolado pela pandemia causada pelo Coronavírus. O contexto do isolamento trouxe novas questões para a pesquisa, não só pelo trabalho de campo que precisou ser adiado, e até mesmo reelaborado, como por exemplo entrevistas, idas aos treinos, aos bailes, mas por se tratar de um objeto que se constitui, se altera, se modifica enquanto a escrita acontece. Por fim, optou-se por fazer uma pesquisa multissituada⁶⁶, termo emprestado da etnografia, mas que nos ajuda a nomear a experiência que foi pautada em entrevistas com agentes do movimento, na convivência e acompanhamento da trajetória artística de alguns dançarinos específicos, na análise de vídeos postados nas redes sociais, na tentativa de relacionar com teóricos da área da dança e do audiovisual.

⁶⁵ Conceito importante dos estudos da Comunicação, teorizado pela Escola de Frankfurt por autores como Theodor Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973).

⁶⁶ "Para Marcus, a etnografia multissituada permite observar a "circulação de significados culturais, objetos e identidades em espaço-tempo difusos" (MARCUS, 1995, p. 96, tradução minha). Ou seja, permite denominar de etnografia pesquisas que não "cabem" em um único lugar, mas que só fazem sentido ou aprimoram os sentidos se desenvolvidas de forma multissituada, ou seja, em movimento". (MORAES, 2021)

Na pandemia, o movimento se constituiu como questão importante a ser observada. Palavras como isolamento, confinamento ou pausa, foram amplamente utilizadas para determinar uma nova condição de estar no mundo. Mas se formos nos perguntar se estivemos em pausa, logo vamos redimensionar a palavra. Para André Lepecki (2020), houve uma hiperatividade dos serviços essenciais como a polícia, sistema de saúde, o setor de alimentos, mas sem o espetáculo do deslocamento que estamos acostumados na urbana, contemporânea e moderna representação das democracias. Insiste, que para o capitalismo neo-liberal, o desejo de corpos parados sempre teve lugar de alguma forma. É importante na visão do capitalismo que a gente viva na internet 24 horas por dia, nos espaços privados, acessando canais de compras ou de entretenimento. E quando circulamos, que estejamos rastreados pelos nossos aparelhos celulares. Independentemente do que acontece, para o neo-liberalismo é importante entender e capturar o movimento, no sentido da domesticação e do aprisionamento do movimento.

Para Randy Martin (1988) a teoria política no ocidente foi formada pela relação entre o individual e o coletivo mediados pela palavra ação. Seria o dançarino quem poderia entender como essa ação pode ser corporificada, mobilizada, e ser definida como um tipo de representação e pesquisa para outras possibilidades de existência? Teria o dançarino um tipo de conhecimento íntimo, um conhecimento corporificado do que significa mover? Também para Jorge de Albuquerque Vieira (1999), professor e astrofísico, o dançarino, esse tipo particular dentre toda a classe de sistemas vivos, para dançar, necessita elaborar seu *Umwelt*⁶⁷, explorando o mapa que o conecta ao real. Nesse sentido, a dança é exploração e vivência do espaço-tempo, consistindo em um sistema de enorme complexidade e, conseqüentemente em uma maneira sofisticada de conhecimento.

É importante trazer aqui, o momento em que apareceu a palavra coreografia no ocidente, como uma nova forma de arte, sob a visão absolutista de Luís XIV, na França, sob uma nova lógica de governança, que requer a produção e a gestão do movimento como individual. A primeira vez que a

⁶⁷ Conceito proveniente da filosofia de Max Heidegger (1927)

palavra coreografia foi impressa, data de 1700, no livro do *Maître* de dança Raoul-Auger Feuillet, chamado *Coreografia ou a Arte de descrever a Dança por caracteres, figuras e signos demonstrativos*. E nas primeiras páginas do livro, como possibilidade de descrever a dança, o que aparece não é o bailarino, ou qualquer menção ao movimento e sim a imagem de um quadrado em branco, evocando a sala ou o teatro. Até hoje, essa herança do espaço livre, quadrado, permanece nas salas de dança que usualmente reconhecemos. Percebe-se aí o deslocamento das práticas de dança nas praças, nas ruas, nas festas, para um espaço privado. Um espaço genérico, universalizante, de chão liso, sem história e confinado. E é nesse espaço que o corpo vai seguir os passos, ou prescrever os passos.

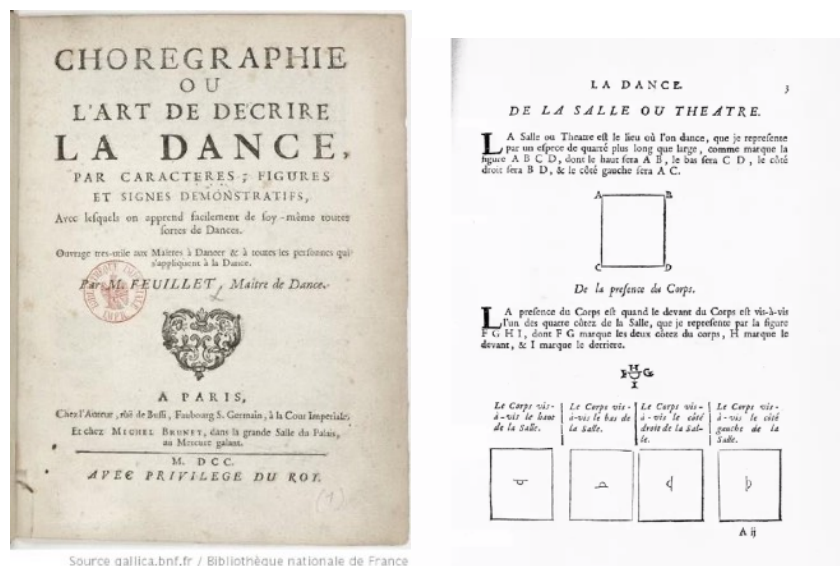


Figura 41: Livro *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs* de Raul-Auger Feuillet (1700).

Ainda para Lepecki, se há uma nova lógica para o estado, que é baseada nas ações e movimentos de seus sujeitos, então a primeira função do estado é garantir que essas ações e movimentos não sejam só vigiadas, mas produzidas. O repertório de movimento que se vai ter é o repertório produzido e dado pelo estado como “movimentos naturais”. E isso é dado como liberdade. O que no ocidente é dado como liberdade, é ontologicamente fundido e confundido com uma ideia de liberdade de movimento. É importante para o

sistema de poder se preocupar com o movimento porque o movimento sempre escapa e não pode ser capturado. Essa seria a natureza do movimento.

Num contexto de pandemia, onde o isolamento é sugerido e em muitos lugares obrigatório, a ideia de liberdade de movimento é posta à prova, pois lhes foi prometido um tipo de liberdade individual, mas que no coletivo precisa funcionar de outra maneira. Para Lepecki o que lhes foi dado veio de cima, e seria um movimento transcendente. Diferente de muitas culturas onde a abordagem para o movimento é imanente em direção ao coletivo. E quando a lógica neo-liberal não dá conta do coletivo, a única saída seria o autoritarismo porque a democracia teria como premissa o aflorar de baixo. E esse aflorar pode ser chamado de movimento porque seria um aflorar contínuo.

É aí que penso no fenômeno Passinho, surgido nos bailes funk das favelas e comunidades cariocas, construído coletivamente por jovens artistas como um fenômeno que faz aflorar de baixo. Onde o coletivo se dá, costurado pelas relações com a tela em um movimento inaugural para o campo da dança. A partir de relações dançadas, todo um campo se abre em possibilidades estéticas, éticas e de produção de conhecimento. Carmen Luz (2020), cineasta e coreógrafa, reflete sobre o corpo negro e a dança:

ao lado de tudo o que nos mira e nos atinge com suas técnicas de morte, um conjunto de outras práticas, de ataque e resistência, marcam as existências com suas presenças e fundam mundos. Quando não são elas mesmas estéticas, é por esse campo que se esparramam; lentamente as vemos deslocando postos que se queriam fixos, se insinuando por entre regras e valores que não raro as desprezam, instituindo permanentemente políticas de movimento constante. Elas são, ao mesmo tempo, reveladoras e revelam “outras formas de vida, outras tradições de representação”. (LUZ, 2020)

E sobre tais abordagens afirma ainda:

Elas também nos levam a refletir sobre os usos e abusos das danças de favela, sobre a disseminação de imagens corporativas, ao fabrico desumanizador de corpos e coreografias descartáveis, as apropriações exotizadas da criatividade, da ousadia e seu poder regenerador para uso doméstico, ao seu refluxo: a explosão da insolência e a invenção e reinvenção constante de técnicas de dança. (LUZ, 2020)

É nesse refluxo, na explosão da insolência, no ambiente que não é o quadrado, a sala, o teatro, tampouco é o lugar das danças populares tradicionais, que o Passinho emerge fruto de uma reinvenção de outras

técnicas em constante diálogo com o audiovisual. A relação entre dança e audiovisual, tem no movimento a sua gênese, o seu fundamento. Mas é preciso estranhar essa relação não como junção, mas como uma relação que detona a crise do movimento em uma história que não é apaziguada. A história da dança e do cinema é plural e marcada por tensões. Ao falar de Passinho estamos falando também de uma disputa cinética ao questionar: quem pode mover, porque se mover, o que é se mover. Movimento é uma disputa política.

Cinema e Coreografia são duas artes da modernidade, ambas no desejo de captura, criação e reprodução do movimento. A modernidade é a fábrica de produção de um sujeito que só acredita que é livre quando introjeta para si a capacidade de se mover, e aí reside o problema, pois só algum movimento será aceito, haverá um movimento que é certo e apropriado. E aqui trazemos o conceito de Coreopolítica e Coreopolícia de André Lepecki (2012) quando pensa que coreografia pode simultaneamente ser abordada como "prática política e como enquadramento teórico que mapeia, de modo incisivo, performances de mobilidade e mobilização em cenários urbanos de contestação." (LEPECKI, 2012, p.42) Partindo do princípio de que arte e política são atividades coconstitutivas uma da outra, e mais ainda especificamente que a dança, ao dançar, teoriza inevitavelmente nesse ato o seu contexto social, então essa arte teria uma particular força crítica. Mas para Lepecki coreografia não deve ser entendida como metáfora da política ou do social, ela seria a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política. Assim deveríamos entender de que modo a coreografia ao entrar no mundo das relações humanas aciona domínios virtuais diversos como sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero e os entrelaça no seu particular plano de composição, sempre criando um porvir:

Para mim, tal expansão do campo coreográfico tem uma consequência incontornável: o entendimento de dança como coreopolítica, uma atividade particular e imanente de ação cujo principal objeto é aquilo que Paul Carter chamou, no seu livro *The Lie of the Land*, de "política do chão". Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história. (LEPECKI, 2012, p.47)

Então Lepecki nos traz dois exemplos que demonstram operações de denúncia política feitas coreograficamente pela arte contemporânea: dois filmes sob a chuva em tempos e situações diferentes que demonstram como o policiamento enquanto coreografia do fluxo do cidadão é algo arraigado e que deforma o espaço do urbano e o imaginário social de circulação nesse espaço. Na famosa cena do filme *Cantando na Chuva* de Gene Kelly e Stanley Donen (*Singing in the rain*, 1952), Kelly ao dançar alegremente na expressão máxima da paixão que estava sentindo debaixo de uma chuva torrencial, ao sapatear em poças ou ocupar o meio da rua antes destinado aos automóveis, lhe é sugerido que pare de dançar por um policial que não diz nada e fica somente parado: "Kelly para imediatamente de dançar. E, regressando ao passeio, continua por ele em passos cuidadosos, caminhando agora *como* um sensato cidadão é suposto fazer e *onde* um sensato cidadão é suposto mover-se." (LEPECKI, 2012, p. 53)



Figura 42: Still *Cantando na Chuva* (*Singing in the rain*, 1952) de Gene Kelly e Stanley Donen
Foto: Moviestore Collection/Shutterstock

O outro filme está no Youtube, é de 2013, se chama *Dancing in the Rain* e trata de um vídeo de dança feito por quatro jovens dançarinos de danças urbanas em Oakland, Califórnia, Estados Unidos. Um dos dançarinos queria fazer uma homenagem a um amigo que foi baleado pela polícia naquele mês. A modalidade é o TURF (*Taking up Room on the Floor*) cuja tradução "tomando espaço no chão", para Lepecki, é simbólica quando o chão nunca está dado, é

preciso ser tomado, ocupado, dançado em espaços impróprios para a dança: molhados, acidentados, rachados, desleixados pelo poder público, permanentemente policiados:

Numa esquina da cidade de Oakland, Califórnia, quatro jovens, negros, se agrupam numa esquina. Chove. O carro preto e branco da polícia logo aparece. Para. Investiga, pois ficar parado numa esquina, em muitas cidades norte-americanas, é infração que pode levar à cadeia. Para a segurança de todos, diz o discurso coreopolicial, o melhor é desconfiar dos agrupamentos parados, principalmente de jovens cuja cor da pele for mais escura. É que agrupamentos deslocam e ocupam o espaço de circulação. E assim ocupam o tempo também. E quem ocupa o tempo marca, determina e orienta o ritmo de cada espaço. Ou seja, faz coreopolítica. Mas os jovens se dividem, ficam dois de um lado da rua, dois do outro. O carro-patrolha parte. O chão molhado é como uma lâmina de prata. Afiada. Deslizam mais carros, a batida da trilha sonora começa, meio lenta, meio épica. Corta a imagem para um dos jovens no meio da pista, seu corpo, numa espécie de vênua guerreira, braço esquerdo esticado como um toureador elegante, cabeça baixa, encapuzada, se coloca justo no trajeto dos carros, que se desviam desse corpo que desestabiliza o fluxo circulatório. Com firmeza e beleza. E, então, cada qual, por sua vez, numa e noutra esquina, dança o impossível. (LEPECKI, 2012, p. 58)



Figura 43: Still, Dancing in the rain, Oakland/YAK Films, 2013.

Para Lepecki esse vídeo nos mostra o que a dança pode fazer politicamente: destrambelhar o sensório, uma rearticulação do corpo, seus afetos e velocidades, ocupar espaços proibidos, dançar num chão rachado, difícil, fazendo surgir uma ação real, verdadeira, fazendo surgir o inesperado, performando o improvável. A coreografia já teria em si um potencial simultâneo de disciplina e ao mesmo tempo de liberdade. Coreopolícias, em linhas gerais

dariam conta de manifestações coreográficas hegemônicas e Coreopolíticas daquelas que tratam do não hegemônico, do resistente. O Passinho surge aqui como exemplo de Coreopolítica quando opera nas brechas, criando novas ideias, e novas formas de mover num chão que é acostumado a rachaduras: o chão dos bailes, das praças, das ruas, e depois o chão virtual, onde todos acessam e onde os imperativos do como ou quem pode mover, perdem o rumo.

A dança sempre esteve e ainda está na tela. Se o cinema foi um dos dispositivos que auxiliaram nas modificações da relação do homem com o seu corpo, com sua realidade, com a imagem deste corpo, com a noção de espaço e tempo, com a memória, então como se encontra essa relação hoje? Para além das representações banais do corpo na sociedade de consumo ou na cultura de massa, atentar para a produção de uma dança surgida e espriada na tela é também uma prática política. O dançar o impossível fará surgir outras danças possíveis?

Ao estabelecer um chão, um espaço onde o fenômeno Passinho acontece, será preciso a partir de agora atentar para os processos da Cibercultura. Na década de 1970, com o surgimento da microinformática, se desenvolve também um conjunto de práticas socioculturais advindas de trocas entre a sociedade, a cultura e as novas tecnologias da informática. São agenciamentos sociais de comunidades nos espaços eletrônicos virtuais. Autores como Pierre Lévy e André Lemos, nos ajudam a entender como essas comunidades se ampliam e popularizam os usos da internet e outras tecnologias da comunicação aproximando pessoas, interesses, trazendo um fluxo de ideias, práticas, trocas de informações, saberes, conhecimentos e sobretudo criando possibilidades para que novos saberes sejam desenvolvidos.

4.2 Cibercultura e alguns números extraordinários

Para André Lemos, Cibercultura é um tipo de *reliance* social que se potencializa pelas tecnologias microeletrônicas. Ela se forma a partir dessa convergência entre social e tecnológico, porém ao incluir “socialidade” na técnica, a Cibercultura vai adquirir contornos mais claros.

Aqui, podemos compreender como, a partir da análise da socialidade contemporânea proposta por Michel Maffesoli, a cibercultura constitui-se como uma “ciber-socialidade”, uma estética social (aproximação comunitária, prazer corporal e sensorial) alimentada pelo que nós poderíamos chamar de tecnologias do ciberespaço (redes informáticas, realidade virtual, multimídia). (...) A cibercultura não é uma “cibernetização” da sociedade, mas a “tribalização” da cibernética. (LEMOS, 1997)

Pois se antes, a tecnologia era vista com um fator de alienação, de desencantamento de mundo e de individualismo, a partir dos processos da Cibercultura as tecnologias surgem como ferramentas de partilhamento de emoções e de experiências de comunidade. E o lugar onde a cibercultura vai acontecer denominamos de Ciberespaço: "O ciberespaço é um não-lugar, uma utopia onde devemos repensar a significação sensorial de nossa civilização baseada em informações digitais, coletivas e imediatas. Ele é um espaço imaginário, um enorme hipertexto planetário." (LEMOS, 2008, p.128). Pierre Lévy (1999) afirma que as vivências e as experiências humanas vividas nesse novo espaço são diferentes da que temos no mundo presente, o que acaba por gerar novos modos de conduta e de interação social, que só são possíveis no ciberespaço. Lévy aponta três fundamentais características que definiriam a cibercultura: a interconexão, a criação de comunidades virtuais e a inteligência coletiva: “Para a cibercultura, a conexão é sempre preferível ao isolamento” (LÉVY, 1999b, p.127).

As interconexões serviriam para aproximar pessoas com assuntos afins, com os mesmo interesses, com a mesma área de conhecimento, com projetos similares e em processos de cooperação ou de troca, sem os imperativos geográficos de localidade. (LÉVY, 1999b, p.127) Para Lévy, o melhor uso do ciberespaço está em colocar em sinergia os saberes, as imaginações, as energias espirituais daqueles que estão conectados a ele. (LÉVY, 1999b, p. 131) Com isso outras possibilidades surgem de consumir, produzir, distribuir

informações e outro termo nos é importante como a ciberdemocracia. (LEMOS; LÉVY, 2010, p.44)

Lucia Santaella utiliza a expressão *cultura das mídias* para falar sobre os fenômenos emergentes na dinâmica cultural, distintos da lógica da cultura de massas que é essencialmente produzida por poucos e consumida por uma massa que não tem poder para interferir nos produtos que consome. Pelo contrário, a *cultura das mídias* inaugura uma dinâmica que se tecendo e se alastrando nas relações das mídias entre si, começa a possibilitar aos seus consumidores a escolha de produtos simbólicos alternativos (SANTAELLA, 2003, p. 52).

Por volta da década de 1980 intensificaram-se os casamentos e misturas entre diferentes propostas artísticas e meios digitais produzindo mensagens híbridas. O surgimento de equipamentos e dispositivos possibilitaram o aparecimento de uma cultura do disponível e do transitório: aparelhos de gravação de vídeos, videocassetes, videoclipes, videogames, filmes para serem alugados em locadora e posteriormente a TV a cabo. Tudo isso têm como principal característica propiciar a escolha e consumo individualizados em oposição ao consumo massivo. Santaella considera esses processos, como constitutivos de uma cultura das mídias, cuja marca principal está na busca “dispersa, alinear, fragmentada, mas certamente uma busca individualizada da mensagem e da informação” (2003, p. 16). Uma das consequências disto é a relação de mediação entre autor e audiência que para a dança altera completamente quando está no suporte videográfico: ao vivo, o ponto de identificação se dirige ao bailarino, no vídeo se desloca para a tecnologia, “promovendo uma instância crítica ao minar a hierarquia do autor em relação à audiência.” (SANTAELLA, 2003, p. 210).

