

Corpos infinitos: Processo coletivo de criação da videodança *Endless*

Bianca Mendes Ascari
Maria Fonseca Falkembach
Rayssa de Oliveira Fontoura
Stephânia Fitaroni Batista Lengruber

Para citar este artigo:

ASCARI, Bianca Mendes; FALKEMBACH, Maria Fonseca; FONTOURA, Rayssa de Oliveira; LENG RUBER, Stephânia Fitaroni Batista. Corpos infinitos: Processo coletivo de criação da videodança *Endless*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101432022e0301>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Corpos infinitos:¹ Processo coletivo de criação da videodança *Endless*²

Bianca Mendes Ascari³

Maria Fonseca Falkembach⁴

Rayssa de Oliveira Fontoura⁵

Stephânia Fitaroni Batista Lengruber⁶




Resumo




O texto é um relato de experiência que trata de elementos de composição no processo de criação coletiva da videodança *Endless* - *ou esqueci de lembrar*, do grupo Tatá, produzido a distância, devido ao isolamento social, em 2020. A análise do texto tem como foco três elementos: um deles é a preparação corporal, que tem como base as práticas de produção da *conexão* corpo-mundo, como um espaço contínuo. O outro é a relação dos intérpretes-criadores com a câmera e suas dificuldades de adaptação. O terceiro elemento abordado é a edição do vídeo, com foco nas transições. A pesquisa identifica a composição de *Endless* como uma transcrição. Evidencia a emergência da dimensão da presença na operação de transcrição, reconhecida como produção de *afetos*. Apresenta as noções *afeto*, *corpo infinito* e *conexão*, que emergem da experiência de criação.




Palavras chave: Transcrição. Presença. Videodança. Preparação corporal. Edição.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil; do Programa de Bolsas Acadêmicas – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PROBIC/FAPERGS; e do Programa de Bolsas Acadêmicas - Programa de Bolsas de Iniciação à Extensão e Cultura.

² Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Sylvia Furtado Félix. Doutora em Letras Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Linguística pela Universidade Católica de Pelotas (RS). Especialista em Linguística e ensino de Língua Portuguesa (UFRGS). Graduação em Letras Português/Espanhol pela (UFRGS).

³ Graduanda em Dança - Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas (UFPel) - Bolsista de extensão pelo Projeto de Extensão e Pesquisa Tatá Núcleo de Dança-Teatro.  bascari@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/2796795749275980>  <https://orcid.org/0000-0001-6521-2643>

⁴ Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com doutorado sanduíche na Exeter University. Mestrado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduação em Artes Cênicas (UFRGS). Professora do Curso de Dança - Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Professora do Curso de Dança – Licenciatura e da Pós-Graduação em Artes - *Latu Sensu*, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).  maria.falkembach@ufpel.edu.br
 <http://lattes.cnpq.br/3998116807262286>  <http://orcid.org/0000-0002-5647-4825>

⁵ Graduanda - bacharelado em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pelotas (UFPel) – Bolsista de iniciação científica – PROBIC/FAPERGS no Projeto de Extensão e Pesquisa Tatá – Núcleo de Dança-Teatro. Técnica em agropecuária pelo IFSUL campus CAVG.  rayssafontoura@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/9252414657763487>  <https://orcid.org/0000-0003-3919-2268>

⁶ Graduanda no curso de Dança - Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Bolsista de Iniciação Científica CNPq no Projeto de Pesquisa Produção do Corpo-Sujeito nas Práticas de Dança e integrante do Grupo Tatá - Núcleo de Dança-Teatro.  ste.lengruber@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/3908037737948491>  <https://orcid.org/0000-0001-7328-388X>



Infinite bodies: Collective creative process of *Endless* videodance

Abstract

The text is an experience report that deals with compositional elements in the collective creation process of the videodance *Endless - or I forgot to remember*, by the group Tatá, produced at a distance due to social isolation, in 2020. One element is corporal preparation: practices of production of body-world connection as a continuous space. Another element is the relationship of the performers-creators with the camera and its adaptation difficulties. The third element covered is video editing, focusing on transitions. The research identifies *Endless*'s composition as a transcreation. It shows the emergence of the presence dimension in the transcreation operation, recognized as the production of affections. It presents the notions of affection, infinite body and connection, which emerge from the experience of creation.

Keywords: Transcreation. Presence. Videodance. Corporal preparation. Editing.

Cuerpos infinitos: proceso colectivo de creación de videodanza *Endless*

Resumen

El texto es un relato de experiencia que trata sobre elementos compositivos en el proceso de creación colectiva de la videodanza *Endless - o se me olvidó recordar*, por el grupo Tatá, producido a distancia por aislamiento social, en 2020. Un elemento es la preparación corporal: prácticas de producción de la conexión cuerpo-mundo como un espacio continuo. Otro elemento es la relación de los intérpretes-creadores con la cámara y sus dificultades de adaptación. El tercer elemento cubierto es la edición de video, enfocándose en las transiciones. La investigación identifica la composición de *Endless* como una transcreación. Muestra el surgimiento de la dimensión de presencia en la operación de transcreación, reconocida como producción de afectos. Presenta las nociones de afecto, cuerpo infinito y conexión, que emergen de la experiencia de la creación.

Palabras clave: Transcreación. Presencia. Videodanza.. Edición.



Hoje eu esqueci de lembrar que o universo é imenso, que as estrelas estão muito longe e que eu não sei quantas existem.

Ontem eu esqueci de lembrar que a Terra, se comparada com o Sol, é muito pequena, e que o Sol, se comparado com outras estrelas, é nada.

Nesses dias não lembrei de pensar sobre como chegamos aqui. Esqueci de me perguntar se existe alguma relação entre o movimento da Terra e meu pensamento. Esqueci de entender o infinito.

[...] Não lembrei de pensar na imensidão.

Endless - ou esqueci de lembrar (Grupotata, 2020)⁷ é a primeira videodança⁸ do grupo Tatá Núcleo de Dança-Teatro produzida a distância. O trabalho nasce da necessidade e do desafio do grupo em manter espaços de afetividade e de criação coletiva durante a pandemia da COVID-19⁹. A obra, que tem cerca de 6 minutos, é a síntese do trabalho do grupo ao longo do ano, de ensaios através de videoconferências e das explorações de movimentos individuais. Ela foi criada de modo colaborativo, com a atuação de 15 pessoas, em 10 cidades, de 7 estados diferentes, como efeito do momento de pandemia em que distância e proximidade ganham novos significados uma dessas pessoas usou seu próprio aparelho

⁷ Ficha técnica: Texto e Direção: Maria Falkembach; Canção (Endless): Leandro Maia/Chloe Tyghe/Maria Falkembach (Interpretação: Chloe Tyghe; Arranjo: Leandro Maia); Montagem e Finalização: João Cruz (em São José dos Campos, SP), Rayssa Fontoura (em Rio Grande, RS), Stephania Lengruber (em Paraty, RJ); Elenco, câmera, fotografia, figurino, luz: Bianca Ascari (em Tubarão, SC), Carolina Pinto (em Pelotas, RS), Higor Alencaragão (em Brasília, DF), Inda Rulio Bajar (em Pelotas, RS), Maria Falkembach (em Garopaba, SC), Nadyne Uakti (em Brasília, DF), Raissa Bandeira da Luz (em Garopaba, SC), Sarasvatii Leão (em Goiânia, GO e Pelotas, RS), Stephania Lengruber (em Paraty, RJ); Vozes: Carolina Pinto, Elza Falkembach (em Garopaba, SC), Gonçalo Maia (Pelotas, RS), Higor Alencaragão, Inda Rulio Bajar, Tom Carvalho Falkembach (em Curitiba, PR), Nadyne Uakti; Realização: Tatá - Núcleo de Dança-Teatro, Centro de Artes (UFPEL).

⁸ “Trata-se de uma forma híbrida, intermediária que pode ser concebida num múltiplo espectro de ferramentas e formas dentro do espaço de uma (ou mais) tela(s)” (Ferreira, 2020, p.33).

⁹ A COVID-19 é a doença causada por um novo coronavírus denominado SARS-CoV-2. A Organização Mundial da Saúde (OMS) tomou conhecimento deste novo vírus em 31 de dezembro de 2019, após receber a notificação de um grupo de casos de “pneumonia viral” em Wuhan, na República Popular da China. Em 30 de Janeiro de 2020, a OMS declarou o surto dessa doença, como emergência de saúde pública (OPAS, 2022). Em 13 de março de 2020 o Ministério da saúde do Brasil regulamenta critérios para quarentena que foram adotadas por instituições públicas e privadas a partir desta data (SanarMed, 2020). Em todo o Mundo foram mais de 419 milhões de casos e mais de 5 milhões de mortes. No Brasil, em 18 de fevereiro de 2022, o número total de pessoas que morreram devido a COVID-19 desde o início da pandemia é de 643.029 (Google Notícias, 2022).



smartphone para gravar os vídeos e disponibilizou seus arquivos de vídeo na nuvem de dados do grupo, para os editores terem acesso. A equipe de três editores, autointitulada “galerinha da edição”, partiu desse material para elaborar o roteiro, realizar a seleção de imagens e definir as transições.

A complexidade do método de criação, inédito para esse grupo, em decorrência do contexto da pandemia, produziu o interesse em um olhar apurado sobre esse processo específico. O grupo de pesquisadoras-autoras deste texto percebeu que o processo de *Endless* poderia contribuir com o projeto de pesquisa denominado “Produção do corpo-sujeito em práticas cênicas”¹⁰, visto que a dimensão virtual do corpo-sujeito do modo como a pandemia impôs, não havia, ainda, sido estudada por essa perspectiva.

O referido projeto inscreve-se na perspectiva dos estudos foucaultianos e agrega novos referenciais, a partir de noções que emergem do processo de criação (Foucault, 1990; 2010; Veiga-Neto; Saraiva, 2011). No caso de *Endless*, buscamos compreender o corpo produzido na relação com os elementos de composição presentes na criação da obra. Para isso, nos aproximamos da teoria literária de Campos (2006) e Plaza (2003) e dos estudos da presença de Gumbrecht (2010) e estudos sobre videodança de Caldas (2012) e Veras (2007). Neste texto, relatamos o processo de criação a partir de algumas noções que nos indicaram caminhos de pesquisa.

Devido à pandemia da COVID-19, o grupo Tatá¹¹ foi desafiado a explorar formas de fazer dança que nunca havia experimentado. Ao longo dos primeiros encontros remotos do grupo, surgiu a ideia de trabalhar com uma canção¹² criada a partir do texto *Esqueci de Lembrar* (epígrafe desse artigo), escrito por Maria

¹⁰ “Que seres humanos, que corpos, que modos de existência estão sendo produzidos pelos saberes que constituem as práticas de dança? Nessa pergunta está implícita a ideia de que as práticas são, elas mesmas, concepções e projetos de seres humanos. A questão de pesquisa percorre diferentes espaços de práticas de dança, a saber: a dança como componente curricular obrigatório na educação básica; processos de criação de artistas da dança”. (Falkembach, 2018)

¹¹ O Tatá é um grupo que tem como foco a criação de obras cênicas para apresentação em escolas da rede básica de ensino e espaços da comunidade da cidade de Pelotas e região, principalmente escolas públicas, com o intuito de difundir a dança-teatro e promover a arte-educação, contribuindo com a formação de público. O coletivo de criação está vinculado ao projeto unificado de mesmo nome, que desenvolve ações de extensão e de pesquisa articuladas, do Curso de Dança - Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas.