Vimos que a relação entre dança e o vídeo, desde seu surgimento por volta da década de 1960, está presente em diversos formatos e plataformas de exibição: sistemas de notação através de *softwares*, *cd-rom*, vídeos, sites interativos, projeções cênicas. Mas com a popularização da internet, segundo Pierre Lévy, o ciberespaço toma proporções gigantescas quando condensa jovens ávidos por experimentar uma comunicação diferente do que as mídias

clássicas propõem e que nos cabe explorar as potencialidades positivas deste espaço nos âmbitos econômico, político, cultural e humano. Espaço esse, onde atua a cibercultura: “conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço”. (LÉVY, 1999, p.17)

Hermano Vianna, cita Umberto Eco, ao dizer que não é mais possível “atingir o coração do Estado”. Talvez o poder estatal – que virou “sistema” sem coração ou cabeça, com “incrível capacidade de cicatrização” – tenha saído na frente porque tinha mais recursos para se descentralizar:

Quando os computadores caíram nas mãos do povo, os movimentos populares também se pulverizaram nas redes e usam as mesmas teorias/práticas do caos antes apenas acessíveis para a vanguarda das corporações capitalistas globalizadas. (VIANNA, 2013)

A contribuição de Hermano Vianna é fundamental aqui nesse trabalho, porque aponta através da sua pesquisa sobre samba e depois sobre funk⁶⁸, caminhos percorridos por diversas gerações para que hoje fenômenos da cultura periférica pudessem acontecer. Os números da cultura funk, desde sempre, desde os bailes da década de 1980, ainda não reverenciados pelas elites ou mídias oficiais (como são hoje) sempre foram impressionantes. Se hoje os dançarinos de Passinho atuam com propriedade, genialidade, desenvoltura e auto-confiança, é porque vieram de uma cultura que é extremamente sólida: movimentos culturais negros de periferia, como vamos ver a seguir. Muitos dançarinos de Passinho são influenciadores nas principais redes sociais com números altamente expressivos de seguidores. Esses números alarmantes não são privilégio da internet. No contexto de cada época, os números sempre foram expressivos, mas com a internet ganhou visibilidade nas mídias oficiais. O chão onde foram criados as bases do Passinho é um chão ancestral, histórico, uma fonte rica e estruturada, cultural, estética, ética, filosófica, intelectual, isto é, formação. Essa genialidade floresceu de um cenário histórico e cultural ignorado pelas elites, mas que sempre esteve aí, inclusive fornecendo tudo para um Brasil branco se apropriar: conhecimento.

⁶⁸ Autor dos livros "O Mistério do Samba" (Zahar, 1995) e "O Mundo Funk Carioca" (Zahar, 1988).

Na sua antológica dissertação de mestrado, em 1987, intitulada *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*, Hermano Vianna, estuda um grande número de bailes cariocas onde se dançava, principalmente, a música norte-americana conhecida como funk. Percebe que no Rio de Janeiro, na Baixada Fluminense e em Niterói eram realizadas cerca de 700 festas a cada fim de semana, atraindo mais de um milhão de dançarinos. Alertava para esse fenômeno, inexplorado pelas ciências humanas brasileiras, por ser a principal diversão dos jovens das camadas de baixa renda que vivem no Grande Rio. A partir da etnografia desses bailes, incluindo o histórico do mundo funk carioca e a análise de sua organização interna, concluiu que, com esse fenômeno se cria estratégias inéditas para lidar com uma realidade metropolitana essencialmente heterogênea.

Em todos os fins de semana, no Grande Rio, são realizados cerca de 700 bailes (o número é uma média das várias informações que eu consegui obter), onde se ouve música funk. Segundo seus próprios organizadores, um baile com 500 pessoas é considerado um fracasso. Cada uma dessas festas atrai, também em média, 1000 dançarinos. Pelo menos uma centena de bailes reúne um público superior a 2000 pessoas. Alguns deles costumam ter 6000 a 10000 dançarinos. Fazendo as contas, por baixo, é possível afirmar que 1 milhão de jovens cariocas freqüentam esses bailes todos os sábados e domingos. Um número por si só impressionante: nenhuma outra atividade de lazer reúne tantas pessoas, com tanta freqüência. (VIANNA, 1987, p. 07)

Se por um lado o samba e o carnaval tiveram meios de legitimação com o auxílio das grandes mídias como o rádio, a TV e o cinema, o funk teve outra trajetória. No livro *Dicionário da História Social do Samba* de Nei Lopes e Luiz Antonio Simas encontramos uma pesquisa extensa sobre os impactos da produção cinematográfica a partir do cinema falado na difusão do samba. Para eles, o filme *A voz do Carnaval* (1933) de Adhemar Gonzaga, lançado pela Cinédia, filme aliás considerado perdido pois não há cópias preservadas, foi um marco que desencadeou inúmeras comédias musicais no cinema brasileiro, antes das das chanchadas. (LOPES e SIMAS, 2015). A produção audiovisual em torno dos temas carnaval e samba passa a ter um número expressivo com a produção de documentários, ficções, programas de rádio e depois mais tarde, a partir da década de 1950 com a televisão, transmissões ao vivo e programas específicos, passando a fazer parte do cenário cultural brasileiro de forma muitas vezes lucrativa para as grandes mídias. Mas Simas problematiza:

"o samba virou elemento crucial na construção de certa ideia de identidade brasileira em um processo dinâmico, que não comporta leituras estreitas ou simplificadas na dicotomia do bom e ruim, do empoderamento ou da opressão." (SIMAS, 2022). Afirmar que esses fenômenos acontecem ao mesmo tempo e que a legitimação convive com a expropriação na história do samba de forma muito intensa. E se o samba resiste é porque é potente e tem a capacidade de se adaptar. Pensa ainda que houve uma estratégia sistemática no processo de incorporação do samba a uma possível construção identitária feita de cima, a partir da década de 1930, quando se tirou o samba das mãos dos que o criaram para amaciá-lo para a indústria fonográfica com as atenuações de rítmica macumbada que caracterizava os tambores centro-africanos redefinidos no Brasil: propõe imaginar o que representava a turma do Estácio para o projeto civilizatório de recorte canônico que ainda seduz segmentos das elites brasileiras.

No tal mundo globalizado – sobretudo em seu viés cultural/econômico – o samba é, cada vez mais, instado pela indústria do entretenimento a se diluir em padrões uniformes, inclusive de performance, perdendo muitas vezes a vitalidade transformadora e as especificidades dos ricos complexos culturais que se desenvolveram em torno dele. O carnaval viaja no mesmo barco. Por outro lado, vejo crescerem, dentro dos meios do samba, movimentos com uma percepção crítica aguçada desse processo, buscando atentar para os fundamentos do samba e criticar essa captura do gênero e do carnaval pela indústria do entretenimento. Esse jogo, a meu ver, está longe de terminar e apenas comprova que o samba, com todas as complexidades e questões incômodas que coloca, é um elemento central para que pensemos o Brasil de forma complexa. O samba é a nossa mais potente aventura civilizatória. (SIMAS, 2022)

Paralelo aos processos de legitimação do samba, o movimento funk tem outra trajetória. Se o samba tinha na sua origem influências afro-diaspóricas, o funk tem influências diretas da música norte-americana. Para Hermano Vianna essa história começa nos anos 30/40, quando grande parte da população negra migrava das fazendas do sul para os grandes centros urbanos do norte dos EUA. O blues, antes uma música rural, se eletrificou, produzindo o *rhythm and blues* que quando tocava em famosos programas de rádio encantava adolescentes brancos como Elvis Presley, que passaram a copiar o estilo de tocar, cantar e vestir dos negros. (VIANNA, 1987). A junção do *rhythm and blues* com outros estilos musicais ficou debaixo de um grande guarda-chuva

denominado *black music*. E a gíria *funky*, antes um palavrão passou a ser vista como: "Tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música, que ficou conhecida como funk." (VIANNA, 1987, p.46).



Figura 44: Imagem do livro: '1976 – Movimento Black Rio', Foto: Almir Veiga.

No Rio de Janeiro os primeiros bailes se deram no Canecão⁶⁹, na Zona Sul, aos domingos do começo dos anos 1970, organizados pelo produtor Ademir Lemos e pelo locutor de rádio Big Boy⁷⁰. Conhecidos como “bailes da pesada”, eles atraíam cerca de 5.000 dançarinos de todos os bairros cariocas, tanto da Zona Sul quanto da Zona Norte, e tinham uma programação musical que variava entre o rock, pop, mas principalmente, o soul (VIANNA, 1987, p.52). Porém, logo depois, houve um projeto de intelectualizar o Canecão com shows de Roberto Carlos e ícones da MPB e esse movimento deslocou o bailes da pesada para outros clubes do subúrbio do Rio de Janeiro. Uma matéria sobre esse bailes foi realizada no Jornal Jornal do Brasil, (e desencadeou inúmeras outras) denominando esse fenômeno de Black Rio,

⁶⁹ Canecão foi uma tradicional casa de espetáculos localizada em Botafogo, Rio de Janeiro. Num projeto do jovem arquiteto José Vasquez Ponte, tornou-se uma das grandes referências nacionais para espetáculos de médio e grande porte. A temporada feita por Maysa em 1969 fez com que o Canecão se tornasse popular entre o meio artístico, logo, a casa de show um dos principais palcos de cidade. Fonte: Wikipedia. Acesso em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Canec%C3%A3o> 04/03/2023

⁷⁰ Big Boy, pseudônimo de Newton Alvarenga Duarte (Rio de Janeiro, 1 de junho de 1943 — São Paulo, 7 de março de 1977) foi o mais importante disc jockey de sua época, responsável por uma verdadeira revolução no rádio brasileiro. Fonte: Wikipedia. Acesso em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Canec%C3%A3o> 04/03/2023

porém com a ditadura militar em vigência, alguns organizadores dos bailes foram presos pois se achava que esses lugares eram reduto de grupos da esquerda. A partir do sucesso dos filmes de John Travolta no final da década de 1970, como por exemplo *Os embalos de sábado a noite* (1977) e *Grease, nos tempos da Brilhantina* (1978) a onda soul perdeu espaço para a moda disco, onde se dançava somente esse tipo de música: "Quando os filmes de John Travolta e a febre da discoteca chegaram ao Brasil, a maioria das equipes aderiu ao novo ritmo, para desespero dos fãs do soul. Esse foi um momento raro: a Zona Sul e a Zona Norte estavam dançando as mesmas músicas". (VIANNA, 1987, pág 62).

Depois da febre das discotecas, Hermano afirma que a Zona Sul volta a curtir rock, punk, new wave, pós-punk, e a Zona Norte mantém-se fiel à black music ou o que conhecemos por charme: "um funk mais "adulto", melodioso, sem o peso do hip hop". (VIANNA, 1987, pág 62). E foi aí que uma mudança gradual começou, passando do protagonismo do charme para o Hip Hop e principalmente no modo de dançar onde as danças do "soul" eram mais improvisadas e individualizadas, enquanto que o novo estilo era caracterizados por bermudões, bonés, bem distante das questões do orgulho negro, uma das características dos bailes soul.

Para Hugo Oliveira, a partir do surgimento do Hip Hop em 1974, enquanto movimento estabelecido nas suas 4 bases: Breaking (Dança), Grafite (Artes Plásticas), Dj (Música), MC (Mestre de Cerimônia), traz para o movimento da dança outras possibilidades agora ampliadas e denominadas street dances com outras manifestações de dança como *Popping*, *Locking*, e depois na década de 1990, a *Hip Hop Dance*, *House Dance* entre outras. Para Hugo, "as transformações e influências sonoras americanas somadas, posteriormente com os aprimoramentos de Dj's do Rio de Janeiro, constituíram o que hoje é conhecido como Funk Carioca." (OLIVEIRA, 2017, p. 50). Hugo cria um conceito e denomina "músicas indutivas" o fato da platéia dos bailes da década de noventa começarem a responder com movimentos e improvisos aos experimentos musicais que traziam elementos do soul, funk, disco, rap norte-americano em *samplers* de frases ou batidas. E para nos aproximar já das origens e do cenário onde as bases do Passinho começaram explica:

No final dos anos 2000, nos bailes Funk, os Bondes Musicais produziam hits que faziam todo país dançar e em suas apresentações que além de proporem movimentos com suas Músicas Indutivas, realizavam coreografias marcadas e aproveitavam momentos da música para serem mais espontâneos, chamando grande atenção durante suas performances. É nesse contexto de espontaneidade que acontecem os desafios entre os (as) dançarinos (as) que passam a ser concebidos em manifestações de pequenas rodas dentro dos bailes, cuja improvisação aos poucos passa a ter maior importância e ser a principal forma de expressão para dançar o Funk. (OLIVEIRA, 2017, p.51)



Figura 45: Baile funk “Canto do Rio”, realizado em Niterói, 1987
Foto: Hermano Vianna, disponibilizada em seu site

Embora esse trabalho faça um recorte sobre as relações entre o Passinho e a tela, há uma questão marcante na trajetória do funk que nos ajuda a dar leitura para um mapa complexo que é o cenário da juventude carioca de periferia, rodeado por violência, racismo e discriminação. Primeiro, que a partir de 1992 o funk passa a ter outro tratamento na mídia. Se antes o fenômeno trazia algo de extraordinário onde se noticiava que mais de 10 mil dançarinos podiam lotar um só baile do subúrbio com um som genuíno e totalmente brasileiro, agora se associava a algo pejorativo a partir de episódios como os arrastões nas praias da zona sul:

Esses arrastões se tornaram uma espécie de marco no imaginário coletivo da história recente do funk e da vida social do Rio de Janeiro, fortemente identificada com conflitos urbanos onipresentes. A partir desse momento, tais fenômenos das periferias e favelas das grandes cidades, quase desconhecidos da classe média, ganham inusitado destaque no cenário midiático. (HERSCHMANN, 2000, p.95).

Por muitos anos o funk ocupou páginas policiais e foi alvo de políticas que tentavam criminalizar o movimento. Para a pesquisadora Adriana Facina, todo um aparato foi construído para que o funk fosse legitimado como problema de segurança pública, mais do que como tema de políticas culturais. Afirma que a música, que faz parte do estilo de vida de milhões de jovens cariocas principalmente nas favelas e periferias "é central em processos de construção identitária relacionados a etnicidade e aos lugares de moradia, contribuindo para valorizar perecimentos que geralmente são fonte de estigmatização". (FACINA, 2009, p.1)

Mas se por um lado o funk foi durante muito tempo marginalizado, a renda gerada por esse movimento cultural trouxe novas perspectivas: uma pesquisa da FGV Opinião⁷¹, mostrou em 2010 que o funk movimentava R\$127,285 milhões por ano. Ali está contabilizado desde os cantores e compositores de funk até os vendedores ambulantes dos bailes. A pesquisa mostra que o número de pagantes chega a 1.230 milhão por mês: quase 14,5 Maracanãs lotados. E que essa multidão deixa R\$7,025 milhões de reais nas bilheterias dos quase 900 bailes que existem em todo o estado do Rio de Janeiro. Mas com a implementação das UPP's, (Unidades de Polícia Pacificadora), dentre tantas polêmicas em torno da eficácia e da efetividade dessa política, teve efeito a possibilidade de maior circulação dos jovens nas comunidades vizinhas.

⁷¹ <https://portal.fgv.br/pesquisas>



Figura 46: Baile funk na favela Árvore Seca

Foto: Divulgação/Vincent Rosenblatt / © Vincent Rosenblatt / Agencia

Quem vai dar um exemplo prático de como isso impactou fortemente na circulação de jovens da periferia é Emílio Domingos, antropólogo, cineasta e pesquisador. Emílio teve papel fundamental no reconhecimento do Passinho como manifestação artística. O cineasta pôde ver de perto essa diferença dos trânsitos entre jovens na realização de dois dos seus filmes (*L.A.P.A.*, 2007⁷² e *A Batalha do Passinho*, 2012) em tempos distintos e aponta entusiasmado algo de finalmente positivo para a juventude que habita e transita a periferia carioca:

Tinham dois garotos, dois MCs do Rio, que moravam na mesma comunidade, o Complexo da Maré, no entanto, eles não podiam visitar um ao outro, porque um era da Vila do João e o outro era da Vila do Pinheiro, que são partes da comunidade, do complexo, só que cada um desses lugares era controlado por uma facção criminosa diferente. Então, um morador não podia cruzar para outra área, porque ele seria maltratado. E aí isso era muito interessante, além de ser triste, porque isso é de 2000, e duas pessoas que eu admiro muito, que são esses personagens do meu primeiro filme, só se encontravam fora de suas casas, porque um não podia visitar a casa do outro. E agora, em 2011, quando conheci o Gambá e o Cebolinha, eles eram super amigos, de regiões completamente diferentes, um morava no Morro do Barbante, na Ilha do Governador, e o outro morava na Abolição. Eu acho que muita coisa mudou. Não sei se houve uma transformação real mas eu percebi que eles circulavam por toda a cidade, eles não tinham mais fronteiras, graças à internet também eles se conectaram, descobriram afinidades, a cultura do passinho, então eu acho que é um quadro diferente, isso me

⁷² *L.A.P.A.* (2008) é um filme dirigido por Cavi Borges e Emílio Domingos com Marcelo D2 sobre o movimento hip hop na Lapa.

chamou muito a atenção. Foi uma das coisas que me motivou a fazer esse longa. De certa maneira, perceber uma mudança positiva, talvez isso possa ser um traço, um risco, mínimo, ínfimo, em relação a todos os problemas que nossa sociedade tem mas, simbolicamente, para mim, isso foi uma faísca para que eu fizesse o filme. (DOMINGOS, 2014)

Então há duas possibilidades de espaço onde o fenômeno Passinho pôde brotar: o ciberespaço e a cidade com trânsitos mais livres do que as décadas anteriores. Emílio chama isso de "certa sorte histórica" quando aponta a importância da internet para a disseminação da cultura quando acontece em um período de acesso tecnológico por jovens da periferia: "Muitas artes incríveis e complexas surgiram em outros momentos históricos, inclusive, nesses mesmos espaços, mas tiveram maior dificuldade para serem disseminadas, para se fazer reconhecidas como arte". (DOMINGOS, 2014)

E é aqui que vamos pensar o impacto das redes na construção de uma linguagem de dança que tem nas relações com as telas as suas bases de formação. A partir dos anos 2000, os computadores fazem parte do cotidiano dos jovens que crescem e se desenvolvem a partir de relações mediadas sempre pelas novas tecnologias. O número de usuários da internet cresce exponencialmente e com isso uma nova forma de se relacionar e de se apropriar dos meios. Na periferia, as LAN houses tiveram importante papel no acesso à jovens que ainda não tinham computadores em casa. Nesses estabelecimentos eram oferecidos acesso a computadores por um tempo limitado e com preços acessíveis para que os usuários usufríssem da internet de formas diversas: de jogos eletrônicos à soluções de escritório, mas sobretudo proporcionando acesso a lazer, oportunidades, educação, cultura de forma mais horizontal facilitando a inclusão digital.

Nos anos 2010 com a popularização dos smartphones, a população tem ao alcance das mãos e a todo tempo um pequeno computador e uma câmera inseridos no seu cotidiano, com práticas de rápido acesso como registro de fotos e vídeos, acesso a conteúdo musical, de informação, de formas de se relacionar com outras pessoas. Para OLIVEIRA e BARROSO (2020), novas histórias podem ser contadas neste formato: além da onipresença e do aspecto natural na vertical, diferentemente da orientação horizontal do cinema e da TV,

o smartphone seria uma tela na qual consumimos e interagimos com conteúdos de uma maneira mais íntima, e as peculiaridades próprias deste novo meio abrem possibilidades criativas e narrativas antes impossíveis.

Como afirma Lev Manovich (2001, p. 94) estamos inseridos em uma “sociedade das telas”, e as telas do cinema, da TV e do computador exercem grande influência sobre nós. As telas trazem consigo modos diferentes de acesso, experiência e recepção: “Na exibição de cinema, o espectador é solicitado a se fundir completamente com o espaço da tela. Na televisão (como era praticada no século XX), a tela é menor, as luzes dos cômodos estão acesas, a conversa entre os espectadores é permitida, e o ato de assistir é frequentemente integrado a outras atividades diárias” (MANOVICH, 2001 p. 96). Mas com os aparelhos móveis ao alcance das mãos em qualquer tempo e espaço, as interações ganham outro patamar. Com essas novas formas de produzir conteúdo, surgem novas plataformas de exibição.

Em 2004 surge uma rede social denominada Orkut, criada por um engenheiro de software da Google, com o intuito de conectar pessoas com interesses afins, tendo no seu auge mais de 300 milhões de usuários. No seu sistema, os usuários podiam criar comunidades mediadas por alguém especializado em determinado assunto, nomeadas com palavras chave onde determinado grupo específico pudesse reconhecer algum campo de interesse de forma facilitada. Nas comunidades se podiam criar e divulgar eventos com datas e locais específicos, criar fóruns de discussão sobre determinado assunto, adicionar enquetes com votação, e fazer postagens onde todos os membros pudessem ter acesso. Nos perfis pessoais eram permitidos postar fotos, vídeos, links, e receber depoimentos nas descrições. Mais adiante vamos entender porque essa rede foi fundamental para o movimento do Passinho. Depois do Orkut, outras redes sociais surgiram como Facebook, Instagram, Twitter, Tiktok, todas com o intuito de conectar pessoas e assuntos afins. O que nos interessa aqui é entender como um grupo se utiliza do cyberspaço para se reinventar e legitimar práticas antes impossíveis ou improváveis antes de uma certa democratização do acesso a espaços antes pertencentes a uma elite social e cultural.