¹² Canção *Endless*, de Leandro Maia, Chloe Tyghe e Maria Falkembach, composta e gravada na Inglaterra em 2016, para a montagem de *Land of many arrivals*, coreografia de Maria Falkembach.



Falkembach, o qual é original da obra *Terra de Muitos Chegares*, também criação do grupo, estreada em 2013. Esse trabalho traz para uma linguagem cênica os sentimentos, reflexões e experimentações, a partir da identidade multicultural do grupo, que, desde seu início, é um coletivo que acolhe e abraça estudantes e artistas de diversos lugares do Brasil, uma terra de muitos chegares.

Em 2020, esse sentimento de acolhimento foi um dos estímulos para nossa criação, junto à necessidade de estarmos juntos e imersos na dança. Foi o que nos moveu para a criação de *Endless – ou esqueci de lembrar*. Com os encontros remotos, devido à suspensão de ações presenciais, percebemos que seria possível que artistas que já não faziam mais parte do Tatá, por não residirem mais em Pelotas, retornassem às atividades do grupo. Assim, convidamos alguns bailarinos que haviam feito parte da criação da obra *Terra de Muitos Chegares* a se juntarem às práticas remotas. Essa troca de vivências e perspectivas diferentes, entre quem havia entrado recentemente no coletivo e quem havia participado da criação de *Terra de Muitos Chegares*, contribuiu positivamente na criação da videodança.

Em 2013, a cena, que continha o texto *Esqueci de Lembrar*, foi criada a partir de um jogo de reação cinestésica em câmera lenta. Nela, cada um dos nove bailarinos deveria estar em *conexão* com todos os outros e mover-se em reação ao movimento do outro. Dessa forma, práticas fundadas na conexão cinestésica eram constantes e fundamentais no trabalho do grupo (Falkembach, Könzgen, 2014). Em 2020, quando cada um estava em sua casa, em cidades diferentes, isso se tornou impossível. Foi necessário, então, recriar os movimentos, para construir, de outro modo, a *conexão* entre nossos corpos e retomar a ideia original.

Entendemos que o processo de *Endless* se constituiu em realizar uma operação de transcrição: tradução da forma original (configurada na materialidade do corpo em presença) para a nova forma (configurada na materialidade do vídeo). Transcrição é um conceito de Haroldo de Campos, para tradução de poesia, que aqui utilizamos para a dança¹³. Pensamos a *transcrição* que realizamos, assim como Campos (2006, p.35) descreve a tradução de textos

¹³ Julio Plaza (2003, p. I), a partir de Roman Jakobson, vai denominar essa operação de tradução intersemiótica: "aquele tipo de tradução que 'consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não verbais', ou 'de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura', ou vice-versa".



criativos: "Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma".

A *transcrição* é a tradução de uma obra de arte de uma linguagem para outra. Ao pensar a arte como forma (Pareyson, 1993), traduzi-la significa reformá-la, refazer a *forma*, e ao refazê-la, mesmo a partir do significado original, há um processo de ressignificação. Esse processo ocorreu com o texto *Esqueci de Lembrar* - que havia, originalmente, composto uma das cenas de *Terra de Muitos Chegares*. Outros significados foram gerados devido ao contexto das medidas de distanciamento para contenção da propagação do coronavírus. No momento da criação da videodança não estávamos longe apenas das estrelas, como se refere o texto, mas também longe das pessoas. Em 2013, na cena, os corpos se entrelaçaram, os bailarinos estavam próximos. Então, em 2020, se construíram novas possibilidades de interpretação, resultantes da intenção de buscar uma proximidade entre os corpos, mesmo estando tão distantes uns dos outros.

Nos ensaios, reinventamos a maneira de estar juntos e partimos para experimentações corporais coletivas, com o intuito de retomar nossos corpos artistas. A mesma intenção foi trabalhada na edição da videodança. Por exemplo, na Imagem 1, *frame* do videodança, a partir da edição do vídeo, produzimos um efeito no qual nossos corpos e os espaços que eles habitam se fundem, nos aproximando e produzindo esse estar juntos.

Figura 1 - *Frame 01'56"* - *Endless* - ou esqueci de lembrar



Fonte: Grupotata, 2020

Na análise do processo de criação, trabalhamos com uma metodologia em prática artística que, segundo Mônica Dantas (2016, p. 170), possibilita uma investigação que "se realiza em terrenos de prática artística [...], buscando explicitar os saberes operacionais implícitos à produção de uma obra ou situação artística". Nossa metodologia se utiliza da autoetnografia. Sylvie Fortin (2009) diz que a etnografia e a autoetnografia se desenvolvem através de anotações descritivas e de analíticas, podendo ser realizada não só pelo próprio criador da obra, mas por um outro artista que se coloca como pesquisador. A seleção de documentos, entrevistas e observação participante constituem os tipos de dados etnográficos dentro desse método. Evidencia-se que a autora considera também as reações somáticas do pesquisador como um tipo de dado.

Como dados de pesquisa utilizamos as anotações feitas por nós durante o processo de criação, os cadernos de anotação das vivências dos intérpretes-criadores, os registros audiovisuais de ensaio e as conversas do grupo no aplicativo



de mensagens *WhatsApp*. Na etapa da edição, o diálogo em *WhatsApp* contém rastros das escolhas e justificativas de composição, a partir das quais identificamos nossos procedimentos.

Como dado etnográfico, também utilizamos a entrevista sobre o processo de criação de *Endless*, realizada pelo Laboratório de Estudos Coreográficos - CoreoLAB¹⁴, em sua programação de conversas com artistas, online e, ao vivo, em seu canal da plataforma *Youtube* (CoreoLAB, 2020). Nessa entrevista, as perguntas foram elaboradas pela professora Dra. Alexandra Dias e dirigidas ao coletivo de artistas do Tatá. De acordo com ela, em 2020, a principal questão de pesquisa do grupo de estudo do CoreoLAB era: 1) Quais conceitos de dança contemporânea guiam as práticas de dança contemporânea? 2) As entrevistas tinham como principal objetivo saber como cada artista entrevistado trabalhava, quais conceitos são operantes em suas práticas e como estavam se adaptando durante a pandemia. Como etapa de análise de nosso estudo, realizamos a transcrição da entrevista com o Tatá e identificamos pontos de contato entre as falas dos entrevistados e noções que emergiram ao longo do processo.

Usamos o conceito de *noção teatral* de Icicle (2011) para explicitar o entendimento de que as palavras escolhidas como categorias de análise neste texto levaram em conta as palavras que se originaram nas enunciações dos artistas envolvidos no processo de criação. Tais palavras, para esse grupo em particular, comunicavam elementos fundamentais dessa criação específica. Conforme Gilberto Icicle (2011, p.76), as noções teatrais "não são conceitos científicos, elas não possuem uma previsibilidade, elas são dependentes do contexto de emergência no qual elas se constituem". Numa etnografia, essas palavras são importantes, pois condensam o fazer de um grupo, visto que, "uma noção não se localiza nem na prática, tampouco na teoria teatral. Ela está mais ou menos aparente num entre-lugar da prática e da teoria" (2011, p. 75).

Observamos que, no processo de transcrição, além das novas interpretações do texto *Esqueci de Lembrar*, as quais nos ajudaram a desenvolver

¹⁴ Projeto de Extensão e Pesquisa da Universidade Federal de Pelotas que se insere no campo da arte-educação, vinculando a criação em dança a processos de ensino-aprendizagem, coordenado pela professora Dra. Alexandra Dias.



caminhos para a composição, um fator foi muito importante no processo: uma noção que os artistas criadores dessa obra denominaram de *afeto*. Porém, ficamos em dúvida se o *afeto* poderia ser considerado uma noção, pois “vocabulários demasiadamente abertos, como criatividade, imaginação, emoção, não são desejáveis para operarem como noções teatrais” (2011, p.76). Entretanto, *afeto* foi uma palavra repetidamente utilizada para relatar o estado corporal vivido por todos dentro do grupo¹⁵, um estado que permite a construção de movimentos impregnados de sensações, emoções e sentimentos. Assim, passamos a entender esse *afeto* como uma noção no processo de criação de *Endless*, pois foi sentido no corpo de cada um que participou da videodança e mostrou-se importante na configuração dos corpos e movimentos¹⁶. Esse elemento foi percebido pelo coletivo - como Icfe (2011, p. 75) escreve, “as noções vivem na relação com o outro”. Nos ensaios do grupo Tatá também surgiram noções como: *corpo infinito* e *conexão*.

A partir da insistência do aparecimento da palavra *afeto* nos dados etnográficos, identificamos, como efeito do processo de criação, simultânea à operação de *transcrição*, a produção de algo de uma dimensão diferente da dimensão do significado. Mas, o que nós (artistas criadores de *Endless*) estávamos falando quando falamos do *afeto* envolvido no processo de criação? Podemos aproximar essa noção àquilo que Gumbrecht (2010) denomina *produção de presença*? Ainda nos perguntamos: essa dimensão, diferente da dimensão do significado, é simultânea à operação de *transcrição* ou podemos entendê-la como parte da operação de *transcrição*?

Ao compreender *afeto*, *corpo infinito* e *conexão* como noções, essa escrita desenvolve reflexão sobre três aspectos que foram fundamentais no processo de *transcrição* que resultou na videodança: 1) a preparação corporal do grupo; 2) a relação do bailarino com a câmera; 3) e as transições usadas na edição.

¹⁵ “As noções, ainda, criam vocabulário próprio para o grupo que trabalha junto, pois a mesma noção, por exemplo, estar em cena e estar fora de cena, pode ser nomeada com outro vocabulário” (Icfe, 2011, p.75).

¹⁶ “É preciso viver uma noção no corpo, embora possamos explicá-la, traduzi-la em palavras, discuti-la, re-significá-la” (Icfe, 2011, p.75).



Preparação corporal

O Tatá é formado por intérpretes-criadores, termo usado ao referir-se a bailarinos(as)-atores(as) que não somente executam algo que é transmitido a eles, mas dialogam e interferem diretamente na criação da obra cênica (Ferreira, 2012). Além disso, para nós, o processo pelo qual as pessoas passam durante a criação da obra é tão importante quanto o produto final, pois são suas vivências que compõem a cena. Esse modo de criação do grupo tem ressonância com a prática de outros coletivos de dança, tal como descrevem Lígia Tourinho e Eusébio Silva (2006, p.126):

Preparar-se para a cena não se resume apenas a ampliar o condicionamento físico - as valências físicas -, a fazer crescer a capacidade respiratória, a massa muscular e o alongamento. A preparação corporal implica em estimular toda a corporeidade para um trabalho artístico e, conseqüentemente, abordar os aspectos fisiológicos, emocionais e energéticos do ser humano.