4.3 O Passinho e a tela: hiper-relações corpo/câmera

“eu não conheci o Passinho, eu sou o Passinho. Ele veio da favela onde eu moro, do asfalto onde eu treinava, no quarto, na sala, até no banheiro eu fazia vídeo, na praça, na batalha, no baile, tá tudo englobado e eu estou nesse meio.”
Jackson⁷³

É nesse contexto caótico, pulverizado, espriado das redes que o fenômeno Passinho também pôde se desenvolver. Segundo o pesquisador Hugo Oliveira (2017), é nas favelas cariocas e reminiscências, por volta de 2004, que essa dança popular urbana surge nos bailes Funk, sintetizando diversas modalidades como o Breaking, Frevo, Samba, Capoeira, Hip Hop Dance, Popping entre outras. Para Hugo Oliveira, antes de falar do Passinho é preciso contextualizar os sujeitos: jovens estudantes e trabalhadores que moram em favelas, comunidades, subúrbios e periferias do Rio de Janeiro, frequentadores de bailes Funk, geralmente associados a uma imagem de jovens não produtores, marginais, bandidos e tantos outros estigmas causados dentre muito outros fatores pela associação aos Proibidões, um segmento do Funk Carioca que retrata a realidade particular das favelas. Nas letras, aparecem relatos sobre o crime organizado e os confrontos entre facções, críticas contra a polícia militar. Hugo afirma também que o baile foi durante muito tempo uma das únicas oportunidades de cultura e lazer nas favelas:

É assim, que a poucos metros das casas desses jovens, becos, vielas, campinhos/quadras de futebol e praças se tornam espaços para exibição de suas melhores roupas, presenciar as atrações expoentes na mídia lado b, namorar e dançar, enfim a buscar diversão até os corpos não aguentarem mais. Portanto, ambientes que emanam sociabilidade todos os finais de semana para milhares de frequentadores que se encontram das onze da noite até o dia amanhecer. Embora a entrada seja gratuita, as equipes de som montam um enorme paredão de uma ponta a outra, nos espaços disponíveis, que são suficientes para o grave bater no peito e não deixar ninguém ficar parado. Não importa onde esteja, é sempre

⁷³ Entrevista do dançarino Jackson para o website De Passinho em Passinho de Emílio Domingos. Acesso em: <http://depassinhoempassinho.com.br/>

possível ouvir e sentir as batidas da música reverberando e induzindo o corpo a dançar. Quando não, você é pego ou carregado pelo trenzinho e conduzido pelo baile, como um peixe em um cardume, participando de uma dança coletiva. (OLIVEIRA, 2017, p.17)

A partir de agora, vamos utilizar diversos tipos de depoimentos de agentes, fazedores, criadores e dançarinos de Passinho sob forma de entrevistas pessoais à autora, entrevistas na internet e depoimentos. É na fala de cada um, na descrição do fenômeno, na reflexão que fazem sobre a prática, que podemos ir estabelecendo algum entendimento do que é o universo do Passinho. Quando tivermos oportunidade, vamos traçar um diálogo com outros dançarinos de outras linguagens e épocas na tentativa de entender regimes que coexistem.

Para começar, vamos usar as palavras dos principais agentes do movimento: os relíquias. São eles que nos dão pistas, através da descrição de experiências pessoais, e que nos ajudam a adentrar esse universo rico e complexo. Os relíquias são os pioneiros da dança Passinho, são os dançarinos que frequentaram os primeiros bailes onde os duelos aconteciam, duelos estes configurados por uma disputa dançada no meio de uma roda, protagonizada entre dois expoentes do movimento, cujo resultado era dado ali mesmo pelo público ou publicado nas redes sociais em meio a polêmicas e discussões. Nos bailes do Mandela, Jacaré, Manguinhos, Arará, Campinho, Cidade de Deus, todos no Rio de Janeiro, viviam essa dança como instrumento de transformação social, com dedicação e amor pela dança fazendo o passinho chegar em lugares de reconhecimento. Hugo afirma que "A autodenominação como relíquia é sustentada pela autenticidade que alguns adeptos conferiram a passos que construíram as características da dança e até hoje são reproduzidos pela geração atual." (OLIVEIRA, 2017, p. 93 e 94)

Baianinho (Anderson Santana), um dos principais agentes do movimento, na entrevista para o site De Passinho em Passinho⁷⁴ da Osmose Filmes dirigida por Emílio Domingos, afirma que era no baile onde ele esquecia de todos os problemas, que se na favela não chegava nada, era o baile o lugar da diversão. Afirma que no baile, os dançarinos de uma comunidade podiam

⁷⁴ Acesso em <http://depassinhoempassinho.com.br/#single/0> 27/10/2022.

circular nos bailes de outra, mas sempre com muito respeito “você tem que saber chegar, dançar na disciplina, e tem que saber sair”, mas que ele mesmo era muito abusado. Sobre a performance, afirma que não havia ensaios, que dança desde os três anos de idade e que a inspiração na criação dos movimentos pode vir de qualquer lugar. Qualquer situação de rua pode servir de inspiração, como por exemplo observar a movimentação de um bêbado e seus passos cambaleantes: “eu pegava o passo desse bêbado e fazia ser meu aquele passo, do meu jeito, mas que ninguém visse eu fazendo e lembrasse desse bêbado. O Passinho é uma coisa automática: você não pensa para dançar, você dança para pensar”, afirma o dançarino. É sedutor evocar aqui Doris Humphrey, uma das precursoras da dança moderna: “o bailarino é notoriamente um pensador não verbal” (HUMPHREY, 1959, p. 21) Sobre a relação com público, Baianinho ressalta a importância de não pensar só no adversário dançando, mas nas pessoas que estão assistindo: “se o público não estiver interagindo para que a dança?”



Figura 47: Baianinho (Anderson Santana)
Entrevista para o site De Passinho em Passinho da Osmose Filmes dirigida por Emílio Domingos

Voltamos aqui com Merce Cunningham, e colocamos ao lado do pensamento de Baianinho, que ao refletir genuinamente sobre o ato de dançar nos informa que o Passinho está alinhado a um modo de criação de movimentos que se alinha aos processos da dança contemporânea:

Se um dançarino dança – o que não é o mesmo que ter teorias sobre o dançar ou desejar dançar ou tentar dançar ou lembrar em seu corpo a dança de outro – mas se o dançarino simplesmente dança, tudo está lá. O sentido está lá, se é o que você quer. No que toca à pintura, nós estamos agora começando a ver a pintura, e não o pintor nem o que foi pintado. Nós estamos começando a ver como um espaço pintado é. Na música, estamos começando a ouvir livre de nossos bem-temperados ouvidos. Na dança, isso é o simples fato de um salto ser um salto e o fato adicional sobre qual forma esse salto adquire. Essa atenção dada ao salto elimina a necessidade de sentir que o sentido da dança repousa em tudo menos na dança ela mesma, e ainda elimina a preocupação de causa e efeito no que toca à questão de qual movimento deve se seguir de dado movimento, libertando assim da sensação sobre continuidade, e deixa claro que cada ato de vida pode ser sua própria história: passado, presente e futuro. (CUNNINGHAM, 1955).

Cebolinha (Jefferson Chaves), também é um dos principais agentes do Fenômeno Passinho e começou a dançar funk em grupos de dança que se apresentavam em festas de fim de ano em escolas. Em entrevista dada para o website De Passinho em Passinho⁷⁵ defende a música funk como movimento integral, e reconhece que ali tem muitas vertentes, mas que é preciso defendê-lo na sua totalidade com o objetivo de fortalecer o discurso. Afirma que fez parte da era dos bondes de 2000 à 2006, e que os bailes eram o suporte que o governo não dá para favela, isto é, o lazer que o poder público não oferecia para a periferia. É ali que se gera emprego para o sujeito que trabalha no bar, para o que vende hambúrguer, para o que vende cerveja, água e tantas outras atividades. Cebolinha traz uma questão fundamental sobre o não incentivo do estado que sempre vê os bailes com maus olhos pois muitas das vezes esses são organizados por traficantes, mas quando se tenta buscar apoio do estado, são tantos os empecilhos legais para a liberação da atividade que os organizadores acabam desistindo. Afirma que os bailes mais frequentados foram River Futebol Clube na Abolição, Sambola (época dos bondes), Castelo das Pedras, Palácio do Pagode, Madureira, Campinho (reconhecido como o baile dos dançarinos), Arará, Jacaré, Chatuba, Mandela, todos no Rio de Janeiro. Campinho foi o baile que deu mais suporte e visibilidade aos dançarinos.

Foi onde ele pôde desenvolver sua dança e onde ele se tornou *pop star*: quando chegava o Dj anunciava no microfone e abria-se um corredor para que

⁷⁵ <http://depassinhoempassinho.com.br/>

ele passasse. Sobre a dinâmica do baile descreve assim: "um ia para lá, me conhecia, duelava, ia para casa já falava de mim para outros, os outros iam e aí acontecia a mesma coisa, até que todos os dançarinos começaram a ir para lá, ali foi o baile que teve mais dançarinos, aquilo ali era a vida deles, se rolava uma música nova no Campinho, chegava em casa as seis horas da manhã e nem dormia, ficava treinando para na outra semana já comer aquela música no *beat*". Então explica que foi o Baile do Campinho que proporcionou os melhores duelos pois tinha a presença de todos os bondes: Quebradeira, Dancy, Imperadores, Os Fantástico, e os melhores dançarinos estavam ali dominando aquele baile, de maneira muito positiva com gente de todo lugar do Rio de Janeiro, isto é, os dançarinos de Passinho tinham protagonismo.



Figura 48: Cebolinha (Jefferson Chaves)

Entrevista para o site De Passinho em Passinho da Osmose Filmes dirigida por Emílio Domingos

Já falamos do termo *reliíquias* do Passinho. Agora vamos falar dos *bondes*. Esses nomes vão constituindo a cultura do Passinho. Hugo Oliveira (2017) nos conta que houve uma tentativa da geração atual do funk de resgatar espaços novos de sociabilidade, depois da proibição dos bailes funks nos clubes da cidade, e que foi nos bailes das favelas que eles conquistaram essas oportunidades. "Com o desenvolvimento do ritmo Funk principalmente das batidas como Volt mix, Miami Beat ou Bass passando pelo Pancadão até a chegada do Tamborzão, o sujeito dançarino reaparece nos bailes através dos

inúmeros bondes de Funk” (OLIVEIRA, 2017). Esses bondes faziam grande sucesso e disputavam o reconhecimento dentro da cadeia produtiva do Funk. É Cebolinha quem nos conta a passagem de um bonde musical para o primeiro bonde de Passinho. Sobre os bondes, diz que a origem se deu por causa dos Havaianos, que se denominavam Reis da Dança, e Baianinho que não aceitava isso, se denominou Imperador criando os Imperadores da Dança (Jacaré). Depois vieram os Dancy (Realengo), Quebradeira Pura (Cidade de Deus), Os Fantásticos (criado pelo dançarino Bolinho que não se identificava com nenhum outro e criou o seu próprio com bailarinos de vários lugares) e os Elite (Queimados). Havia dançarinos de todo lugar em cada bonde mas sempre houve uma base. Desse movimento de criar comunidades no Orkut, surgia também os renegados que passaram a criar os seus próprios bondes.

Estar ligado a um bonde é ter uma identidade, é pertencimento, é ter a certeza de estar seguro em qualquer duelo, pois pode contar com algum amigo, caso o nível do desafiante seja surpreendentemente mais alto, é ter quem brigue por você, inclusive nas redes sociais, é ter uma moral perante os outros bondes se um ou mais membros do bonde for um(a) dançarino(a) pioneiro(a) ou já tiver ganho muitas batalhas, pois assim o bonde se destaca. (OLIVEIRA, 2017, p. 71)

Jackson, um outro dançarino precursor do movimento, também na entrevista no website de Passinho em Passinho⁷⁶ diz que o que sempre o interessou no funk foi a batida, nunca as letras, e que o Passinho começou a ter suas próprias batidas e músicas sem palavrão por exemplo. Que essa é a riqueza do funk: tem suas modalidades, suas histórias... Afirma que nos bailes viveu uma história. Foi ali que fez amizades, que trocou passos com os amigos, conheceu o pessoal, foi o principal centro para que estivesse onde está hoje. Enquanto muitos iam para beber ou para namorar, ele ia por causa da dança. O baile era a sua segunda casa e se estendia até quando a cabeça ainda zunia ao deitar no travesseiro. Assim, o baile e a casa era uma coisa só. Bryan, também relíquia do Passinho, hoje é advogado e passista da Mocidade. Em entrevista no website de Passinho em Passinho⁷⁷, também toca na questão do espaço da casa. Assim como Cebolinha, chegava em casa do baile às 7h da manhã, colocava o som baixinho para não acordar a casa, e continuava

⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=rhJezdqVGXs>

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Obbl7kvgZic>

treinando direto para não esquecer o que tinha acabado de ver no baile.... Depois de dois anos treinando, quando se sentiu pronto, foi atrás do Baianinho para tentar um duelo, mas aí Baianinho já estava parado.

Quando os dançarinos afirmam que o a baile a casa era uma coisa só, estão prevendo também algo que aconteceria logo depois: foi no espaço da casa onde as imagens eram produzidas e criadas para depois serem exibidas nas redes. A casa como extensão do baile, porque é espaço de reverberação do que recém foi vivido e palco de experimentação de movimentos.

Leléo é da Cidade de Deus e afirma em entrevista dada no website De Passinho em Passinho⁷⁸ que o baile foi o começo de tudo. Diz que foi no baile do Coroado (Cidade de Deus) onde se sentiu a melhor pessoa do mundo. Ali ganhava todas as batalhas pois a torcida era toda dele. Mesmo quando vinham dançarinos de fora até melhores que eles. Foi o início do Bonde Quebradeira Pura, nome dado por um fã que dizia que parecia que eles nem tinham ossos, que o movimento era todo quebrado. Diz que um bom dançarino tem que ter criatividade : “claro que você vai ver uma coisa na internet e você vai querer aprimorar aquilo ali, mas você tem que ser criativo também, sempre estar envolvido, sempre estar inventando alguma coisa, mandar alguma coisa que ninguém mandou. Passinho é funk improvisado”. Afirma que de nada adiantava o preparo e os ensaios durante a semana, pois quando chegava no baile os imprevistos de quem iria encontrar ou de que músicas iriam tocar sempre eram uma surpresa. Descreve um duelo com Cebolinha onde ao dançar uma movimentação de chão na qual Cebolinha não estava acostumado, foi rechaçado por este, que anos depois veio assumir e reconhecer que aquilo já era Passinho puro admitindo que 10 anos depois a nova geração estava fazendo movimentos originários de Leléo. Descreve um duelo com Baianinho, mas que esse sim não havia dúvidas de que tinha perdido. Que nunca viu dançarino melhor que ele. Tem o desejo que o Passinho se torne reconhecido como uma MPB, que seja aceito em qualquer lugar.

São muitas as nuances que perpassam o fenômeno Passinho. Há o protagonismo de jovens da periferia com toda a complexidade que é fazer cultura em espaços pouco privilegiados onde a palavra resistência é sempre

⁷⁸ [youtube.com/watch?v=b37yEQ0aSkk](https://www.youtube.com/watch?v=b37yEQ0aSkk)

presente; há a glamourização da dança no *mainstream*; e há um conjunto de práticas e códigos na criação da linguagem que é inaugural para o campo da dança. Como afirma a antropóloga e bailarina Maria Paula Miller Duarte,

O passinho, é importante reconhecer e afirmar, é uma formação no mais pleno sentido do termo. Formação em dança, formação artística, ética e cultural muito intensa que se dá nas praças, bailes funks, nas casas das favelas e se propaga por uma rede de afeto, nas amizades, nas relações que se estabelecem entre os membros de um mesmo “bonde”. Estruturada de forma a manter seus movimentos de base – sabará, cruzada, rabiscada, embolada... – mas exigir que, para que um dançarino seja reconhecido pelo grupo, ele atualize a dança de forma criativa com seus próprios passos e novas formas de fazer os antigos, o passinho se constrói em um jogo entre o individual e coletivo na criação de cada movimento e momento de improviso. (DUARTE, 2018)

Hugo afirma sobretudo que atualmente o Passinho,

estabelece características próprias, estéticas passíveis de reconhecimento e identidade. Além disso, a dança tem ligação direta com a cultura digital (redes sociais), tendo um dos principais motivos de propagação e destaque o vídeo *Passinho Foda* no Youtube, por ter alcançado mais de quatro milhões de visualizações em 2008 (...) (OLIVEIRA, 2017, p. 23)



Figura 49: Print de página do Youtube Passinho Foda

O dançarino Iguinho IDD do Bunde Imperadores da Dança afirma em um vídeo do seu perfil de Instagram, cujo conteúdo é um resumo histórico do

Passinho⁷⁹, que antigamente era muito forte a questão dos duelos, você ia para o baile escolhia o melhor e dizia: "E aí vamos duelar?" Quem estava em volta, que eram os dançarinos, faziam um júri. Na maioria das vezes quem dizia quem ganhou era o próprio dançarino: "você ganhou mas na outra semana nós duela de novo". Provavelmente no mesmo baile ou possivelmente em outros tantos que ocorressem. Sobre o nome Passinho Foda diz que tinha os dançarinos de duelos, mas tinha também os que não queriam duelar, estavam ali só para curtir. "Daí um grupo de moleques teve a ideia de fazer um vídeo "gastação" no quintal de casa e colocar no YouTube. Tava começando essa febre de YouTube na internet e aí eles colocaram o título Passinho Foda e o vídeo bombou e deu muita visibilidade para gente que dançava e daí já começou a ser uma outra geração de dançarinos que pensava: "pô vou colocar o meu vídeo na internet para o pessoal que não conhece, para galera conhecer a minha dança e assim eu conquistar o meu nome. Porque antes, o nome era só conquistado pelo duelo, com a chegada do YouTube veio outra nomenclatura e veio outros tipos de dançarinos. Outro ponto importante é que com a febre do YouTube os dançarinos começaram a tacar os vídeos para dentro, daí chegou aos ouvidos de outras pessoas de fora até que veio a ideia da Batalha do Passinho que foi nas comunidades mas com uma organização de fora onde tinha premiação de primeiro, segundo e terceiro lugar e já deu mais um gás para galera do Passinho que pensou: vou levar esse prêmio para ir para casa vou mostrar para coroa".



Figura 50: Iguinho Imperador
Videodança realizado em Zurique. Lala Films. 2018.

⁷⁹ <https://www.instagram.com/p/CH3subyJKIn/>

Podemos nos perguntar aqui se nos registros das imagens digitais, nessa captação imagem e som no dispositivo celular, se há reinvenção na relação com o movimento. Ao usar o Youtube como ponto de difusão da técnica, podemos entender que essas imagens se aproximam do registro principalmente cumprindo a função de patentear um passo, ou legitimar a autoria de outro. Porém, Alexandre Veras, em seu texto *Kino-coreografias, entre o vídeo e a dança*, faz a pergunta: “Será que pensar em termos de distância em relação ao registro resolve nosso problema de criação de um campo próprio de investigação?” (VERAS, 2012, p. 212)

Faz parte da natureza fotográfica do dispositivo de captação de imagens, no vídeo ou no cinema, trabalhar com o registro da variação luminosa do que está frente à câmera. Assim sendo, tudo o que é filmado é registro. A ponto de alguns autores apontarem que o isto esteve aí define grande parte de nossa relação com a imagem enquanto duplo. Seria mais importante, no efeito/imagem, o aspecto indicial enquanto marca ou vestígio do referente na imagem do que seu aspecto icônico ou de semelhança figurativa. Todo o registro implica uma técnica, um suporte e uma linguagem; no caso da vídeo-dança, esses elementos funcionam de forma diferenciada em cada linguagem isolada, o que implica uma série de peculiaridades na construção de uma forma híbrida, que tensiona suas diferenças. (VERAS, 2012, p. 212)

Do baile para as telas, das telas de volta para o baile. Do espaço físico para o espaço virtual e de volta para o espaço físico. É nessa banda de *Moebius*, nesse entrelaçamento contínuo, que podemos situar o Passinho: um fenômeno que transita espaços e redimensiona as possibilidades da dança através de seus processos metodológicos e na reinvenção de técnicas. Esse trabalho não tem a pretensão contar a história, de levantar problemas, ou qualquer possibilidade de falar de Passinho enquanto movimento e suas complexidades. Essa história já está sendo contada em primeira pessoa por artistas de dentro do movimento com seus respectivos lugares de fala. Lugar de fala aqui, será entendido como a importância de se ouvir diferentes vozes nas análises do discurso e a necessidade de se atentar a quem enuncia a narrativa, pois o ponto de vista da pessoa que fala é influenciada pela sua experiência individual. (RIBEIRO, 2017) As diferenças das experiências de cada um moldam como cada indivíduo vê o mundo e pessoas submetidas a diferentes tipos de opressão, terão interpretações diferentes da realidade. Aqui, o desejo é de que a história do Passinho seja contada pelos próprios agentes

do movimento no sentido de dar voz a quem geralmente dentro das histórias oficiais e legítimas da dança está à margem.