Para o Tatá, o preparar-se para a cena já é estar em cena. A diretora do grupo, Maria Falkembach, reforça a importância de se estar presente em qualquer experimentação ou preparação corporal, emanando energia e se entregando totalmente àquela proposta, como se fosse a primeira e a última chance de executá-la.

A trajetória do grupo demonstra que cada produção cênica do coletivo requer um tipo de trabalho corporal diferente. Assim, a preparação que relataremos a seguir produziu o corpo que alcançamos, especificamente, para esta obra. Além disso, no ano de 2020, em que fomos obrigados a deslocar nossos encontros presenciais para encontros remotos, tivemos que construir uma maneira atípica de trabalhar o corpo.

A preparação corporal do grupo acontecia uma vez por semana em um encontro remoto síncrono, que durava em torno de 1 hora e 30 min. Quando iniciamos o processo, estávamos sem realizar práticas corporais em grupo há cerca de três meses e sentíamos necessidade de nos reencontrarmos como corpos que dançam e produzem arte coletivamente (Falkembach, 2021).

A temática do infinito, expressada pela obra anterior, foi um ponto de partida

para repensarmos formas de fazer dança no momento de isolamento em que estávamos inseridos. A exploração de movimentos e de atitudes do corpo perseguiram a materialização da ideia de infinito, dirigiram-se à transcrição da cena presencial de 2013. Para dar suporte à corporificação desses significados, fomos encontrando práticas que contribuíam na construção do corpo necessário. Para descrever nosso trabalho de preparação corporal, agrupamos nossos fazeres em três práticas: 1) Conexão Terra-estrelas; 2) Corpo extenso que atravessa paredes e ultrapassa limites; 3) A ginga.

Figura 2 - *Frame 02'15" - Endless - ou esqueci de lembrar*



Fonte: Grupotata, 2020

1) Conexão Terra-estrelas

A corporificação da ideia de conexão Terra-estrelas vem de uma experiência com processos da dança-teatro japonesa *butô*, realizado com a artista Minako Seki, que trabalha o corpo como um canal de energia e de comunicação entre dois polos, a Terra e o universo. Durante a prática, o corpo se coloca como um canal



de transmissão e recepção, internalizando através da criação de imagens a sensação de enviar e de deixar chegarem as energias para/do universo. Larissa Tibúrcio se refere à dança-teatro butô como expoente da dança contemporânea. Para a autora, a dança contemporânea,

Enquanto uma expressão artística que integra o sujeito e o mundo [...], capaz de trazer para si outros sentidos para o viver humano, pode contribuir para pensarmos o tempo e o espaço a partir de uma lógica sensível que rompe com uma concepção linear e mensurável do espaço-tempo para reintroduzi-lo no mundo (Tibúrcio, 2008, p.3).

Identificamos, no processo de *Endless*, o desenvolvimento do sentido sobre o qual escreve Tibúrcio, como também uma experiência de compreensão da transformação das sensações de tempo e espaço em cada uma das pessoas criadoras.

O trabalho de corporificação do espaço também foi desenvolvido a partir da imagem de "guardar o espaço e a energia", desenvolvida a partir de experiência com a Técnica Silvestre. Criada por Rosangela Silvestre, a Técnica Silvestre é uma prática que propõe a *conexão* do corpo com o universo, intitulado “o *Corpo Universo*, composto pelos triângulos da intuição, expressão e equilíbrio, que sintetizam elementos sagrados e físicos. (Silvestre, 2016; Witencamps, 2020). Nesse gesto de “guardar”, que se configura na postura captada na Figura 2, é trabalhada a corporificação do espaço, da memória e da ancestralidade.

2) Corpo extenso que atravessa paredes e ultrapassa limites

A segunda forma de prepararmos o corpo também utilizou a criação de imagens. O intuito de construir uma organização corporal, a partir do imaginário atrelado à ideia de corpo extenso que atravessa paredes e ultrapassa limites, nos permitiu construir momentos como os das imagens expressas ao longo do texto *Esqueci de lembrar*. Na Figura 3, que segue, conseguimos observar as duas atrizes-bailarinas com seus corpos engajados em alcançar, em se projetar no imenso, um exemplo do estado que essa prática construiu.

Trabalhamos, tanto a extensão de linhas retas, como de linhas curvas,

buscando, respectivamente, a projeção ao infinito e o corpo como continuidade da imensa curvatura da Terra.

Figura 3 - *Frame: 03'42" - Endless - ou esqueci de lembrar*



Fonte: Grupotata, 2020

Os estudos de Valerie Preston-Dunlop sobre os modos de materialização dos dois elementos fundamentais do espaço, ou unidades corêuticas: a linha e a curva são referência para essa prática. Conforme a autora, existem quatro maneiras de materialização, sendo uma delas, a projeção espacial. Ela explica o que é a projeção espacial: “Trace uma linha reta com o braço do centro do corpo até o espaço. Não pare a energia nas pontas dos dedos. Envie a energia em uma linha além deles. Torne vivo o espaço além dos dedos. Projete a energia no espaço” (Preston-Dunlop, 1998, p.134)¹⁷.

¹⁷ Trace a straight line with your arm from the body center out into space. Don't stop the energy at the finger



Usamos a projeção da energia como o modo de projeção espacial, para construir a materialização da linha do infinito e da curvatura da Terra pelo corpo.