4.4 Ciberespaço e Passinho

Porém, dentro desse universo, vamos fazer um recorte no que diz respeito a tela: o que vamos abordar aqui é a relação do Passinho com as redes, com o ciberespaço, no que Pierre Lévy chama de inteligência coletiva, um dos principais motores da cibercultura. A inteligência coletiva possibilita o compartilhamento da memória, da percepção, da imaginação, resultando na troca de informação. Compartilhar conhecimento por meio de uma extensão tecnológica valorizando as capacidades individuais colocando em sinergia os saberes. Para Lévy, o coletivo inteligente é dinâmico, autônomo, emergente, fractal e não definido e controlado por uma instância que se sobrepõe a ele. Quanto mais os processos da inteligência coletiva se desenvolvem, “melhor é a apropriação, por indivíduos e por grupos, das alterações técnicas, e menores são os efeitos de exclusão ou de destruição humana resultantes da aceleração do movimento tecnosocial.” (LÉVY, 1999, p. 131)

Acredito que essa relação com as telas, traz para o trabalho mais do que um exemplo das possibilidades entre dança e vídeo, mas problematiza algo para o próprio campo da dança: a reinvenção de técnicas e metodologias com outros possíveis. São milhares de vídeos geralmente com um dançarino ao centro, (quase um retorno às primeiras imagens do cinema como as *Serpentine dances* tendo a corporalidade como eixo, a narrativa aberta), realizando movimentos autônomos e virtuosos, com o objetivo de mostrar, desafiar, ou manter-se como criador e referência de determinado movimento. Logo em seguida, milhares de visualizações, em alguns casos, milhões, pulverizam nos corpos espalhados em diversos lugares da periferia do Rio de Janeiro, outras formas de dançar. De um dançarino para a tela, da tela para milhares de dançarinos. A tela devolve a dança em um processo totalmente inaugural para a história e práticas da dança. Não há um mestre, criador absoluto de uma técnica, procedimento tão comum na história da dança. São vários.

Para Domingos e Bacal:

filmar, produzir uma base, criar um rap, dançar, postar, circular, montar o baile são formatos novos de autoria que configuram resistências subjetivas. Neste processo, modificam seus corpos, seus pensamentos, seus desejos, sua percepção, como afirma Blacking (2007), e não se limitam a pura reflexão. A arte do passinho e as sonoridades e danças da globoperiferia ao inventarem cultura se configuram como um meio pelo qual a estrutura social é criada. (DOMINGOS e BACAL, 2020)



Figura 51: Pqd Ritmado, dançando em ambiente caseiro, 2016.

O ciberespaço transforma as restrições às tradições de organização em geral e surge como lugar onde se atinge a inteligência coletiva:

Hoje um bom número de restrições desapareceu devido à disponibilidade de novas ferramentas de comunicação e de coordenação, e podemos pensar modos de organização dos grupos humanos, estilos de relações entre os indivíduos e os coletivos radicalmente novos sem modelos na história e nas sociedades animais. (LÉVY, 1999, p. 131)

E é aqui que o fenômeno do Passinho nos mostra um novo campo possível para a dança na tela. Como afirma Ascott, “a arte mediada por computador oferece uma porta de dados através da qual podemos passar a interagir ativamente na construção de realidade” (ASCOTT, 1997, p. 339).

Laranjinha reflete e entende o papel das redes na constituição do fenômeno:

O Passinho era muito dentro das favelas do Rio de Janeiro, até então todo mundo sabe disso, essa é a história, mas o que foi que fez com que essa coisa virasse moda, tu acha que todas as pessoas da favela ia nos bailes, ou a rapaziada de uma comunidade ia sempre nas outras o tempo todo? Não foi bem assim, tem que ter uma explicação por trás: foi o Youtube. O Jean Grafiteiro é um dos mais antigos youtubers do Passinho, olha quantas visualizações no canal teve, a repercussão que teve a batalha da coca-cola, se tu perguntar para um carioca se ele conhece a batalha da coca-cola, ele vai falar que não, mas a maioria que começou conhecer o Passinho, começou a dançar, a molecada nova, e eu to falando de 2010 para cá, veio influenciada pelos vídeos da batalha da coca-cola. O Passinho também cresceu dentro desse marketing. (LARANJINHA, 2019)

Laranjinha está se referindo à Batalha do Passinho, evento realizado por Julio Ludemir, escritor e produtor cultural, figura importante na difusão e promoção de eventos acerca do Passinho e Rafael Nike, cantor e compositor, responsável pela criação do Dream Team do Passinho e com os apoios da empresa Coca-Cola, secretarias de Cultura e Direitos Humanos do governo do Estado, do Sesc Rio (Serviço Social do Comércio) e da Produtora Conspiração Filmes.

Durante a pesquisa e as filmagens do longa “A Batalha do Passinho” em 2011, o pesquisador Emílio Domingos percebeu a importância da internet para a cultura do Passinho ao afirmar que o YouTube servia como um lugar de disseminação e pesquisa de vídeos, enquanto que o Orkut abrigava a maior comunidade virtual dedicada ao estilo, a página “Passinho Foda”, que era importante para divulgação dos bailes, debates e desafios para duelos que aconteceriam posteriormente nos bailes.

A Comunidade *Passinho Foda* tinha cerca de 11 mil membros e era mediada por Leandra Perfects, uma importante articuladora do movimento responsável por administrar, filtrar comentários, gerar conteúdo na página com informações sobre a dança, fóruns de discussão, a agenda de duelos, bailes, e responsável por promover vídeos e divulgar seus milhares de visualizadores. Essa comunidade durante o início do fenômeno era um lugar central e um dos únicos espaços destinados ao Passinho, o que justifica a grande quantidade

de participantes. O MSN⁸⁰, canal de bate-papo online, era o local reservado para encontros sobre shows, relações de amizade e paquera, permitindo menor exposição e uma conseqüente maior interação entre os participantes. Mas a plataforma não suportava vídeos e era necessário que se carregasse a produção de vídeos em outro canal como Youtube: "Foi essa mídia a responsável pelo Passinho ter ganhado destaque fora do seu grupo de interesse. Até porque o vídeo de um anônimo obter mais de quatro milhões de acessos só por estarem dançando, demonstrava a força que o movimento tinha e o poder de atrair novos adeptos". (OLIVEIRA, 2017, p. 40)

Para além dos bailes e batalhas, é no espaço da tela que o Passinho encontra possibilidades de primeiro, criar relações de dança como divulgação, apropriação e transformação da linguagem, e segundo, usar as possibilidades da tela para ressignificar sua dança quando por exemplo usa tela "espichada". Resignificar aqui, ganha contornos na estética da proposta mesmo.

Richard RD, fundador do Bonde Os Ritmados da Dança, nos explica em entrevista pessoal à autora, que por volta de 2015, os dançarinos começaram a se interessar por postar vídeos "em vez de normal, ele era espremido, achatado, e quando mandava a cruzada, parecia que ela tava como? Indo nas duas telas!" Cruzada⁸¹ é um movimento de elevação de pernas alternadas cruzando uma pela frente da outra, e o vídeo no processo de edição ao achatar, acaba por alongar e criar pernas para além das possibilidades do ao vivo. Aqui voltamos no conceito do dançar o impossível: o desafio da gravidade, a criação de grafismos, o acelerar e ralentar de movimentos e o corpo ganhando outras dimensões e sentidos. Gene Kelly, Maya Deren, a videodança, o Passinho, todos investem nas possibilidades que a tela proporciona. A tela espichada do Passinho remete a tecnologia TODD-AO do produtor Michael Todd, em meados da década de 1950, que projetava em 70

⁸⁰ Chamado oficialmente de Windows Live Messenger, foi um dos mensageiros mais famosos do mundo, lançado em 1999, que se tornou referência no assunto de chat e bate-papo no Windows. (<https://www.techtudo.com.br/tudo-sobre/msn/>)

⁸¹ Cruzada, Meia Cruzada e Cruzada para trás – Elevação de pernas alternadas cruzando uma pela frente da outra, o mesmo pode ser feito para meia cruzada, utilizando apenas uma das pernas. Criação: Dieguinho da Tirol (Taquara) Fonte: Apostila de Passinho do SPD-RJ, por Hugo Oliveira.

mm. O longa *Oklahoma* (1955) de Fred Zinneman foi o primeiro longa a ser exibido nesse formato.



Figura 52: Tela espichada, RD Ritmado, 2017.



Figura 53: Ilustração da tecnologia Todd-AO



Figura 54: Tela Todd-AO instalada no Hollywood Egyptian Theatre, Foto: Robert C. Weisgerber

E no intuito de aproximar duas épocas, trago uma percepção que une Gene Kelly ao Passinho. Há um vídeo no Instagram postado por Severo Idd, importante dançarino e produtor cultural de Passinho com mais de 300 mil visualizações. O vídeo é um *reels*, filmado no formato vertical e consiste num enquadramento fixo com a favela de Manguinhos (periferia do Rio de Janeiro) ao fundo, lugar onde acontece semanalmente um treino de Passinho. Na cena aparece uma rampa de skate com 3 meninos sentados espalhados pelo

enquadramento. Em câmera lenta um dançarino de Passinho entra pela lateral direita fazendo o movimento Cruzada e atravessa o espaço da tela seguido de mais três outros dançarinos em fila lateral. Tudo isso ao som de *It's a wonderful world (1961)*, de Frank Sinatra.

Esse vídeo é contemporâneo no sentido de Agamben: condensa temporalidades. O efeito composição se dá tanto pelo acaso, como por exemplo as crianças dispostas no enquadramento perfeitamente em equilíbrio com a cena que está acontecendo em primeiro plano, quanto pela música que foi inserida após a constatação de que a câmera lenta traria esse universo que remete ao idílico, ao supra terrestre, típica dos musicais. Há um imaginário na criação da atmosfera que remete ao mesmo tempo a elegância e o desejo de verticalidade de Astaire, o protagonismo dos joelhos dobrados de Kelly e uma nova forma de dança como o Passinho que se utiliza de recursos de vídeos como a câmera lenta para a criação de sua arte.



Figura 55: Frame Dançarino Yure Idd.
Treino em Manguinhos, Rio de Janeiro, 2019.

Essa compreensão do uso filmico, da importância da edição, das escolhas na relação corpo/câmera tão comentadas nos processos da videodança a partir da década de 1980 já era uma questão importante para Kelly:

Você precisa construir uma dança para ser cortada e editada, então faça isso de um jeito que não vá perturbar o espectador. Você aprende a usar a câmera como parte da coreografia. Filmar dança será sempre um problema porque o olho da câmera é friamente realista, demandando que tudo pareça natural, mas dançar não é nada realista.⁸² (Kelly in Thomas, 1974, p.27)

O dançarino e pensador de Passinho Geovane Pereira, conhecido como O próprio Laranjinha para além dos vídeos caseiros de produção de selfs-danças, é criador também de um curta de ficção: *Passinho na régua, 2018*⁸³. Com o intuito de mostrar um pouco da sua realidade, dos lugares onde ele passa, a comunidade onde vive, inclusive para as pessoas do Passinho que nunca estiveram ali, queria mostrar um pouco da sua área. Operando todas as funções necessárias para a realização de um vídeo, se deparou com desafios e soluções que longe de deixá-lo satisfeito, trouxe algum aprendizado:

Eu tive uma aula de videodança... a gente imaginava que o celular tinha que ficar numa posição certa, ele bateu de cara no chão várias vezes, eu tentava colocar ele nos cantinhos dos móveis do quarto, uma hora tava pendurado no prego da parede, tombadinho ali para baixo, aí eu tinha que registrar eu orando, aí tava com medo do celular cair então coloquei em câmera lenta para ter mais tempo de imagem e ir salvar o celular logo. Esse vídeo saiu porque eu queria cortar o cabelo, na verdade o PQD queria cortar meu cabelo, até o Cebolinha queria cortar. Aí eu cheguei lá no salão do PQD e ele estava dançando. Aí sugeri para ele, bora fazer um vídeo? Aí ele já pensou que era vídeo normal, e já foi afastando as cadeiras, aí eu disse: não mano, vamos fazer um vídeo de vc cortando meu cabelo e no meio vai ter esse bagulho de treino. Aí ele topou. (Laranjinha, 2019)

⁸² *You have to construct a dance so it can be cut and edited, and do it in a way that won't disturb the viewer. You learn to use the camera as part of the choreography. ...Filming dancing will always be a problem because the eye of the camera is coldly realistic, demanding that everything looks natural, and dancing is unrealistic. (Kelly in Thomas, 1974, p.27)*

⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=xlqLy79c9WM>

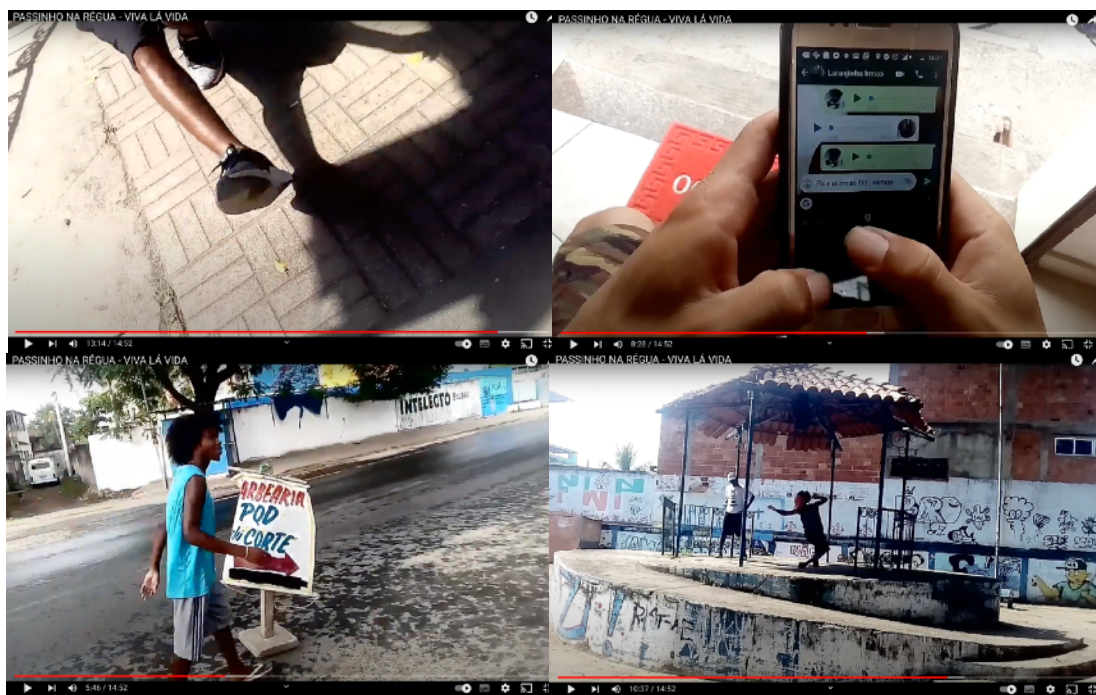


Figura 56: Frames do vídeo: Passinho na régua. 2018.
De Geovane Pereira (Laranjinha) e Baratão Ritmado.

Percebe-se uma interessante compreensão da linguagem cinematográfica quando o artista faz uso de ângulos (subjetiva), enquadramentos (plano geral e plano detalhe), e quando informa com elementos da rua, da casa, a dramaturgia a que se propôs. Percebe-se aqui outras possibilidades para a interação com as telas, quase um lugar confortável onde se existe desde o início do surgimento do fenômeno Passinho. Possibilitando aos dançarinos também uma relação afetiva e efetivamente coreografia e cinematográfica.

Um outro personagem interessante e relíquia é Camarão Preto que começou a dançar com o incentivo da mãe. Hoje é do exército e da igreja evangélica e afirma se dedicar somente a isso e não mais a dança. Reconhece que Michael Jackson foi a principal inspiração para os primeiros dançarinos de Passinho e afirma que não há como saber a origem exata do movimento: “não tem como alguém falar, - eu que criei, foi um negócio que quando a gente parou para prestar atenção, já estava bem desenvolvido”. Aprendeu a dançar no baile da Cidade Alta e diz que para ser dançarino de Passinho tem que ter carisma, tem que ser feliz, mas sobretudo tem que ter um diferencial. Acha que

um bom dançarino tem que ter seu próprio estilo. Conta que na dinâmica, os dançarinos copiavam algum movimento, para depois “complicar” aquele mesmo movimento para se diferenciar. Mas que ele gostava de criar passos onde ninguém sabia de onde ele tinha tirado. Ao falar sobre os vídeos, traz uma questão importante sobre as postagens: “antigamente tinha muita rivalidade, não tinha muitos vídeos no Youtube, antigamente nós tínhamos medo de colocar nossa imagem no Youtube e ficar manchados porque se você fosse visto numa comunidade de uma facção rival, você não saberia se iria sair de lá vivo. Mas depois que o Beiçola⁸⁴ postou o famoso vídeo Passinho Foda, com dançarinos de todas as comunidades isso mudou. Recebia muitos desafios para duelos nos bailes da Cidade Alta, mas se sentia na obrigação de ganhar para defender o seu território. Afirma que daí começaram as disputas mas sempre de uma forma divertida.

Jackson diz que o Passinho mudou muito. A nova geração aprende nos vídeos: pega a referência dos mais antigos e cria o seu jeito. O Passinho flui mas ainda bem que tem os *reliíquias* para orientar. Afirma que qualquer um pode aprender os passos básicos, mas para dançar Passinho mesmo tem que viver. Pode pegar o passo, mas não está dentro de todo mundo como tá dentro de quem é da favela. Diz que enquanto ela está ali sentado dando essa entrevista, já tem gente criando coisas novas. O Passinho não para. Cresceu pegando movimentos de outras linguagens. E não havia pudor nenhum em dizer: sim pegamos mesmo. Afirma que o vídeo *Passinho Foda* foi realmente um divisor de águas. Todos passaram a colocar na legenda a designação Passinho Foda mais o lugar onde estava. Jackson diz que os dançarinos se reconheceram nesse vídeo e a partir desse espelho passaram a produzir vídeos também. Afirma que passa muito tempo vendo vídeos e uma das características dos dançarinos de Passinho é a vontade de aprender. Define o bonde como uma família cuja junção se dava pela proximidade. E que foi o bonde que ajudou a subir o Passinho para um lugar de apresentações. Se antes eram danças individuais e de duelo dentro dos bailes, hoje se dança em

⁸⁴ Beiçola (Bruno Barcelos) de Pilares, foi o dançarino que postou o famoso vídeo Passinho Foda que hoje conta com quase 5 milhões de acesso e que ficou conhecido como sendo a mola propulsora do movimento.

teatros com movimentos coreografadas em palcos com linóleo para uma plateia que vai para além dos limites da favela.

4.5 Criação, Autoria e Espalhamento

É no termo “sharingar” que podemos encontrar um fundamento para o espalhamento do Passinho. Segundo Hugo Oliveira, essa dança também é feita de tensões e uma das principais discussões ocorre sobre a originalidade dos movimentos.

O ato de copiar os movimentos uns dos outros é muito mal visto entre os (as) dançarinos (as), embora a dança tenha o corpo como instrumento para se expressar e por si só produzir movimentações com bastante semelhanças, sobretudo no que se constituiu como as bases e depois o que se consolidou como a identidade, para ser considerada como Passinho. Para isso, adota-se o termo Sharingar como conotativo de cópia, uma adaptação do termo Sharigan do desenho Naruto, que se refere a um poder ou habilidade contido nos olhos dos personagens que, dentre suas funções, têm a capacidade de copiar quase quaisquer técnicas do oponente que sejam testemunhadas. (OLIVEIRA, 2017, p.98)

É possível identificar uma ontologia do *Sharingar* nas performances de Loie Fuller, exaustivamente copiadas e redimensionadas nas telas do primeiro cinema. Annabelle Moore em 1894, filmada no Edison Studios, Mme. Bob Walter em 1897 e Lina Esbrard em 1902, ambas filmadas por Alice Guy, esvoaçavam os véus como extensão dos braços, trazendo um certo tipo de movimentação reconhecida como as *Serpentine Danses* tanto na Europa quanto nos EUA. Já nos primórdios do cinema a prática de proliferação de imagens surge como possibilidade de existência de outros possíveis.

Para Domingos e Bacal (2020), as criações dos filmes de dança que os dançarinos fazem de si, depois de postadas registram uma marca própria de expressão corporal por meio da dança, construindo um reconhecimento de originalidade e pioneirismo dos dançarinos. O passo filmado é registrado de modo atemporal, existe como prova do seu criador.