3) A ginga

A ginga é o elemento básico e fundamental da capoeira, que consiste em investir o corpo todo em um balanço que engendra no corpo o estado simultâneo de ataque e defesa. A ginga combina passos com oscilações e transferência de peso de um lado para o outro, para frente e para trás, que criam deslocamentos triangulares. Conforme argumenta Cristina Rosa (2015), a ginga materializa, fisicamente, o balanço dinâmico de forças opostas, no corpo fragmentado, que, relacionado a uma tensão livre, produz uma atitude alerta-sossegada, que é associada à ideia de “frieza” (*coolness*), produzindo um andar livre e um olhar atento aos eventos do entorno. “A ação sinuosa da parte superior do corpo contrabalança - e muitas vezes esconde ou ofusca em vez de expor - a direção, o tempo ou propósito do jogo de quadril” (Rosa, 2015, p.106)¹⁸. Na capoeira, a dinâmica do movimento é contínua e circular, fazendo com que o jogo também seja. Essa movimentação, originalmente é utilizada na capoeira como meio de iludir e desnortear os adversários, mas, no nosso caso, esta foi trabalhada e ressignificada numa composição coreográfica.

Na preparação corporal do grupo, utilizamos a ginga como aquecimento, relaxamento muscular e como maneira de despertar e produzir um corpo atento. Além disso, a usamos como consciência espacial, atitude alerta-sossegada e também como material de composição, combinando com outras movimentações.

Nesse momento de pandemia, nos tornamos dependentes da *Internet*. Por este motivo, durante nossos encontros, eventualmente alguns integrantes tinham problemas de conexão de rede, acabando por não poder utilizar a câmera ou assistir com fluidez as imagens de orientação. A não utilização das câmeras,

tips. Send the energy out in a line beyond them. Enliven the space beyond the fingers. Project the energy into space. (Tradução nossa)

¹⁸ [...] the upper body's sinuous actions counterbalance – and often hide or overshadow rather than expose – the direction, timing, or purpose of the hip-play. (Tradução nossa)



mesmo que não intencional, condição acidental desse momento atípico, também nos colocou para repensar nossas formas de fazer. Isso porque, aqueles que tiveram problemas para receber os estímulos visuais das propostas práticas puderam participar através de uma outra perspectiva sensorial, guiados somente pela voz e pela escuta.

Essa quebra da supremacia da visão no âmbito da dança, que já vinha sendo trabalhada pelo grupo com um projeto de áudio-aulas¹⁹, foi reforçada por essa experimentação diferenciada, contribuindo para a percepção corporal por via de outros canais perceptivos e da *conexão* consigo mesmo. Quando não estamos sendo observados e nem observando alguém, ficamos mais relaxados²⁰, confortáveis e concentrados para nos permitir explorar novas propostas de movimento. Além disso, diminuindo a percepção visual, nos focamos nas conexões entre as partes do corpo e ampliamos a percepção cinestésica e, assim, exploramos o espaço, interno e externo à pele, por outra perspectiva.

Também fizeram parte dos processos de preparação, a atenção e o cuidado com o corpo. Então, como forma de aquecimento, praticamos yoga conduzidos por duas das integrantes do Tatá. Essa prática contribuiu para nos sentirmos menos tensionados e abertos para as experimentações e criações de sequências de movimentos para a videodança. Mesmo que esses momentos não tenham acontecido em todos os encontros, foram fundamentais para o estado corporal que queríamos de encontrar, importantes para trabalhar a respiração, o alinhamento e a integridade do corpo, ainda mais por estarmos enrijecidos, devido ao atual contexto, em que passamos horas em frente a computadores e celulares.

As práticas relatadas anteriormente foram essenciais para a concepção do que foi pretendido para a obra *Endless - ou esqueci de lembrar*, corpos conectados com o universo, com a ancestralidade, com os outros e consigo mesmo. É notável que as três práticas têm como foco, por vias diferentes, a ampliação da sensibilidade em relação ao espaço e da *conexão* corpo-mundo, como um espaço

¹⁹ Projeto de criação de aulas de dança em formato de áudio do Tatá Núcleo de Dança-Teatro, com o objetivo de contribuir com o ensino de dança nas escolas públicas da cidade de Pelotas/RS.

²⁰ "Entendemos relaxamento como alívio de tensões desnecessárias na musculatura para desbloquear o movimento, que é diferente do movimento abandonado, sem tônus e sem presença corporal"(Miller, 2007, p.66-67).



contínuo.

As práticas aconteceram de forma coletiva. Nos preparávamos para estar juntos e empregar nossa energia criativa e nossos desejos, no tempo compartilhado em grupo. Mesmo que cada um, no seu espaço, com problemas de conexão de *Internet*, era nesse momento do encontro síncrono que a instalação do estado de dança, deveras necessário para a prática, acontecia.

Ao preparar os corpos dessa forma, ampliamos nossa percepção tátil e, portanto, estendemos nossa capacidade de afetar e ser afetados tátil e cinestesicamente, pela projeção da energia e pela criação de imagens. Nossa sensação era de que, mesmo no contexto virtual, ao realizar práticas que buscam o corpo-mundo como espaço contínuo, criamos as condições para que o movimento de uma pessoa produzisse reação ao movimento da outra. Ao buscar reações não visuais, tínhamos a sensação de corpos em contato que, mesmo à longa distância, não era a sensação de conexão com corpos virtuais. Começamos a delinear aqui, a noção de *corpo infinito*: que reage e produz reação a longas distâncias.