A mimese de passos de outras danças só é admitida como brigolagem para o passinho. Como referência de memória corporal e de provocação sobre a criatividade e o desafio para habilidade dos que incorporam os passos ao ritmo, mas também as possibilidades da habilidade corporal. Parece que a aceitação passa pela tradução e pela liminaridade com que os passos de outras danças dialogam com os ritmos e com a continuidade de um passo para o outro. Neste sentido uma das características do fenômeno estaria nessa

liminaridade e na transição de passos harmonizados pela sonoridade. (DOMINGOS, BACAL, 2020, p. 171)

Sobre autoria pode-se afirmar que no fenômeno Passinho a técnica perpassa a performance em constante negociação entre bailarinos e não se pode pensar em estruturas ou estabilidade de formas. É importante trazer aqui, a explicação de Laranjinha quando esclarece, de fato, como se dava o processo de criação de autoria:

Os que na época estavam em alta, eles faziam um movimento, logo que ele criou o movimento, o que que ele fazia? Na esperteza, botava no Youtube, porque tinha muito essas parada de Rei, ah eu sou o Rei disso ou daquilo, aí vinha alguém e dizia: “você está fazendo o meu bagulho”, “Ah! Tô fazendo o teu bagulho? Vê lá meu vídeo de dois mil não sei quanto...”, isto é, já estava gravado aquele passo que ele fez antes e comprovava que aquilo era dele. (LARANJINHA, 2019)

Durante a pesquisa desse trabalho nos chama atenção o fato de que o artista Michael Jackson foi mencionado por Gene Kelly e Fred Astaire, mas sobretudo por todos, absolutamente todos os dançarinos de Passinho. Se o trabalho não vai se debruçar sobre o videoclipe especificamente, vai tentar entender a chave que liga esse artista na presença da dança na tela através dos tempos.

Sobre Michael Jackson, o coreógrafo e dançarino Bob Fosse teria dito: "Eu o acho fantástico. Limpo, arrumado, rápido, com uma sensualidade que vem através. Talvez ele seja mais um sintetizador do que um inovador, mas nunca são os passos que são mais importantes. É o estilo. Isso é o que Michael tem". (FOSSE in TANNEMBAUM, 2012, p. 267).⁸⁵ Quando Bob Fosse sugere que Michael seria um sintetizador mais do que um inovador, nos aproxima aos modos de criação do Passinho. São muitas as influências que perpassam o trabalho do artista, desde técnicas como o ballet, os musicais, as artes plásticas e o cinema. E é essencialmente por esses meios que essa estética caleidoscópica e camaleônica foi transmitida e popularizada em grande escala: curtas-metragens musicais e o palco. (MALELA, 2012 p.19) Para Michael, o palco e o videoclipe; para o Passinho, as redes o baile. Dois

⁸⁵ "I think he's terrific. Clean, neat, fast, with a sensuality that comes through. Maybe he's more a synthesizer than an innovator, but it's never the steps that are most important. It's the style. That's what Michael has." (FOSSE in TANNEMBAUM, 2012, p. 267).

espaços de criação que estão imbricados e relacionados em um novo paradigma de realização de uma arte multidisciplinar. Em um baile funk no famoso viaduto de Madureira no Rio de Janeiro, o dançarino de Passinho Iguinho Imperador chega e para na entrada. O DJ Seduty escolhe uma música de Michael Jackson e só então Iguinho entra e um clarão se abre para ele dançar. O DJ sabe que Iguinho é devoto de Jackson. Nada precisou ser dito ou pré combinado. São relações dançadas.

Numa aula ministrada no Curso de Cinema e Audiovisual da UFF (Universidade Federal Fluminense), no 1º semestre do ano letivo 2019, na disciplina eletiva intitulada Dança e Cinema, Laranjinha esclarece e elabora para os alunos como se deu o processo de criação e transformação de movimentos e usa uma fase que dá créditos às telas estabelecendo um vínculo direto entre Passinho e o audiovisual. Depois de um aluno perguntar se ele consegue identificar um começo, Laranjinha responde: "Agora tu vai ter noção, olha como é que volta na área de vocês." Nos conta que os dançarinos viam vídeos do Chris Brown⁸⁶, ou do Michael Jackson fazendo *moonwalk*⁸⁷ em seus videoclipes e aí pensavam em fazer no baile. Depois vieram os movimentos de b-boys⁸⁸ e Laranjinha se levanta e demonstra um movimento e pergunta para os alunos se eles reconhecem como movimento de b-boys. Os alunos afirmam que sim, mas logo depois Laranjinha redimensiona esse movimento acrescentando uma nova camada de movimento e afirma, "mas isso agora, isso é Passinho." Confessa que os dois movimentos podem se parecer, mas que uma das principais características do Passinho é essa capacidade de pegar qualquer movimento de qualquer dança que existe e transformar em algo novo.

⁸⁶ Christopher Maurice Brown, mais conhecido como Chris Brown, é um cantor, rapper, compositor, dançarino, ator, produtor musical, coreógrafo e grafiteiro norte-americano. Fonte: wikipedia. Acesso em: 05/03/2023.

⁸⁷ O *moonwalk* ou *backslide* é um passo de dança do popping (funk) onde o dançarino se move para trás enquanto parece caminhar para frente. Que tornou-se evidente após o cantor Michael Jackson executá-lo no especial de TV em 1983. Fonte: wikipedia. Acesso em: 05/03/2023.

⁸⁸ O *breakdancer*, abreviado *breaker*, ou *b-boy* (masculino) e *b-girl* (feminino), é o termo dado a pessoa que dança o breakdance (o dançarino breaking). Fonte: wikipedia. Acesso em: 05/03/2023.



Figura 57: Aula ministrada por Laranjinha e RD na Disciplina Dança e Cinema |
Graduação em cinema e Vídeo UFF, 2019

Paradoxalmente, seria nessa conjuntura que foram se estabelecendo os passos, a nomenclatura, as bases fundamentais e a estética do Passinho, e segundo Hugo Oliveira, “gerando inúmeras discussões sobre o jeito certo de serem realizadas, suas origens e quem seriam os criadores dos passos” (OLIVEIRA, 2017, p. 97). O espaço da tela é também espaço de *sharingar*. Porém, velocidade é um termo comum quando se fala do ciberespaço. Tudo já nasce obsoleto. Em certo momento, os dançarinos estavam experimentando a tela *espichada* para que os movimentos pudessem ganhar expansão lateral, um dos objetivos dessa dança. Pouco tempo depois, as telas *espichadas* não mais fariam sentido, mas sim outras possibilidades como dramaturgia, enquadramentos, ângulos. Fato é, que a tela é espaço de criação, difusão e experimentação capaz, como nunca antes, de ser indispensável no surgimento de uma linguagem de dança.



Figura 58: Neguebites no videoclipe Ciranda, dirigido por Alex Tiernán, produzido pelo coletivo Heavy Baile.

Sobre a aprendizagem, é preciso ressaltar um processo que condensa tela, corpo e cultura digital: quando o vídeo “Passinho foda” viraliza, para além das curtidas e comentários, ele inaugura um ciclo com etapas definidas no processo de surgimento do fenômeno. Ver o vídeo, estudar e dissecar os passos do dançarino no vídeo, recriar os passos a seu modo, se filmar para então postar um outro vídeo.

No artigo *A arte performática do Passinho Foda* (2020) Emilio Domingos e Tatiana Bacal trazem a tona a questão dos processos de aprendizado e imitação corporificada nos processos de gravação sonora e audiovisual. Lembram que na história do cinema, a experiência com a tela tende a ser corpórea e sensorial, longe de ser passiva. Trazem a noção de “impregnação corporal” de David MacDougall: “a noção de impregnação sugere uma resposta mais profunda que a empatia, como se o corpo fosse alvejado, ou como se tivesse tomado as qualidades físicas do outro corpo” (MacDougall, 2006, p. 23). E ainda, que as “imagens corpóreas não são somente imagens de outros corpos; são também as imagens de um corpo atrás da câmera e de suas relações com o mundo” (MacDougall, 2006, p. 3). Refletem assim, que

O passinho performatiza um habitar materialmente um mundo virtual: um corpo em movimento na tela que combina aprendizado e improvisação, batalha, memória, presente e passado, o offline e o online, o vídeo no YouTube, ainda em 2020, a receber comentários e likes, e visualizações, mantendo vitalidade e possibilidades de engajamento.

É importante trazer o pensamento de Emilio quando este com o seu filme a *Batalha do Passinho* retrata o fenômeno enquanto ele estava acontecendo. É um pensamento propulsor, para tudo que veio se desenvolver depois da estreia e da circulação do documentário no Brasil e no mundo. Sobre o vídeo *Passinho foda* mola propulsora do fenômeno, Emílio afirma:

Na hora que é lançado começam a circular vídeos semelhantes intitulados “passinho partido alto”, “passinho do frevo”, “passinho de...”, além disso, cria-se uma página no Orkut mediada pela dançarina Leandra, também intitulada “passinho foda”. Do YouTube para a televisão, para os duelos em bailes, para “garotos andando nas ruas treinando movimentos com mãos e cabeça”, para as batalhas online e depois offline, “a febre do passinho” englobou estes elementos simultaneamente, uma dança para a câmera em que o registro integra a cena. (DOMINGOS E BACAL, 2020)

Pesquisador de funk, foi durante uma pesquisa que Emílio se deparou com vídeos no Youtube intitulados “Passinho foda”, “Passinho do frevo”, “Passinho da Cidade Alta”, e afirma que aquela dança chamava muito a atenção porque era uma forma de dançar que era muito mais acelerada do que estava acostumado a ver dentro do universo do funk e também porque ela tinha uma linguagem que absorvia diversas outras danças num movimento antropofágico ao absorver tudo que está ao redor dele. Outra questão que chamava atenção de Emílio nesse momento era o fato de que os garotos eram muito jovens e faziam aquilo com a leveza de uma brincadeira, dando a ideia de que era fácil, mas que sabidamente eram movimentos virtuosos e altamente complexos⁸⁹.

Por ser pesquisador, foi convidado a ser jurado de uma Batalha de Passinho, mas mesmo estando interessado em se aprofundar e se aproximar do movimento não se sentiu apto para compôr o júri. Como contrapartida ofereceu documentar a batalha junto de alguns amigos do cinema que voluntariamente registraram quatro dias de evento. Foi já no primeiro dia que conheceu dois dançarinos fundamentais que iriam ajudá-lo a adentrar o universo do Passinho: Gambá e Cebolinha. Gambá, (Gualter Rocha), foi um dos mais importantes dançarinos de Passinho. Com um estilo singular, revolucionou a forma de dançar e se tornou referência, sendo reconhecido como o “Rei do Passinho”. Infelizmente, Gambá foi assassinado em 2012, quando voltava de um baile, ao ser confundido com um bandido que teria entrado em alguma casa. Até hoje é reverenciado pelo movimento Passinho.

⁸⁹ Informações retiradas do Workshop online realizado pela autora com o Emilio Domingos intitulado: “Trilogia do Corpo”, onde foram trabalhados três filmes do cineasta, entre eles “A Batalha do Passinho”.

4.6 Identidade: Passinho é o centro

Emílio percebeu com Gambá e Cebolinha, que apesar de ser uma grande brincadeira, para esses dançarinos o Passinho era também identidade. Essa batalha foi fundamental para construção do documentário *A Batalha do Passinho*, filme premiado⁹⁰ e grande propulsor do movimento. Emílio não sabia se eu ia conseguir terminar o filme realmente. E acabar o filme, para mim, foi o melhor dos prêmios, ter aquela história registrada e poder compartilhar, dividir aquilo com mais pessoas” (DOMINGOS, 2014)

“A primeira sessão do filme foi algo muito emocionante, porque levar um filme desse para uma tela grande é quase uma questão política. Por que uma arte tão bela e tão sofisticada quanto o passinho fica restrita a uma tela do YouTube? Ótimo o YouTube porque é uma forma de divulgação, propagação e conexão com o mundo inteiro, mas quando eles se viram pela primeira vez na tela grande, aquilo também serviu como, modéstia à parte, um incentivo, um reconhecimento do trabalho deles. E foi muito emocionante essa sessão, saber que a história deles está imortalizada é algo incrível, é diferente de aparecer um dia na televisão e no dia seguinte acabou aquele programa. Quando você faz um filme, você conta uma história que é eterna. Então a história deles está eternizada, e eu tenho muito orgulho de poder falar isso”. (DOMINGOS, 2014)

Sobre ser reconhecido como cineasta periférico, rebate dizendo que para ele, por exemplo, o Passinho é o centro. Que nessa denominação centro/periferia há algo de discriminatório como se o centro produzisse algo que fosse mais importante. No entanto, sem ingenuidade, sabe da importância que o filme teve na valorização e inserção do Passinho para um público mais amplo. Então foram dois movimentos: primeiro, que o filme foi visto por um público diverso, do Brasil e também fora dele, por pessoas que não teriam acesso a esse tipo de arte e segundo, o retorno de imagem para os próprios dançarinos que participaram do filme e toda a comunidade onde estão inseridos. Ressalta também, que há um movimento em curso de valorizar a cultura brasileira deixando de lado o complexo de inferioridade, fazendo o brasileiro gostar cada vez mais de se ver, se valorizar e se reconhecer nas telas e que isso criaria

⁹⁰ Melhor Filme de Longa metragem – Mostra Novos Rumos do Festival do Rio (2012);
Melhor Filme de Longa metragem pelo Júri Popular – 4º Festival de Cinema Curta Amazônia (2013);
Melhor Documentário e Melhor Filme pelo Júri Popular – 6º Festival Internacional do Filme Etnográfico Recife (2015).

todo um novo olhar. Vale acrescentar aqui que esta valorização veio com ações de políticas afirmativas e culturais dos governos de esquerda que estiveram no poder no Brasil a partir de 2003.

A internet surge aqui como plataforma altamente democrática quando possibilita não só que esses jovens se filmem, mas que compartilhem com o mundo uma produção imagética longe dos imperativos do consumo: "São vídeos extremamente curtos, em espaços geralmente pequenos e tem todo um pensamento sobre posicionamento de câmera, sobre autorepresentação, sobre a performance dentro da performance, a posição que você fica diante da câmera, seu monitoramento, controle corporal". (DOMINGOS). Emílio toca em um ponto crucial sobre o fato de que a internet trouxe luz para que pautas que durante muito tempo ficaram submersas pudessem ser pensadas. Com a internet surgiram possibilidade de criar debates, fóruns de discussão e que para Emílio surgem como uma demanda histórica de se afirmar como indivíduos. Um lugar onde se pode mostrar o quanto a cultura da favela, das periferias e das comunidades é muito forte.

Essa dança surge como linguagem de uma forma onde as imagens, os movimentos, o ciberespaço, tudo junto se relaciona de forma que uma só é ela mesma sendo também o outro. Domingos e Bacal trazem uma proposta que nos ajuda no entendimento dessa constituição do Passinho como linguagem. Afirmam que o contexto contemporâneo, a partir da explosão tecnológica nos domínios da informação, envolve interações de uma nova ordem e intensidade.

Este contexto contemporâneo marcaria especificamente o modo atual dos "fluxos globais" (que sempre existiram) através do aumento em velocidade, escala e volume destes fluxos. Neste cenário, a arte do passinho como um exemplo das manifestações expressivas da globoperiferia é privilegiada para pensar os "processos de hibridação" do mundo contemporâneo que exigem novas teorias para interpretar a transformação do mundo e da própria arte. Assim, Steven Feld (1995) chama atenção para o fato da música popular ser central neste momento "rizômico", por estar iconicamente "relacionada a uma produção cultural mais ampla de identidade local, e ligada a contextos e ocasiões de participação comunitária". Segundo Feld, esta é uma perfeita arena para se entender as atuais dinâmicas entre "raízes e desenraizamento" e entre "homogeneização e heterogeneização" (Feld, 1995, p. 107). Neste sentido, poderíamos acrescentar, é que o passinho e o funk são globoperiféricos, já que reconfiguram as relações entre centro e periferia, como afirma Vianna, num mundo em que o centro cada vez mais se aproxima da "periferia da periferia" (Vianna, 2006). As sonoridades e danças da globoperiferia dinamizam

intensidade e velocidade, tensionando ideais de heterogeneidade e homogeneidade culturais, mistura e diferenciação num momento em que os híbridos estão mais evidentes (BACAL e DOMINGOS, 2020).

Edmund Couchot sublinha que o tempo real é o tempo da virtualidade da simulação; nem passado, nem futuro, ele estica indefinidamente o presente, graças à rapidez cada vez maior do cálculo, e nos mergulha, cada um de nós, numa instantaneidade contínua- uma espécie de tempo fora da duração acrônico, que subverte fortemente nossa relação com o passado e com o futuro, com a memória e com o esquecimento. (COUCHOT, 2002, p. 105) Estaríamos de acordo com Couchot ao pensar que o Passinho enquanto arte constituída fora de um sistema dominante, ao produzir imagens para além das banalidades do consumo, está dentro de um debate fundamental sobre os novos rumos da arte na cibercultura que para além das questões de ordem estética e técnica são também de ordem ética, política e econômica.

Segundo André Parente, se, por um lado, o cinema de atração buscava surpreender a atenção dos espectadores em espetáculos de variedades, por outro, ele poderia ser visto como

o resultado de uma série de experimentações com o dispositivo cinematográfico em um momento em que não havia a preocupação com o ocultamento das montagens, com o fluxo narrativo ou com a presença do espectador, um cinema que aposta na capacidade do observador para mergulhar em um detalhe, e com isso romper com o fluxo da narrativa. Trata-se de interrogar a representação fílmica como parte de um sistema de signos pré-concebidos. (PARENTE, 2009, p. 35)

Embora André Parente se refira a um tipo de cinema feito, por exemplo, por um dos principais diretores desta época, Georges Méliès, quando escolhia atores, dançarinos e circenses para realizar seus filmes fazendo coexistir magia, dança e cinema, podemos identificar nos dançarinos de Passinho um certo tipo de experimentação com a câmera que remonta a essa época: uma não preocupação com fluxo narrativo, a capacidade do espectador mergulhar em um detalhe.

Segundo Hall, uma das principais características da globalização é a “compressão de espaço-tempo”, onde a sensação é de que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, e os eventos que ocorrem em um lugar, tem

impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância.

A modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão "ausentes", distantes (em termos de local), de qualquer interação face-a-face. Nas condições da modernidade..., os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente aquilo que está presente na cena; a "forma visível" do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza (GIDDENS, 1990, p. 18).

Porém é com a internet que os processos da globalização se ampliam. A ideia de comunidade é baseada nos afetos, onde as relações são menos geográficas e mais tribais. É aqui que podemos pensar no fenômeno Passinho como consequência direta dos processos da globalização ao criar uma comunidade pelos afetos, criando nos sujeitos uma identidade contemporânea quando há consciência dos atravessamentos. Segundo Stuart Hall, a globalização tem, sim, "o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e "fechadas" de uma cultura nacional". (...) Tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans- históricas. (HALL, 2006). Ao ter nas suas bases elementos do folclore e da cultura nacional como o frevo, o samba e a capoeira, misturados a elementos da cultura pop americana como o street dance, ou ainda das danças clássicas e contemporânea europeia, o Passinho contesta identidades centradas e fechadas e se torna posicional, político, plural e diverso. Sobre a ideia de síncope⁹¹ nas danças populares brasileiras, Antonio Nóbrega⁹² afirma que quando ouvimos palavras como gingados, saracoteios, requebros, caídas, e outros estamos verbalizando o que nas danças se reconhece como movimentos sincopados. Esse tempo sincopado teria se firmado em quase todos os gêneros da música popular brasileira e por consequência na dança. Isso poderia ser identificado no choro (encontro com

⁹¹ Elemento rítmico que consiste no deslocamento da acentuação da parte fraca do tempo para a parte forte do tempo.

⁹² Antonio Nóbrega nasceu em Recife, Pernambuco, em 1952. Sua iniciação artística se deu através do violino, instrumento que sempre o acompanhará em suas diversas atividades artísticas. Entre 1968 e 1970, já participava da Orquestra de Câmara da Paraíba e da Orquestra Sinfônica do Recife. Em 1971 foi convidado por Ariano Suassuna para integrar o Quinteto Armorial, grupo precursor na criação de uma música de câmara brasileira de raízes populares. Fonte: <https://antonionobrega.com.br/site/biografia/>

as matrizes rítmicas com a polca) no frevo (quando se abranda a marcha militar).

Segundo Hall (2006), as identidades modernas estão sendo “descentradas”, deslocadas ou fragmentadas. Há fragmentação nas paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que antes nos davam sólidas localizações como indivíduos sociais. A perda de um “sentido de si” estável constituiria uma “crise de identidade” para o indivíduo a partir da descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos. A partir da noção de um sujeito sociológico, cuja identidade é suturada à estrutura, (onde o sujeito seria aquele em que sua identidade estaria baseada na sua “interação entre o 'eu' e a sociedade”, não obstante, apesar de ser uma identidade “costurada” o sujeito ainda teria domínio sobre ela), Hall argumenta que o sujeito está se tornando fragmentado, composto não só de uma, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. O processo de identificação tornou-se provisório, variável e problemático. O sujeito assume então identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente.

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente identificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006)

Para Hugo Oliveira, a dança Passinho foi ganhando expressividade fora do ambiente das favelas quando essa passa a ter seus meios de produção cultural. Se, como Hall afirma, somos confrontados por uma multiplicidade de identidades possíveis com cada uma das quais poderíamos nos identificar ao menos temporariamente, podemos afirmar que é nesse contexto que dançarinos do Passinho tem a possibilidade de fugir de estereótipos e criar sua própria identidade a partir de relações dançadas. A dança se torna um meio de expressão cultural dando vozes para esses agentes e ocupando assim outros espaços urbanos e midiáticos.

Sendo esta a forma dos jovens que dançam funk aos poucos se destacarem em face da erotização e a apologia ao tráfico de drogas, comum até então, nas letras de funk, num contexto em que a imagem da população favelada oscila entre reducionismos marcados por marginalização ou glamourização, resignificando-se para além desta polarização. (OLIVEIRA, 2017)

Seria no espaço das redes, das telas, do ciberespaço, o lugar democrático e livre de estigmas, onde os dançarinos de Passinho pudessem enfim desenvolver algo novo, que resistisse à ação dos espaços vazios de direito? O ciberespaço se constrói como lugar de segurança? O corpo jovem de periferia pode no espaço da tela enfim existir, sem os riscos de estigma nos trânsitos da cidade? Que visibilidade é essa?

Para Denílson Lopes, o debate sobre globalização e multiculturalismo tem aberto diversas possibilidades a partir de termos como pós-colonialismo, subalternidade, fronteiras, hibridismo, império, “giro decolonial” etc. Trazemos aqui sua contribuição sobre paisagem transcultural onde se pensa o conceito de nação como totalidade contraditória e fragmentada. O autor afirma que “são as transculturalidades midiáticas que o interessam e explicitam mais a perda de uma origem, multiplicando as mediações e leituras, numa história, às vezes, difícil de perceber, e criando frutos, por vezes, inesperados”. (LOPES, 2007). Seriam as paisagens transculturais o cenário principal onde o inesperado possa surgir, brotar, fluir? O Passinho como entre-lugar no sentido de que é uma alternativa que transita por diferentes linguagens artísticas, produtos culturais e processos sociais? O Passinho como estratégia de resistência quando incorpora local e global, quando é fruto da quebra nas fronteiras culturais?

Denilson apoia-se em Canclini e reflete que o entre-lugar

afirma uma cultura pop transnacional para além das oposições entre tradicional/moderno, quebrando as distinções e hierarquias entre o culto, o popular e o massivo bem como cria uma moldura para diferenças não necessariamente decorrentes de especificidades nacionais, opondo-se “a qualquer discurso essencialista de identidade, autenticidade e pureza culturais”. (LOPES, 2007)

Para Denilson, trata-se de entender o mercado como parte indissociável não só das condições de produção e circulação de bens culturais, mas como

experiência, parte de nossa vida cotidiana, de nossos afetos e memórias, bem como dado estético fundamental. Caberia aqui também o conceito de paisagens de Appadurai. Estas paisagens seriam formas fluidas e irregulares, lugares onde se vive, não necessariamente lugares geográficos, constituídos por comunidades de sentimento transnacional. (LOPES, 2007).

Dentre tantas, a *mediapaisagem* refere-se à capacidade eletrônica para produzir e disseminar informação como jornais, televisão e estúdios de filmes, que estariam ao dispor de um número crescente de interesses públicos e privados em e para todo o mundo.

Estas imagens encerram muitas inflexões complicadas, conforme o seu gênero (documento ou diversão), as suas ferramentas (eletrônicas ou pré-eletrônicas), os seus públicos (local, nacional, transnacional) e os interesses daqueles que as detêm e controlam. O aspecto mais importante destas mediapaisagens é que fornecem (especialmente sob a sua forma de televisão, cinema e cassete) vastos e complexos repertórios de imagens narrativas e etnopaisagens a espectadores de todo o mundo, e nelas estão profundamente misturados o mundo da mercadoria e o mundo das notícias e da política. (APPADURAI, 2004)

Ao investigar o fenômeno Passinho percebemos uma dança reconhecida através dos canais de vídeo na internet, em uma relação corpo-câmera específica no que diz respeito à linguagem do vídeo e da dança. Uma dança que traz outros possíveis para ambos os campos, dança e vídeo, com efeitos sociais (criação de laços, grupos de convivência, sensação de pertencimento e criação de identidade), econômicos (inserindo dançarinos no mercado de trabalho) e políticos (visibilidade positiva para uma cultura que vem de dentro das comunidades).

Se por um lado a *mediapaisagem* pode ser usada para a construção de um discurso dominante, por outro, pode criar imagens de ficção com outras possibilidades de realidade. No caso do Fenômeno Passinho, dançarinos, coreógrafos, diretores de documentário, marketings digitais e de grandes empresas, programas de TV, universidades, comunidades e tantas outras esferas onde o fenômeno se insere, é capaz de realizar uma conexão entre diferentes localidades e contextos culturais resultando em redefinição de identidades. Por outro lado, poderíamos problematizar o termo paisagem por

ser distanciado. Mas também há a questão da espetatoriedade. O nosso lugar de não fazedores de Passinho, o estar fora do acontecimento. Se nos incomoda o termo paisagem por ser distanciado, talvez só possamos pensar com essa distância.

Desde os vídeos caseiros, de jovens com os pés descalços, com milhões de visualizações no Youtube, passando por programas de grande audiência em televisão aberta, por workshops da técnica em estúdios de dança europeus, por abertura de Olimpíadas, até ser objeto de pesquisa na Universidade de Cambridge-UK, o Passinho reafirma que a transnacionalização de imagens midiáticas pode promover um tipo de aproximação afetiva entre localidades distantes, onde os diferentes contextos culturais vão redimensionar identidades.

Capítulo 5. Passinho: a tela devolve uma dança

Como afirma Leda Maria Martins, quando abordam as artes negras em geral, mesmo quando reconhecem alguma insurgência, ela é sempre associada ao sociológico, é raro vermos a inflexão das insurgências negras e das artes negras relacionadas a potência de elaboração estética da linguagem. Qualquer que seja a linguagem: cênica, literária, visual. Sempre tem um viés sociológico, como se o único lugar que nos coubesse como criadores fosse do ponto de vista do meio, do contexto. (MARTINS, 2022) É Hugo Oliveira que faz o recorte sobre os sujeitos que praticam essa dança e o contexto e fatores que possibilitaram o movimento: "São dos corpos negros que brotam as Rabiscadas, os Sabarás, as Cruzadas, as Berimboladas, Quadrinhos entre outros passos. Adolescentes e jovens que, em sua maioria possuem a faixa etária em torno de treze a vinte anos, que fazem do seu corpo instrumento de divertimento e pleno prazer." (OLIVEIRA, 2017, p. 16)

Este trabalho faz a opção de tratar o Passinho como potência de elaboração estética da linguagem: dança. A ideia aqui não é conferir ao Passinho um lugar legítimo, mas entender como é que a existência do Passinho coloca um problema, por exemplo, para a dança contemporânea. Para onde a dança vai? Falo da dança contemporânea no sentido de ser um lugar que a princípio tem nas suas características um fazer onde o Passinho encontra ressonâncias. Como afirma Paulo Caldas:

o corpo na cena de dança contemporânea pode mesmo recorrer a qualquer arsenal estabelecido de movimento: aquilo que foi codificado pelas diversas linhagens da dança moderna, pelo balé clássico, pelas danças populares, pelas danças de salão, pela dança de rua; ou aquilo a que poderíamos nos referir como nossos *ready-mades* de movimento: andar, correr, cair, rolar, levantar, saltar, e tudo o que é constituído pela nossa cultura como gestualidade cotidiana. (CALDAS, p.27)

Caldas ainda evoca a atualidade de Rudolf Laban quando em seu sistema não impõe modos de mover e sim nos informa sobre parâmetros: o que move, onde move, como move, corpo, espaço, e esforço. Esforço como o lugar das intensidades e ritmos dinâmicos e como eles se inserem nas frases

de movimento⁹³, lhes dando qualidades e proporcionando ao indivíduo “ritmos únicos de se movimentar e construir estilos de movimento que, por sua vez, em confronto com o meio ambiente interno-externo, configuram diversas paisagens psicossociais” (MIRANDA, 2008, p. 20). O Passinho é feito de intensidades diversas na criação de cada movimento que traz no criador-intérprete o seu universo de movimento e a sua leitura de mundo. Podemos chamar esses dançarinos de criadores-intérpretes no sentido de Sandra Meyer Nunes (2002, p.95) quando buscam uma assinatura a partir do seu próprio corpo, num processo investigativo. Criação e performance andariam juntas não reproduzindo padrões de movimento que já existem, mas trazendo uma abordagem pessoal à obra.

A pesquisadora francesa Laurence Louppe (2004) no seu livro *Poethique de la danse contemporaine* considera a dança contemporânea como a dança de cada um, uma vez que a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas. Para Thereza Rocha essa frase cria um problema ao contrariar a suposta flecha histórico-cronológica onde o contemporâneo viria depois do moderno. Cita por exemplo o caso de Isadora Duncan, que é unanimidade nos livros de história da dança como precursora da dança moderna, sendo que ela mesma seria a expressão máxima de uma dança pessoal.

Tereza resgata que a produção em dança contemporânea no Rio de Janeiro nas últimas décadas foi marcada pela proliferação de diferentes assinaturas, por coletivos artísticos ao invés de grandes companhias, por uma função (política) que é a do intérprete-criador, e que no final percebe uma "progressiva rarefação da espetacularidade em/na dança, na recusa do produto em prol de uma forte pergunta formulada no corpo". (ROCHA, 2011, p.03). Dança contemporânea seria nome próprio de todas as danças do século XX que não hesitaram em abandonar o compromisso com a dançabilidade em favor “da ação, da consciência do sujeito no mundo”. (LOUPPE, 2004, p.43).

⁹³ Frase de movimento é o desenvolvimento de uma ação que responde a uma estrutura de organização intrínseca. Apesar de fazer um analogia a linguagem verbal, ao usar a palavra frase, Laban enfatiza nitidamente que: "o significado dos componentes dos movimentos não é convencional como acontece com as palavras e as sequências idiomáticas. Pode-se entender o sentido das frases de movimento como a expressão de modos de ação definidos" (LABAN, 1990, p. 47).

E ainda: que ao invés da forma, o contexto; que no lugar da especificidade do objeto, o objeto mesmo: “cada nova obra (de dança) interroga não somente o meio naquilo que o definia como tal, interroga conjunta e mais gravemente o próprio meio acerca dos aprioris que garantiam o seu estatuto como sendo de arte.” (ROCHA, 2011, p.5). O que seria arte então? O que seria dança contemporânea? O que seria Passinho? O espectador se vê impelido a criar categorias ao enfrentar a obra, mas Rocha reflete que a dança contemporânea ainda não se decidiu o que é ou o que deve ser:

Ela deambula na direção da véspera de sua origem para abrir a fechadura que lhe põe o conceito. Sair do jogo dos pressupostos que diz: Sabemos o que é dança. Dancemos a partir daí., para dizer: A dança não se sabe. A dança não se sabe nunca. Voltemos sempre aí. Está é a única condição do dançar imediatamente agora. Condição também honesta de qualquer pensamento crítico a seu respeito. Seguindo Gilles Deleuze, o que se encontra na origem? Não o ser, a essência imutável das coisas, mas a diferença, as coisas em (sua) diferença. O que fazer quando a multiplicidade, a variabilidade, encontra-se na origem? (ROCHA, 2011, p.3)

Não há aqui intensão de afirmar se o Passinho é dança contemporânea, ou que dança é essa. Estamos pegando emprestada, uma das discussões desse campo, com o intuito de perceber que talvez o Passinho saiba o que é. Só que o que é, não será facilmente dito, se não for dito pelos próprios agentes do movimento. Uma das características mais impressionantes a respeito do Passinho é a capacidade de discussão e elaboração de pensamento por jovens dançarinos que refletem por horas a fio sobre a qualidade de um movimento, sobre a nomenclatura, sobre a origem, sobre as transformações que o movimento já sofreu ao longo da sua existência. Laranjinha afirma: “No passinho, desde seu primeiro movimento você gera um contato, a percepção de alguém, seja esse alguém seu amigo, vizinho, desconhecido etc. Esse alguém pode relatar algo sobre esse movimento feito por você, ele pode fazer um elogio ou crítica deste tal movimento”. (LARANJINHA, 2017) Tudo se discute, e essas discussões tem impacto efetivo nas performances, interferem diretamente no modo como a dança se desenvolve.

E Hugo Oliveira conclui na sua dissertação de mestrado sobre Passinho que:

Nas entrelinhas, está o que é indizível, está no que os olhos treinados dos “especialistas” e “pesquisadores” de favela não se acham, está no entorno,

nas expressões, nas comunicações não verbais, nos tratados sociais, nas relações e construções que de tão entranhados, tornam-se difícil de desnaturalizar. Contudo, se é possível elencar um princípio da dança, digo que essa são as matrizes que dão formas e revelam as estéticas que constituem a dança Passinho. O processo de uma dinâmica social de entre-lugares que não é pensado nas macrodiscussões - globalização - mas tem focado nas urgências dos espaços de convivência – os bailes - na ânsia do saciar diversas necessidades que a ausência de direitos traz. Dinâmica essa, que só entendida e compreendida, identificada e processada nos caminhos de idas e vindas dos treinos, nas horas e horas de conversas, trocas e tira-dúvidas pelo Whatsapp, na construção de parceria, de aceite no grupo como aliado, para assim produzir um rascunho do mais próximo que consigo transmitir em palavras da dimensão da realidade. (OLIVEIRA, 2018)

Nos resta saber se essa história da dança ocupará o espaço que lhe é de direito. Erika Villeroy pergunta sobre Mercedes Batista: “onde está ela na história da dança do Brasil?” (VILLEROY, 2019, p. 2) E Carmen Luz aprofunda sobre a quantidade de coisas que tem sido produzidas para revelar a recusa do Brasil ao que vê quando se olha no espelho: uma imagem não-branca. O imaginário, o estímulo e a imposição do branco como quadro de referências:

Mencionar essas abordagens aqui, ainda que de maneira genérica, significa reconhecer o legado de suas contribuições ao esforço de interpretar a complexa realidade racial brasileira; significa deixar escapar “um riso irônico no canto da boca”, porque, mesmo sem citar, elas nos evocam o sistema branco-norte-europeu de dança cênica colonizadora há muito tempo praticado, disseminado e financiado no Brasil; elas nos trazem à memória o ano de 1946, quando a jovem negra Consuelo Rios, reconhecidamente talentosa, desejou, ousou, mas foi impedida de candidatar-se ao posto de bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; assim como o ano de 1948, que marca a entrada da primeira bailarina autodeclarada negra a ser admitida e a suportar, não sem protestos, as cotidianas violências racistas nessa mesma instituição: Mercedes Batista; elas nos lembram, também, da crescente desigualdade social, econômica, cognitiva que estrutura a vida da maioria das pessoas negras, e dos diversos modos de operar a hegemonia com a dança. (LUZ, 2020)

Emílio Domingos insiste: essa dança é altamente sofisticada e complexa. Dentre as práticas do fazer do Passinho, há sempre algo de filosófico, um pensamento crítico, de pensar e refletir sobre o que está fazendo, que é muito diferente de formas tradicionais de aprendizado técnico como o ballet clássico por exemplo. Mesmo que a técnica clássica seja hoje repensada na forma da transmissão do conhecimento, por muito tempo se podia aprender e dançar sem elaboração crítica do fazer. Um conhecimento passado de forma vertical, com mestres absolutos, silêncio e disciplina para quem recebe. Quando outras técnicas surgem de maneira espalhada, horizontal, rizomática, é

preciso se debruçar sobre, pois é dali que podemos encontrar respostas para problemas antigos acerca do movimento.

Os agentes do Passinho são co-autores dentre tantas, de uma história da dança e será importante que dentre eles haja quem conte essa história em primeira pessoa. Iguinho Imperador é uma dessas figuras que através de ampla reflexão e defesa do movimento nos traz um panorama da complexidade e das ramificações que essa dança atingiu em tão pouco tempo, mas que como já vimos, tem antecedentes numa história que se antes esquecida pelas grandes mídias, agora se impõe no melhor sentido do termo. Não há no Brasil quem não tenha ouvido falar de passinho.



Figura 59: Iguinho dança, acompanhado do DJ Sany Pitbull, MC Junior e juízes americanos
Foto: Nan Melville / Divulgação

Iguinho diz que com a visibilidade das grandes batalhas, os dançarinos passaram a ser chamados para irem para programas de televisão como Xuxa⁹⁴, Esquenta⁹⁵, e reflete: "Imagina tu tá lá na tua comunidade tranquilão, do nada vai para o programa da Xuxa, rabiscando no que você faz no quintal de casa... Depois da Xuxa diversos programas começaram a chamar também... isso põe incentivo para a gente pensar: pô posso viver de passinho".

⁹⁴ A partir de 2008, a *TV Xuxa* voltou ao ar, sob a direção de Luiz Gleiser, como um programa de auditório, passou a ser exibido semanalmente, nas manhãs de sábado. Em 2011, o programa foi transferido para as tardes de sábado. Foi o último programa apresentado por Xuxa na TV Globo, depois de 28 anos trabalhando na emissora.

⁹⁵ Esquenta foi um programa da Rede Globo de Televisão, que ficou no ar de 2 de janeiro de 2011 até 1 de janeiro de 2017. Foi apresentado pela atriz Regina Casé. Tratava-se de um show de variedades, exibidos aos domingos com uma programação variada de convidados e com foco na diversidade brasileira.

Diz que outro fator que ajudou na propulsão do movimento foi Emílio Domingos que lançou o documentário *A Batalha do Passinho*. "Foi o que levou a nossa cultura, os moleques raiz para dentro da telinha do cinema mostrando mesmo, pois é um filme documentário, então ele trocou muita ideia, teve muito moleque que participou explicando como eram os rolês que foi o que deu uma amplitude maior para gente."

Conta que em 2012 o Passinho deu um dos seus primeiros voos para fora do Rio de Janeiro e para fora do Brasil no encerramento das paraolimpíadas em Londres, Inglaterra. Foram dez dançarinos de Passinho fazendo o encerramento e a passagem do bastão dos Jogos Olímpicos para as Olimpíadas do Rio de Janeiro: "e a gente tava lá mostrando para Londres o que é o Passinho foda, o que era a dança que a gente fazia no Rio, daí só alegria, aí a gente voltou já com outro pensamento queria evoluir queria desenvolver queria fazer várias coisas".

Já em 2014, o filme de Emilio foi selecionado para passar em Nova York no Brazilian Summer Festival (2014) e alguns dançarinos e personagens do filme foram acompanhar a exibição e realizar performances no Lyncon Center. Para entender a dimensão da experiência, um dos dançarinos, Diego Ronald Silva dos Santos, o DG Fabuloso, na época com 23 anos reflete que sabe que aquele lugar é muito importante, e acha que é a primeira vez que tocam funk ali: "Nosso maior sonho é mostrar que a favela tem a sua cultura, a sua arte. Já dançamos no Rock in Rio, que nunca tinha tido funk. No teatro também nunca tinha tido, mas fizemos o musical "Na Batalha"⁹⁶. E agora veio esse convite para levar o meu Passinho para fora do Brasil, de Queimados para o mundo." ⁹⁷

Iguinho passa a ser protagonista de outro momento que considera uma conquista que são as companhias de dança de Passinho que passaram a se

⁹⁶ NA BATALHA (2014) é um espetáculo musical que usa diferentes linguagens como a música, dança, projeções e mapping. Com onze dançarinos de Passinho e um MC, direção de Raul Fernando e Julio Ludemir, coreografias de Lavínia Bizzotto e Rodrigo Vieira e trilha sonora (direção musical) do DJ Sany Pitbull e DJ GrandMaster Raphael.

⁹⁷ Matéria no O Globo, Caderno de Cultura. Isabel de Luca, correspondente em Nova York, 25/07/2014 - 16:44. Acesso em 10/03/2023.

apresentar em teatros. Cita como exemplos ainda os espetáculos Na Batalha , #Passinho⁹⁸, Favela Digital da Cia Passinho Brazil⁹⁹, e Suave¹⁰⁰.