A reciprocidade de ação e reação, percebida na experiência atuando na produção dos corpos, nos levou a convocar os estudos de Gumbrecht sobre a dimensão da presença.

Ao propor entender o processo como uma operação de transcrição, num primeiro momento estamos lidando no campo dos significados, com a tradução do significado de uma obra de arte de uma linguagem para outra. Entretanto essa operação é impossível. Para falar da *transcrição*, Haroldo de Campos (2006, p.34-35) cita Paulo Rónai: "O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível".

Propomos uma ideia: no nosso trabalho, o inexprimível é da dimensão da presença, que se funda na ação recíproca de afetar e ser afetado.

Ao explicar o que entende por produção de presença, Gumbrecht escreve que:



Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. [...] Por isso “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos (Gumbrecht, 2010, p.13).

O que nos assombra, e que durante o processo denominamos produção de *afeto*, foi a sensação de impacto imediato e intenso entre os corpos, quando não estávamos num mesmo espaço. Devido a isso, consideramos a preparação corporal realizada, como práticas que trouxeram para diante de nossos corpos as coisas do mundo, inclusive os corpos do coletivo de criação: esses corpos-espaço-continuidade-do-espaço-universo.

Enquanto processava a operação de *transcrição*, a tradução na dimensão do significado, operava, também, na dimensão da presença, o impacto intenso dos corpos-espaço, uns sobre os outros.

Propomos que na ação de *transcrição* há que se considerar a dimensão da presença, uma relação tátil com o mundo, que não é da dimensão do significado, ou interpretação. E assim como Gumbrecht fala em produção de presença, ousamos falar em produção de *afeto*.

Afeto experienciado e que encontra ressonância com o modo descrito por outro grupo de artistas:

A-feto é um choque ou extrusão de um estado momentâneo ou, às vezes, mais sustentado de relação, bem como a passagem (e a duração da passagem) de forças ou intensidades. Ou seja, o a-feto é encontrado nas intensidades que passam corpo a corpo (humano, não-humano, parte do corpo e outros corpos), nas ressonâncias que circulam sobre, entre, e às vezes se prendem a corpos e mundos, e nas próprias passagens ou variações entre essas intensidades e suas próprias ressonâncias (Fernandes et al., 2021, p.10).

Relação com a câmera

Com a adaptação do espetáculo de dança para o ambiente virtual, os intérpretes-criadores, acostumados com a cena em outros espaços que não a tela,

tiveram que se adaptar e contar com um novo equipamento, a câmera. No início observamos muitos bloqueios em relação ao seu uso: não saber como gravar, não conseguir elaborar onde e como posicionar a câmera, dúvidas sobre iluminação, etc. Com o tempo, a presença deste equipamento instigou os criadores a buscar novas possibilidades, tais como: mover a câmera, seguindo o olhar do intérprete; colocar a câmera no chão, explorando outra visão da cena; e até mesmo colocar a câmera de cabeça para baixo. Ao escrever sobre videodança, Janelle Porter (2009, p.11) associa essa relação, bailarino e câmera, a um *pas de deux*²¹, em que a câmera, mais do que um dispositivo de gravação, que dá suporte ao corpo e é, simultaneamente, palco e audiência.

Raissa Bandeira, durante a entrevista com os integrantes do Grupo Tatá sobre a criação de *Endless*, realizada pelo CoreoLAB, relata como foi o processo de ter seus movimentos filmados e de filmar os movimentos de outra pessoa:

Tem aquele primeiro momento de estranhamento, assim com a câmera, só que começa a surgir algumas vontades diferentes, né? A pessoa faz um movimento apontando para o céu e tu sente um impulso, assim uma vontade, de jogar a câmera para o céu também. E nisso vai surgindo essas brincadeiras. Então é uma experiência totalmente diferente (Coreolab, 2020).

A filmagem de trabalhos presenciais nem sempre é feita e, quando é, se configura apenas como um registro. Nesses casos, não costuma haver grande reflexão sobre como fazer e nem sobre como potencializar o material audiovisual produzido; as pessoas envolvidas na dança possuem tarefas que não incluem se relacionar com câmeras. Na videodança, todas as pessoas envolvidas na criação da obra constroem um vínculo com a aparelhagem de vídeo, pois as performances são pensadas para, através e a partir das lentes e de suas possibilidades.

Por mais que os integrantes do Tatá sejam parte de uma geração "digitalizada" (Andrade et al., 2021, p.23), que o atual contexto pandêmico intensificou a digitalização e a vivência no mundo virtual, que os *smartphones* com câmeras sejam habituais em nosso dia a dia, fazer arte com esse dispositivo propõe uma

²¹ *Pas de deux* é um termo em francês que significa "passo de dois", criado para se referir a coreografia dançada, conjuntamente, por duas pessoas.



situação diferente. Ao pegarmos a câmera para criar, vemos que ela possibilita outras formas de fazer arte, conforme a manipulamos.

Algumas das imagens interessantes para falar sobre a manipulação da câmera em *Endless* são aquelas em que os bailarinos filmaram seus próprios corpos. Por exemplo, no trecho localizado entre os 43 e 48 segundos da obra, vemos a imagem de um caminhar incomum na areia – incomum porque ele acontece sobre ela – captada pela perspectiva da intérprete (criadora, ao se autofilmar). A forma como foi manipulado o vídeo desse caminhar nos coloca a olhar para a areia como se ela fosse o céu. Desse modo, a câmera ao mesmo tempo que instituiu o ponto de vista do espectador, tornou-se parte e deu suporte a uma continuação do corpo da artista. Através disso, puderam ser exploradas formas diferentes de ver uma ação como o caminhar.