Aqui aponto duas questões que nos fazem refletir e problematizar os espaços onde se pode mover, quando se pode mover, e quem pode mover. Primeiro, diante do fenômeno e da explosão midiática em torno do Passinho, seria o caminho natural para coreógrafos já pertencentes ao círculo fechado da dança contemporânea que se utilizassem dos saberes dessa dança com o intuito de legitimação da linguagem somente quando estivesse nos circuitos oficiais como teatros, festivais e mostras? Segundo, será que os próprios agentes do Passinho se entendem como pertencentes do fazer profissional de dança, somente quando ocupam esses espaços? Lepecki já tinha sugerido o contrário: "O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno. Para esse sujeito, a questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem e uma nova noção coreográfica de movimento." (LEPECKI, 2014, p. 57)

Iguinho segue descrevendo uma série de feitos e chama atenção para duas conquistas importantes: a primeira é o fato de que hoje o Passinho é Patrimônio Cultural Imaterial do Rio de Janeiro. A lei Nº 390/2017 da então vereadora Verônica Costa (MDB) estabelece que o o órgão de preservação do patrimônio da cidade passa a zelar pelo Passinho e cabe ao Poder Executivo local apoiar iniciativas de valorização e divulgação da dança. Segundo, que a modalidade passa a fazer parte do Sindicato dos Profissionais de Dança do Rio de Janeiro com a possibilidade dos dançarinos obterem o DRT (registro profissional e regulamentado emitido pela Delegacia Regional do Trabalho. A história, a nomenclatura de passos e um vasto conteúdo teórico estão em uma

⁹⁸ # Passinho (2015) é dirigido por Lavinia Bizotto e Rodrigo Vieira. No elenco estão: CL Fabuloso, DG Fabuloso, GN Fabuloso, Iguinho Imperador, Jackson Fantástico, Leony Fabuloso, Michel Quebradeira Pura, Nego e Sheick. Os integrantes vêm de diferentes partes capital carioca, entre elas Cidade de Deus, Manguinhos e Queimados.

⁹⁹ Favela Digital (2014) Diretor do Projeto: Byron Mendes. Diretor Artístico: Henrique Talmah. Produção: Daniel Braga. Coreografa convidada: Carmen Luz. Vídeo Mapping: Sol Galvão. Direção musical: Dj Vinimax. Médico Hebiatra: Felipe Fortes. Figurinista: Clébio Holanda. Elenco: Arlanzinho; Jota; Lucas Scooby; André Mickey; Lucas Minhoca; Claudinho. Participação: MC Iguinho Imperador.

¹⁰⁰ Suave e Cria (2016) Direção: Alice Ripoll, Interpretação: Tiobil Dançarino Brabo, VN Dançarino Brabo, Nyandra Fernandes, May Eassy, Romulo Galvão, Thamires Candida, GB Dançarino Brabo, André DB, Hiltinho Fantástico, Katiany Correia, Tuany Nascimento.

apostila elaborada por Hugo Oliveira em colaboração com diversos dançarinos de Passinho. Para Iguinho: "o moleque que quiser trabalhar com Passinho vai correr atrás, vai estudar, tem a história na apostila, ele vai fazer a prova teórica e a prova prática de Passinho, vai tirar o seu DRT de Passinho e vai ser um profissional da cultura funk da cultura Passinho foda".



Figura 60: Foto de Na Batalha, (2014) autor desconhecido.
Fonte: Facebook (da página do grupo)



Figura 61: Cria, de Alice Ripoll, 2016. Foto: Renato Mangolin

Esses dois fatos são importantes porque esse tipo de ação auxilia no entendimento de diversas camadas do entorno desses dançarinos que os fazem pertencer ao social de uma forma mais empoderada. Sobre a possibilidade de obtenção do DRT Hugo reflete:

Fato este importante como poder de convencimento para os familiares e amigos, já que os (as) adolescentes ainda estão em fase de formação e assim o registro auxilia na construção de referências positivas para a comunidade local. Além de possibilitar a valorização financeira, com a categorização, os artistas têm acesso a cachês, testes e contratos como elenco, protagonistas e o documento ainda pode ser utilizado como “distintivo” para andar pela cidade num ato em defesa contra os abusos policiais, o que com pesar também já foi vivenciado por mim em abordagens. (OLIVEIRA, 2018 p. 79)

Se vamos falar de dança, vamos falar de técnicas, de métodos, de vocabulário, de transmissão de conhecimento quando o Passinho se constrói em um jogo entre o individual e o coletivo na criação dos seus movimentos. A partir dos movimentos de base, os dançarinos atualizam a dança a partir de seus próprios passos, aliando novas formas de fazer os antigos, e assim serem reconhecidos e aceitos pelo movimento. Na apostila do Sindicato de profissionais da Dança no Rio de Janeiro, encontramos um glossário extenso de nomes de passos, a descrição e o nome do possível criador do passo. Prática essa que remonta uma tradição antiga mesmo no ballet clássico, onde diversos passos importantes de base, como os chamados *síssonne*¹⁰¹ remetem ao criador do passo. Assim aparecem Sabará, Cruzada, Berimbolada, Queda (ou Caidinha ou Caidão), Rabiscada, Bate Bola 3D, Quadrado, que como afirma Oliveira, "solidificam as bases fundamentais para composição das estéticas corporais dos praticantes, gerando inúmeras discussões sobre jeito certo de serem realizadas, suas origens e quem seriam os criadores dos passos." (OLIVEIRA, 2017. p. 97). Para Domingos e Bacal, as sonoridades do funk são criadas em bases e se levamos essa estética de remix para o corpo, vamos encontrar também a partir da principal base que é o Sabará

¹⁰¹ François César de Roussy, Conde de Sissonne, um nobre francês do século XVII. É a ele a quem se dá a invenção do passo.

(movimento facilmente explicado pela música Passinho dos Crias, “é lado, frente, lado, trás”) uma infinidade de outros movimentos:

o Passinho se faz com passos “hip-hop” que incluem o *wave* (o movimento de braços e mãos), a quebra de corpo, o trabalho de pernas de chão, e também o *swing* (próprios aos bailes de charme), a “andadinha” com cruzada de pernas, o “rabiscar” com os pés (que remete aos rabiscos do grafite), agachamentos, o “frevinho”, o “imita viado”, o “quadrado” (movimento feito com o dorso), o molejo, o “Michael Jackson”, “sacolar” (humilhar na dança cobrindo a cabeça do outro com a camiseta). As apresentações nas batalhas também remetem a uma história que se conta através da comunicação entre os membros do corpo em que podem ser acionados diferentes elementos como acrobacia, performance teatral e velocidade na troca de movimentos. (DOMINGOS, BACAL, 2020, p. 169)

Baianinho afirma que: "o Passinho é muito original, não tem como não dar certo, é como o samba, já é do Brasil". Ele dança, canta, compõe, coreografa, escreve. E nos traz a definição de um dos conceitos mais importantes na performance do Passinho: “*manha* é gingado, é malandrear a dança, é você não errar. Você erra mas ninguém percebe. Você tem a manha de jogar, você tem a musicalidade de escutar, para na hora certa, poucos fazem isso, poucos sabem ouvir todas as batidas que estão no funk e dançar só uma delas.” Cebolinha afirma que foi em 2017 quando as dançarinos passaram a administrar a própria cultura, isto é, a ter acesso direto a instâncias de poder e à oportunidades, e define “manha” como swing do corpo. “É muito claro no samba, tu sabe ver quando uma pessoa não sabe sambar. Ela pode saber o como mas não te encanta. É o pode de encantar, seja em qualquer modalidade: no Passinho é manha, no hip hop é *feeling*”. Para Jackson, “manha” é gingado, molejo, é cintura, olhar, carisma o que vc passa quando tem alguém te olhando, humildade, corpo molinho e leve... Camarão Preto, Define manha como ter jogo de corpo, ter elasticidade, ter gingado, ter jogo de ombro, mexer com o corpo todo em conjunto: “é conseguir mexer o ombro, mas também a cintura, a cintura mas também estar fazendo o movimento com o pé, e também com os braços”.

Cebolinha reflete que quando começou a dançar reconhecia ainda o Passinho como uma dança que envolvia mais os ombros e ainda não havia o protagonismo dos pés. Ainda não via como uma dança de duelo. Diferente dos bondes onde a disputa era mais clara. Mas que um dia no baile do Palácio do

Pagode, estava dançando na sua roda, com movimentos de *popping*, e avistou outra roda bem maior que a sua e resolveu ir ver quem era. Era o dançarino René que fazia movimentos de pernas nunca antes visto. Cebolinha entra então em negociação, "eu te ensino o meu e você me ensina seu"¹⁰². Ficou um tempo fora elaborando e processando aquela nova forma de dançar e só voltou ao baile quando acrescentou o seu jeito de dançar junto aquilo tudo. Foi aí que começou no Passinho. Foi aí que segundo ele, o Passinho começou a ganhar um corpo, uma identidade, e parou de ser a mistura de todas as danças e sim uma dança com suas próprias características. Ainda segundo Cebolinha, seria muita pretensão afirmar onde começou o Passinho, pois em muitos lugares e ao mesmo tempo, se dançava dessa forma. Cebolinha afirma que achava que já estava no auge, mas que sempre surgia alguém com coisas novas desafiando sempre a querer se superar. Foi assim que conheceu Baianinho e Branquinho no Jacaré. Conclui que viu começar o movimento de 2004 para 2005, quando aconteceu a transição do Tamborzão Bonde para o Tamborzão MC¹⁰³. Cebolinha traz a polêmica da origem: "Tem gente que diz que começou em 2001, mas em 2001 tu dançava Passinho com Bonde do Tigrão? Não existia Tamborzão ainda. Era Tamborzão bonde, não existia free style ainda, era tudo em grupo" Afirma que o Tamborzão é tão forte que entrou na mente e na alma dos dançarinos e que até tentaram desvincular o Passinho do funk por conta do preconceito do gênero musical, mas que Passinho e tamborzão são uma coisa só. Um dançarino de Passinho tem que ter estilo próprio e musicalidade.

Hugo nos explica que além dos *reliíquias* novas categorizações foram necessárias para nomear as novas gerações que foram atravessando o

¹⁰² Entrevista dada para Emílio Domingos, para o website De Passinho em Passinho. Acesso em: <http://depassinhoempassinho.com.br/>, 10/03/2023.

¹⁰³ No vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=z1ZKRUAkUgs> o DJ Luciano e DJ Cabide explicam que no final da década de 1990, criaram uma variação da batida Voltmix, abrindo caminhos para uma identidade sonora local. Na mesma cadência do atabaque, nascia então, uma espécie de Miami Bass com espírito de escola de samba. E isso só foi possível por conta de experimentos com a bateria eletrônica R-8 MK-II. O tamborzão veio na mesma cadência do atabaque ("tum-pá-pá-pum-pá"). Aos poucos, foi sendo agregado de outros elementos, mudanças de pitches, sons percussivos, e assim, passado de DJ para DJ, disseminou-se, conquistou as festas do Rio de Janeiro e, mais tarde, deu a cara do ritmo do funk carioca para o mundo. A primeira inserção dessa batida foi num rap da dupla Tito e Xandão, registrado no CD *Lugarino Apresenta os Melhores da Zona Oeste*. (Artigo de Eduardo Ribeiro no site <https://www.vice.com/pt/article/rjm9ak/a-historia-do-tamborzao-a-levada-que-deu-cara-ao-ritmo-do-funk-carioca>, 2014.

movimento ao longo dos anos: *Antigos, Nova Geração e Sensação do Momento*. "Pela ascensão da dança, muitos jovens passaram a se intitular como relíquias. E para manter viva na memória dos mais novos que o movimento era consequência de inúmeros esforços e conquista na construção de uma ideia, é que se criaram novas categorias."2017, (OLIVEIRA, 2017, p.95). Os *Antigos* seriam os dançarinos que frequentaram a mesma época dos relíquias mas sem o envolvimento efetivo para a legitimação da dança; *Nova geração* seriam os dançarinos que vieram depois do filme *A Batalha do Passinho* de Emilio Domingos; e os *Sensação do Momento* são os dançarinos que se destacam na internet ou nas rodas e treinos, por terem um estilo muito pessoal.

Em toda manifestação dessa dança, há um número expressivo de crianças ao redor desses dançarinos, com olhos atentos, curiosos e desejosos de experimentar algum passo na hora que lhes derem espaço. Passinho é formação, e porque não formação em dança? Criado em espaços esquecidos pelo poder público, em um ambiente de conflito entre facções criminosas e a violência policial, o Passinho já perdeu alguns de seus grandes nomes como o dançarino Gambá. Considerado por muitos como o Rei do Passinho, foi assassinado na saída de uma festa de ano novo em 2012, por dois seguranças de rua. Gambá foi a expressão máxima do criador de um estilo próprio e condensava no corpo uma história de liberdade de movimento, de inventividade, carisma e dedicação à dança. Não a toa, é um dos principais personagens do filme *A Batalha do Passinho* que lhe presta a devida homenagem pela morte precoce. Se um dançarino de Passinho morre, ou se entra em uma faculdade de dança, caso do Laranjinha, ou se vira um *influencer* com mais de dois milhões de seguidores no TikTok¹⁰⁴, caso do Cebolinha, se param de dançar para seguir uma carreira de mais estabilidade, nunca serão fatos isolados. São jovens co-autores de uma dentre tantas histórias da dança.

Existem muitos temas que extrapolam os limites deste trabalho mas que fazem parte do universo do Passinho: a presença menor em número, mas

¹⁰⁴ O TikTok, também conhecido como Douyin e anteriormente Musical.ly na China, é um aplicativo de mídia para criar e compartilhar vídeos curtos.

extremamente potente das mulheres, como por exemplo Celly Idd, (Marcelly), de Vila Isabel. Ela conheceu o Passinho na escola onde estudava e afirma que suas referências eram sempre meninos. E que tudo se construiu na base dos desafios. É a primeira pessoa que usa o termo “contemporâneo” para definir o fato de que após um duelo, trazia o frescor de algum passo do seu adversário de uma comunidade vizinha, para a sua própria comunidade. Era a única mulher no espetáculo Na Batalha por exemplo. Algumas mulheres ganharam destaque como por exemplo Lellezinha, que foi vocalista do grupo Dream Team do Passinho e que hoje desenvolve uma carreira de atriz e cantora. Um outro tema, seria a incursão do Passinho no *maistream* como programas de televisão aberta, comerciais, videoclipes, e tantos outros locais que provavelmente auxiliaram na popularização do movimento.

Terminamos esse capítulo com as frases de alguns relíquias no sentido de que Clyde Morgan¹⁰⁵ respondeu a Carmen Luz, quando esta pergunta: "Porque dançar?" Ao que ele responde: “Porque dançar? Para não esquecer, ou para lembrar” (LUZ, 2020).



Figura 62: Celly Idd, foto de Vincent Rosenblatt

¹⁰⁵ Bailarino, músico, artista plástico, coreógrafo e professor afro-estadunidense, referência da dança moderna e contemporânea da Bahia nos anos 1970. Acesso em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/tenicas-de-vida-e-morte-breves-notas-para-dancar>

Baianinho finaliza seu depoimento para Emilio Domingos no site De Passinho em Passinho: “Sem o Passinho eu seria indigente, o Passinho é meu RG, sem ele eu não ia ser ninguém.” Cebolinha afirma que o Passinho é a sua vida, o ar que respira e que não se vê fazendo outra coisa. Jackson fala que isso é importante, pois isso constitui uma história que ele vai poder contar pros filhos, pros amigos, pro entrevistador por exemplo e assim ser lembrado. Conta que quando dançaram no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, não podia entrar de short. Hoje em dia essa regra mudou. Afirma que ter o Passinho na TV, nas grandes mídias, ajuda que a juventude da favela seja vista pela sociedade com outros olhos. Tem o sonho de ter uma Escola do Passinho.

Conclusão

Chegamos ao desfecho da pesquisa, não porque tenhamos conclusões plenas, mas pela constatação de que a pesquisa se faz inesgotável quando se trata de um tema que está em constante transformação enquanto a escrita ocorre. As análises feitas através daquilo que foi pesquisado, levantado, sentido e apreendido, constata-se que as relações entre corpo e câmera, tempo e espaço, cinema e dança aproximam conceitos e realidades, promovem diálogos entre saber e fazer e conciliam práticas que se redimensionam a partir da tecnologia.

Como considerações finais gostaríamos de frisar duas questões que apareceram no trabalho e que problematizam as relações entre dança e tela como uma relação que não é apaziguada. Por um lado, constata-se que a relação corpo-câmera vai fixar-se em produções cinematográficas relevantes, atravessar o século XX fazendo surgir a linguagem da videodança, para chegar ao século XXI extremando essa relação com a imagem digital fazendo surgir danças como o Passinho. Por outro lado, em cada momento estudado, a questão racial aparece sempre no sentido da obliteração. Artistas negros da dança atravessam as relações com a tela, no lugar da genialidade, mas não nos créditos de autoria de movimentos de musicais de Hollywood, como Bill Bojangles, ou como figuras centrais da dança moderna, como Josephine Baker e Katherine Dunham, ou um reconhecimento somente depois das possibilidades lucrativas como Michael Jackson.

Se o cinema sempre teve efeitos sobre a dança, o vídeo os prolonga e a imagem digital os extrema, (CALDAS, 2012) concluímos que a constituição dessa relação faz parte da história, das teorias e das práticas das duas artes, e altera os dois campos. Mas ao constatar que a produção específica de obras cinematográficas, videográficas e digitais em períodos distintos, se relacionam por meio de uma obrigatória e mesma condição que é a relação corpo-câmera e que quando problematizada de acordo com o contexto de cada época é agente transformadora de ambos os campos dança e cinema, então é preciso que se perceba que há uma oportunidade de contar outra história da dança na

tela.

O Passinho é aqui visto como uma oportunidade. Se antes víamos a possibilidade da dança se reinventar através de obras audiovisuais, e videográficas, agora no espaço das redes, das múltiplas telas, do ciberespaço, vislumbra-se um lugar democrático e livre de estigmas, onde os dançarinos de Passinho pudessem enfim desenvolver algo novo, que resistisse à ação dos espaços vazios de direito. O ciberespaço se constrói como lugar de segurança onde o corpo jovem de periferia pode no espaço da tela enfim existir, sem os riscos de estigma nos trânsitos da cidade. Ao sermos confrontados por uma multiplicidade de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar ao menos temporariamente (HALL), podemos afirmar que é nesse contexto que dançarinos do Passinho tem a possibilidade de fugir de estereótipos e criar sua própria identidade a partir de relações dançadas. A dança se torna um meio de expressão cultural dando vozes para esses agentes e ocupando assim outros espaços urbanos e midiáticos. Mas também o cyberspaço é lugar efêmero e transitório. Será preciso estratégias de preservação de um acervo que é vasto, plural, autônomo, mas com boas possibilidades de análise, preservação e reflexão.

O fenômeno Passinho, surgido nos bailes funk das favelas e comunidades cariocas, construído coletivamente por jovens artistas chega como um fenômeno que faz aflorar de baixo. Onde o coletivo se dá, costurado pelas relações com a tela em um movimento para o campo da dança que se abre em possibilidades estéticas, éticas e de produção de conhecimento. De novo, pegamos os conceitos de coreografia para vislumbrar um chão de possibilidades e de desejo de existência para essa dança e tantas outras que possam surgir:

Donde seja possível tomar o fazer coreográfico – suas proposições, processos, configurações e performances – como uma arena para um exercício agonístico simultaneamente ético, estético, político e pedagógico do corpo; uma ocasião para a invenção de outros possíveis, frequentemente por dissenso, sobretudo se consideramos tal fazer em arte e em dança. Assim compreendido, o fazer coreográfico se afirma como um espaço auto-reflexivo que se abre para o questionamento de modelos instituídos de formação, criação, circulação e recepção, e – se estabelecendo criticamente na inseparabilidade de suas dimensões estética e política –, pode reinventar o lugar de cada um de seus (co)laboradores. (CALDAS, 2017, p.169)

Se a videodança define-se como um processo artístico que tem como

característica a interface entre dança e vídeo, é nas primeiras décadas do cinema que vamos encontrar os fundamentos e a problematização entre a relação corpo-câmera e é na produção de danças como o Passinho que vemos a potência do que está por vir.

Quando as *Serpentine Dances* aliam corpo à velocidade, luz, cor, e lança no espaço ondas cinéticas, causando efeitos capazes de alterar profundamente a percepção do corpo em movimento; ou quando Busby Berkeley coloca a câmera em lugares pouco tradicionais na filmagem de corpos dançantes criando imagens caleidoscópicas que jamais poderiam existir em uma cena convencional de teatro; quando Gene Kelly traz o homem comum trabalhador para as telas; ou ainda quando Fred Astaire usa a dança para mover as questões da própria trama, capaz de espriar, irradiar e contaminar a narrativa após os gestos dançados; ou quando recuperamos a trajetória de Josephine Baker, Katherine Dunham e Maya Deren quando trazem a centralidade da dança no cinema de vanguarda; tudo isso nos informa que naquele momento a dança passou a experimentar novos espaços, tempos e dramaturgias em sua associação com o cinema.

Conclui-se que a grande contribuição de Maya Deren constitui-se no fato de que a artista não tratava da dança de forma documental ou como uma simples dança filmada, mas sim como filme-dança. Mais do que uma aproximação, Deren amalgamou estas duas artes do movimento, criando uma interface que hoje é reconhecida como videodança. Constata-se que a influência de Maya Deren interferiu em novas formas de pensar tempo e espaço nos quais bailarinos, coreógrafos, videastas e cineastas puderam traçar novos rumos para a relação corpo-câmera. O conceito de *vertical film form*, a centralidade do corpo e a interdisciplinaridade são questões percebidas por Maya Deren e permanecem com aqueles que se propuseram pensar a relação corpo-câmera.

Percebeu-se que ao longo da interface dança e tela, o corpo moderno estabeleceu uma relação com o cinema capaz de recriar, por meio de uma lógica coreográfica, dimensões espaço-temporais, fazendo uso mais ou menos complexo da linguagem cinematográfica como as escolhas de planos, movimentos de câmera, ângulos e processos de edição e no caso do uso

cênico dos procedimentos de cinema como aceleração, repetição, coreografia como montagem. Artistas como Pina Bausch e Antonio Gades, surgem como exemplos dos efeitos cinematográficos na tela e no palco, mas também Michael Jackson e John Travolta trazem na sua trajetória efeitos sociais, de novos paradigmas da relação com o corpo quando demonstram que todos podem dançar.

Christine Whyte, percebe que se antes os dançarinos dançavam, os coreógrafos compunham passos para eles, e os produtores e diretores tomavam decisões, o campo da videodança experimentou ruir as linhas de demarcações a partir de zonas interdisciplinares fragmentando e dissolvendo essas fronteiras. Práticas coreográficas estão dos dois lados da lente, câmeras portáteis na mão de bailarinos operadores, programas de edição de uso doméstico funcionando como padrão da indústria, a rápida expansão do circuito de festivais especializados, fornecem um *ready-made* com alcance internacional (WHYTE, 2010). Avaliar este arco de desenvolvimento permite fazer paralelos com as formas de filmar de Maya Deren. Sua prática alternativa e de vanguarda envolvia o controle total das etapas de criação e difusão de seus filmes. Para Douglas Rosenberg (2012, p.317) o que está funcionando no trabalho de Deren e no cerne da dança na tela é o que se pode chamar de “rematerialização do corpo” por meio das técnicas do cinema, isto é, uma reconstrução literal do corpo que dança criando um corpo impossível, sem as restrições da gravidade e do tempo.

Na tentativa de trazer os desafios que o momento presente nos coloca, pontuamos como a cibercultura se impõe na nossa vida hoje, mas também como ela já vinha tramando essa trajetória até chegar em potências criativas como o Passinho agora como exemplo de que algo inaugural se passa nas relações entre dança e tela. Reconhecemos as múltiplas implicações e influências que a relação corpo-câmera teve na criação de novas formas de dança surgidas nos tempos de internet, mais especificamente nas redes sociais dentro dos processos da cibercultura. Abordamos o fenômeno Passinho como um movimento que tem profunda relação com o caótico e pulverizado contexto das novas mídias, fazendo surgir uma linguagem, se não sem precedentes,

pelo menos com características improváveis e inaugurais para o campo da dança.

É nesta arena que situamos as relações entre a dança e o cinema, a videodança e o Passinho: espaço de pesquisa entre coreografia, como pensamento dos corpos no espaço, e audiovisual como dispositivo capaz de alterar variações de espaço-tempo, mas principalmente, como afirma Domingos e Bacal, nos remete:

à ideia de que o Passinho por entre telas parece indicar uma abordagem teórico-metodológica performativa que privilegia as mediações e a agência como modalidades para acionar uma sociologia e antropologia da arte. Neste aspecto, imagem, internet, dança, som, viralização são elementos a não serem pensados enquanto domínios separados, mas enquanto dimensões sempre relacionais. (DOMINGOS e BACAL, 2020, p.172)

Se vamos falar que a presença ostensiva da dança na tela pode constituir-se como parte da história, das teorias e das práticas das duas artes, fazendo alterar os dois campos, será preciso entender que há uma história obliterada que é a falta do protagonismo negro nas histórias oficiais. Teria o Passinho a chance de escapar das formas tradicionais de existência na história? Onde e como o Passinho vai existir, resistir, e fazer parte da história não só da dança, mas da existência e das relações com as telas? Tal preocupação faz parte do movimento enquanto ele se constrói pelos seus principais agentes.

Fizemos uma trajetória desde os primórdios do cinema com experimentos significativos na relação corpo-câmera, até os exemplos mais expressivos da atualidade quando esta relação se vê problematizada nas diversas dimensões coreográficas possíveis: a do corpo filmado, da câmera que filma, da edição que compõe e do ciberespaço que espraia. Vemos que o que foi produzido, criado e percebido ao longo do tempo modificou a noção de corpo, alterou o meio e provocou trânsito fluído entre as mensagens, entre os discursos e as fronteiras artísticas. E se foi com o cinema que houve modificações na relação do homem com o seu corpo, com sua realidade, com a imagem deste corpo, com a noção de espaço e tempo, com a memória, então como se encontra essa relação hoje? Para além das representações

banais do corpo na sociedade de consumo ou na cultura de massas, atentar para a produção de uma dança surgida e espraiada na tela é também uma prática política. O dançar o impossível fará surgir outras danças possíveis?

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMODOVAR, Pedro. *From the 2005 programme for Nelken & Palermo Palermo*. Sadlers Wells, UK.
Acesso em: 09/10/2020, Disponível em: <https://www.sadlerswells.com/pina-bausch/pedro-almodovar-talks-about-pina-bauschs-influence-on-his-films/>
- ALONSO, Rodrigo. *Videoarte e videodança em uma (in)certa América Latina*. In: BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo (cur.). *Dança em foco v. 2: Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007, p. 44-50.
- AMORIM, G. e QUEIROZ, B. *Merce Cunningham: pensamento e técnica*. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.). *Lições de dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: cultural dimensions of Globalization*. 1996.
- ARCHER-STRAW, Petrine. *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920's*. Londres: Thames & Hudson, 1ª edição, 2000.
- ARMES, Roy. *On Video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. São Paulo: Sumus, 1999.
- ARNHEIM, Rudolf. *Film als Kunst*, Berlim, 1932.
- AUSTEVOLL, André. *Choreocinema*. Surrey: University of Surrey, England – dissertação de mestrado, 2004.
- BARROSO, Elianne Ivo; OLIVEIRA, João Cláudio Simões. *TELA VERTICAL: da pintura ao smartphone*. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020
- BAUSCH, Pina. *Entrevista concedida originalmente à autora*. In: BENTIVOGLIO, Leonetta. *O Teatro de Pina Bausch*. Tradução Maria José CasalRibeiro. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1994 [1985]. P. 19.

BAZIN, André. *Ontologia da Imagem Fotográfica*. In: *A experiência do Cinema*. XAVIER, Ismail. Ed Graal, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: 7.ed., 1994.

BESNARD, Patrick. *Impressions Danse Catalogue*, Georges Pompidou Centre, 1988, p.10.

BRACKETT, David. “*Black or white? Michael Jackson and the idea of crossover*”, *Popular music and society*. Vol. 35, n° 2: 169-185, 2012.

BRANNIGAN, Erin. *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. Nova York: Oxford University Press, Inc. 2011.

BURT, Ramsay. *Katherine Dunham and Maya Deren on ritual, modernity, and the African Diaspora*. Re:Generations – International Perspectives on Dance of the African Diaspora. London Metropolitan University November 5th-6th, 2010.

CALDAS, Paulo. *Dança em Foco, vol 4: Dança na Tela*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2009.

_____. *O movimento qualquer*. In: MEYER, Sandra et al. (Orgs.). *Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?* Joinville: Letradágua, 2009.

_____. *Derivas críticas*. In: NORA, Sigrid (Org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

_____. *O coreógrafo e a coreografia : Derivas artístico-pedagógicas a partir das proposições de William Forsythe / Paulo Sérgio Caldas de Almeida*. – 2017.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

CERBINO, Beatriz e MENDONÇA, Leandro. *Audiovisual, videodança e dança: conceitos e devoramentos*. In: Costa, Luiz Cláudio da; Sheila Cabo (org). *Anais do Encontro da ANPAP*. Rio de Janeiro, 2011.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch*. London and New York: Routledge, 2009.

CORDEIRO, Analívia. *Nota-Anna: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1998.

CLOVER, Carol J. *Dancing in the Rain*. In *Hollywood Musicals, the film reader*. Routledge, London. 2002.

COUCHOT, Edmond. *O tempo real nos dispositivos artísticos*. In *Labirintos do Pensamento Contemporâneo*, São Paulo: Fapesp, 2002.

DAMOUR, Christophe. In V. AMIEL, J. NACACHE, G. SELLIER, C. VIVIANI (org.), *L'acteur de cinéma: approches plurielles*. Rennes: PUR, 2007.
DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Ed Brasiliense, 1985.

_____. *A Imagem-tempo*. Ed. Brasiliense, 1990.

DEREN, Maya. *Essential Deren: Collected Writings on Film*. Nova York: Documentext, 2008.

_____. *Notes, Essays, Letters*. Film Culture, nº 39, 1965, p. 1

_____. MAAS, Willard. *Poetry and the Film: A Symposium*. Film Culture, No. 29, 1963, pp. 55-63.

_____. Excertos de *Dialogues Théoriques avec Maya Deren – Du cinema expérimental au cinéma ethnographique de Alain-Alcide Sudre*, Harmattan, CG Pempidou, 1996.

DODDS, Sherril. *Dance on Screen*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2004.

DOMINGOS, Emilio. *A Batalha do Passinho: o homem por trás do filme*. Revista Favela Potente. Entrevista por Joceline Gomes. Acesso em <https://favelapotente.wordpress.com/2014/12/01/a-batalha-do-passinho-o-homem-por-tras-do-filme/>. 01/12/2014.

BACAL, Tatiana; DOMINGOS, Emílio. *A Arte Performativa do Passinho Foda: 2008-2018*, Revista TOMO, núm. 37, 2020, Julho-, pp. 145-175 Universidade Federal de Sergipe, Brasil. DOI: <https://doi.org/10.21669/tomo.vi37.13237>

DUNCAN, Isadora. *The Art of the Dance*, New York: Theatre Arts Books.
Magriel, P. (ed.) 0948) Isadora Duncan, London: A & C Black, 1928.

DURKIN, Hannah. *Josephine Baker and Katherine Dunham: Dances in Literature and Cinema*, University of Illinois Press, 2019. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/cam/detail.action?docID=5892268>. Created from cam on 2022-02-14 12:13:59.

EISENSTEIN, Sergei. *The Film Sense*. Tradução e edição de Jay Leyda. London: Faber and Faber, 1986.

EPSTEIN, Jean. In *A Experiência do Cinema*. Org: Ismail Xavier, Rio de Janeiro: Ed Graal: Embrafilmes, 1983.

FACINA, Adriana. “NÃO ME BATE DOUTOR”: *FUNK E CRIMINALIZAÇÃO DA POBREZA*. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 27 a 29 de maio de 2009 Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

FELLINI, Federico. In: BENTIVOGLIO, Leonetta. *O Teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1994 [1985]. P. 206. (Traduzido

e transcrito por Arthur Nestrovski para a Folha de S. Paulo, de 27 de agosto de 2000 – Caderno Mais!).

FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. Bloomington: Indiana University Press 1982.

FISCHER-LICHTE, Erika. *TheaterAvantgarde*. Wahrnehmung – Körper – Sprache. Francke, Tübingen/Basel, 1995.

FISCHER, Lucy. *The Eye for Magic: Maya and Melies*. In *Maya Deren and the American Avant-Garde*, ed. Bill Nichols, 185-204. Berkeley: University of California Press, 2001.

GATTI, Luciano. *As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica*. Articles • ARS, São Paulo, Jan-Jun, 2016. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117622>

GENNÉ, Beth. *Glorifying the American Woman': Josephine Baker and George Balanchine*. *Discourses in Dance* 3.1, 31–57, 2005.

GIDDENS, Antony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 1990.

GRAU, Andrée. *Dancing bodies, spaces/ places and the senses: A cross-cultural investigation*. Artigo: *Journal of Dance & Somatic Practices* · April 2012
DOI: 10.1386/jdsp.3.1-2.5_1 *Journal of Dance & Somatic Practices*
Volume 3 Numbers 1 and 2

GOTTSCHILD, B. D. *Digging the Africanist Presence in American Performance*, London: Greenwood Press, 1996.

GOTTSCHILD, B.D. *Waltzing in the Dark, African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era*, New York: St. Martin's Press, 2000.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. *In Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2003.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. *THE BLACK DANCING BODY AS A MEASURE OF CULTURE*. *Choros International Dance Journal* 7 (Spring 2018), pp. 41–51

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
JUNIOR, Nadir Lara. *Reflexões sobre a identidade no estado de exceção*. *Rev. psicol. polít.* vol.18 no.42 São Paulo maio/ago. 2018
versão impressa ISSN 1519-549X *versão On-line* ISSN 2175-1390

HARAWAY, Donna. *Antropologia do ciborgue : as vertigens do pós-humano*. organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

- HERSCHMANN, Micael. O funk e o hip-hop invadem a cena. Ed UFRJ, 2000.
- HIRSHHORN, C. *Gene Kelly*, London: W.H. Allen, 1974.
- HIRSHHORN, C. *The Hollywood Musical*, Second edition, London: Pyramid Books. 1991.
- KAPPENBERG, Claudia. Does screendance need to look like dance?
Disponível em: <http://www.dvpg.net/screendance2008.html>
- KATZ, H. e GREINER, C. *A natureza cultural do corpo*. Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: Universidade Editora, 2001.
- KELLY, Patricia Ward. *Stealing from the Best*. Writer, Trustee of The Gene Kelly Image Trust, Nov 17, 2014.
https://www.huffpost.com/entry/stealing-from-the-best_b_6173404
- KELLY, Gene. Talking Pictures, BBC TV Documentary, 2013.
- KELLY, Gene. *Gene Kelly Interview, Oral History Project*, Dance Collection, The New York Public Library, New York 1975 (pág 18-19)
- KRAUS, Lisa. *Dancing the impossible: Choreography for the camera*. Dance Magazine, 2005.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Org. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.
- LANGENDONCK, Rosana Van. *Merce Cunningham: Dança Cósmica, acaso, tempo e espaço*. Edição da autora, 2004.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LE MOS, André. *Ciber-socialidade: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Revista Logos UERJ, Vol 4, n.1, 1997
- LEPECKI, André. *Coreopolítica e Coreopólicia*. Revista Ilha, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012
- LEPECKI, André. *PERPESCTIVAS ANOS 20: CONVERSA ANDRÉ LEPECKI*, Comunica Escola de Arte Dramática EAD ECA USP.
Acesso em
24/09/2020
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse, 2004
- LOPES, Denilson. *Paisagens transculturais*. In: Rubens Machado; Rosana de Lima Soares; Luciana Correa de Araujo. (Org.). *Estudos de Cinema Socine*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 69-76.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio Simas. *DICIONARIO DA HISTORIA SOCIAL DO SAMBA* - 1ªED. Editora Civilização Brasileira, 2015.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LUZ, Carmen. *Técnicas de vida e morte: breves notas para dançar*. Revista O Menelick 2º ato, 2020.

Acesso em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/tenicas-de-vida-e-morte-breves-notas-para-dancar>

MALELA, Buata B. *Michael Jackson. Le visage, la musique et la danse. Anamnèse d'unetrajectoire afro-américaine*. Paris : Anibwe, coll. Libiza. 201

MALNING, Julie. *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. University of Illinois Press, 2009.

MANOVICH, Lev. *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

_____. *Instagram and Contemporary Image*. 2017

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARIA, Negra. *"É MELHOR TU RABISCAR!": Re-Existências, Problematizações E Inquietudes Sobre Funk, Passinho e o Corpo Negro Periférico No Rio De Janeiro*. 2016

MARTIN, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press, 1998.

MARTINS, Leda Maria. *Entrevista e lançamento de livro. Performances do tempo espiralar*. Acesso em: 14/07/2022.

MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. 1935.

McPHERSON, Katrina e FILDES, Simon. *Dança em Foco, vol 4: Dança na Tela*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2009.

MEIRELES, Flavia. *Dança, Tropicalismos e História*. Revista OlharCE. Fortaleza, 2011. ISSN 19841684

Acesso em: <https://issuu.com/bienaldedanca/docs/olharce2>

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. Perspectiva, 1980.

MIRANDA, Regina. *Dança e Tecnologia*. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia. *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: Univercidade, 2002.

MUELLER, John. *Astaire Dancing – The Musical Films*. Ed Knopf. 1986.

MURCH, Walter. *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. Ed. Michael Ondaatje. London: Bloomsbury, 2003.

NATHAN, James. *Re-imagining the MGM musical: authorship and adaptation in film and stage musicals*. Tese de Doutorado. University of Roehampton. 2017

OLIVEIRA, Hugo. *Vem ni mim que eu sou Passinho*. Dissertação de Mestrado. PPGCult, UFF, 2017.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. Estéticas do Digital. *Entre cinema e arte contemporânea*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspeciva, 2005.
PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ver o invisível*. In *Ética*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEREIRA, de Sá, S., & Evangelista Cunha, S. (2014). *Controvérsias do funk no YouTube: o caso do Passinho do Volante*. *Revista Eco-Pós*, 17(3). <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v17i3.1401>

PORTE, Alain. *François Delsarte: une anthologie*. Paris: Edition IPMC, 1992.

PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PRESTON, Carrie J. *Posing Modernism: Delsartism in Modern Dance and Silent Film*. *Theatre Journal*, Vol. 61, No. 2, pp. 213-233 Published by: The Johns Hopkins University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40587390>, 2009.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea? Uma narrativa da impossibilidade*. ENSAIO GERAL, Belém, v3, n.5, jan-jul|2011.

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

_____. *Dança e liquididade: um estudo sobre tempo e imanência na dança contemporânea*. *Dança*, Salvador, v. 2, n. 1, p. 9-21, jan./jun. 2013

_____. *Por uma escrita de processo: conversas de dança do espetáculo 3mulheres e um café / Uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch*. 2012. 275f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas, UERJ), Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: http://web02.unirio.br/sophia_web/index.php?codigo_sophia=64648

ROSENBERG, Douglas. *Proposing a Theory of Screendance*. In: SCREENDANCE: THE STATE OF THE ART PROCEEDINGS, American Dance Festival, Duke University, Durham, NC, July 6-9, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.
SCHIPHORST, Thecla. *A case study of Merce Cunningham's use of the Lifeforms Computer Choreographic System in the making of trackers*. B.G.S. Simon Fraser University, 1986

SCHMIDT, Jochen. *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.

SHAWN, Ted. *Every Little Movement: a book about Delsarte*. New York: Dance Horizons, 1963.

SIMAS, Luiz Antonio. Entrevista: *Samba é elemento central de resistência*. Revista Brasil de Tutu. Acesso em: <https://brasildetuhu.com.br/revista/samba-elemento-central/>.

SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SPIVAK, Jeffrey. *The life and art of Busby Berkeley, Buzz*. The University Press Kentucky, 1953.

STERRITT, David. *Jean-Luc Godard: interviews. Jackson*. Mississippi: University of Mississippi Press, p. 95. Trecho da obra disponível em: <http://books.google.com.br/books>. 1988.

SUQUET, Annie. *História do corpo Vol 3*. Ed Vozes, 2006.

SOVIK, Liv. *Stuart Hall e os estudos da comunicação no Brasil*. Matrizes, V.10 - No 3 set/dez. São Paulo, 2016. São Paulo (LIV SOVIK | FERNANDA MARTINELLI | LIZIANE GUAZINA) p. 15-29

TURNBAUGH, Douglas Blair. *Cinema, Dance, and Cine-dance*, Filmmaker's Newsletter (ano4, nº 1, nov.1970), p.13–24, p.21.

TANNENBAUM, Rob. *I Want My MTV: The Uncensored Story of the Music Video Revolution*. Craig marks Plume Books; Illustrated edição, 25 setembro 2012.

VERAS, Alexandre. *Dança em Foco, vol 2: Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

VIANNA, Hermano. *Cartografia*. Texto publicado na coluna do Segundo Caderno do Globo em 21/06/2013

VIEIRA, João Luiz. *Dança em Foco, vol 1: Videodança. Olhares Intra e Extra Diegéticos: a dança no cinema clássico*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Rudolf Laban e as modernas ideias científicas da complexidade*. Cadernos do GIPE-CIT, Salvador, n.2, p.17-30, fev.1999.

VILLEROY, Erika. *Ballet Folclórico Mercedes Baptista: entre brasilidade e negritude no Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960*. Arte & Ensaios vol. 27, n. 41, jan.-jun. 2021.

WOSNIAK, Cristiane. *Pina Bausch e Café Müller no Cinema: a mise-en-scène da copresença do corpo e dos olhos fechados*. Rev. Bras. Estud. Presença, Por

WOSNIAK, Cristiane. *Dança, cine-dança, vídeo-dança, cyber-dança: dança, tecnologia e comunicação*. Curitiba: UTP, 2006.
to Alegre, v. 8, n. 3, p. 469-486, jul./set. 2018.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. 3ª ed, São Paulo, Paz e Terra, 2005.

Yanc, Jeff. *"More than a woman': music, masculinity and male spectacle in Saturday Night Fever and Staying Alive."* Velvet Light Trap, 1996.

ARTE do New Deal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo401/arte-do-new-deal>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