O que não podemos deixar de perceber é que todo registro pressupõe um suporte e que esse suporte, no caso do dispositivo audiovisual, opera uma série de transformações na relação corpo/espço/movimento. Não considerar e nem aproveitar essas variações condena a câmera a operar uma redução da presença cênica sem recolocar novas possibilidades abertas pela presença audiovisual (Veras, 2007, p.10).

Como em *Endless* estávamos trabalhando a relação dos corpos com o espaço infinito, os intérpretes-criadores começaram a explorar as possibilidades da câmera para materializar essa ideia também a partir da sua manipulação.

Não só lugar de perspectiva do público que assiste ao acontecimento cênico, o equipamento câmera é ferramenta para a construção do trabalho audiovisual em todas as suas convenções e possibilidades. As filmagens podem acrescentar outras formas de movimento às imagens, quando a câmera se desloca, aproxima, afasta, se posiciona em diferentes pontos espaciais em relação ao corpo, foca e desfoca, conduzindo outras formas de “espectar” a arte. Logo no começo do vídeo, diversas cenas mostram os corpos dos intérpretes em plano detalhe²². O foco nos detalhes do corpo é um elemento de composição que foi potencializado pelo uso desse dispositivo.

²² Quando a câmera enquadra apenas uma parte do rosto ou corpo (um pé, uma mão, um olho, etc.) ou também um objeto como um lápis sobre uma mesa, um pincel, um copo, etc.

Planos próximos podem isolar o corpo do espaço, fragmentá-lo, dar proporções monumentais a suas menores porções (a “tragédia é anatômica”, diria Jean Epstein) – pernas, pés, rostos, olhos, braços, mãos –, dando ocasião de produzir aí coreografias improváveis: a frequência com que as mãos, por exemplo, protagonizam planos, cenas ou peças inteiras evidencia o quanto o cinema e o vídeo potencializam o fato de que, na contemporaneidade, um movimento qualquer de um corpo qualquer num espaço qualquer pode ser dança (Caldas, 2012, p. 248).

Figura 4 - *Frame 03'21" à 03'24" - Endless - ou esqueci de lembrar*



Fonte: Grupotata, 2020

A Figura 4 demonstra dois momentos do vídeo que estão conectados em plano sequência e que destacam a relação do corpo de quem dança para/com o mundo em sua volta. Podemos ver, então, essa *conexão* acontecer através do movimento de redirecionamento da câmera. Desse modo, esse pequeno trecho é



um exemplo de *transcrição* da linguagem da dança para o vídeo. O movimento da câmera traduz, por via da sua materialidade, os significados produzidos nos movimentos de projeção da energia no espaço pelos intérpretes-criadores. Nesse instante, o olhar da *conexão* entre sujeito e infinito, ampliado pelo audiovisual, é o ponto de vista da pessoa que filma somado às relações estabelecidas entre o corpo do ator e o seu entorno, mais as interpretações dos editores. Esse conjunto de olhares e interpretações, ao final, se transformam no que será enviado ao olhar do espectador. São infinitos dentro de outros infinitos, de olhares, sentires, pensares, existires infinitos daqueles que participaram da criação da obra e daqueles que vão assisti-la.

Isso que se passa entre a dança e o cinema (ou o vídeo) promove uma nova experiência. As ideias de impureza (menos frequente) ou de hibridez se repetem aqui. É comum tomar 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 coreográfica que existe apenas no vídeo e para o vídeo (Caldas, 2012, p.250).

Em *Endless*, vemos em cena uma das intérpretes-criadoras dançando no quintal de casa. Nesse trecho, dois recortes da mesma cena se sobrepõem. Temos, nesse exemplo, devido à presença da câmera e da edição audiovisual, a possibilidade de uma coreografia em que uma pessoa dança consigo mesma, criada pela composição, com imagens simultâneas.

Um dos maiores desafios surgidos da relação com a câmera para cada intérprete criador foi pensar em termos de imagem – operação necessária na *transcrição* da dança-teatro para a videodança. Além disso, foi difícil protagonizar as práticas dessa linguagem: filmar-se, filmar o outro, captar o ambiente, performar diante das lentes e estar atento ao enquadramento da imagem, sem perder as noções de *corpo infinito* e *conexão*, que estavam sendo gestadas coletivamente, ainda não nominadas. Cada pessoa foi encontrando um modo de fazer, criando imagens que afetassem toda a equipe, tanto para contribuir com a obra, como para acrescentar mais desejo de criar e estar junto. Nesse sentido, a relação com a câmera também foi guiada pelo impacto do *afeto*.



Transições

Nos primórdios do cinema, não existia a operação de montagem, pois os filmes eram realizados como um espetáculo teatral: tudo acontecia na frente da câmera em um só *take*. Foi com o surgimento da montagem²³ que os cineastas conseguiram criar outras formas de contar histórias, passaram a poder criar ilusões para público que assistia, por exemplo, fazer com que cenas gravadas em lugares diferentes parecessem acontecer no mesmo lugar. Assim, pensando na necessidade de aproximar os intérpretes (a quilômetros de distância uns dos outros), encontramos nossa linguagem na montagem de *Endless*. A primeira proposta de edição, que consistia em colar os vídeos que cada um havia filmado, um ao lado, acima ou abaixo do outro, dividindo o espaço da tela, foi logo descartada. A ideia de produzir um vídeo em que cada um estivesse em um quadradinho de tela gerava a sensação de que os infinitos eram limitados e distantes uns dos outros.

Com a grande quantidade de material, o ato de editar exigiu escolhas determinantes no processo de *transcrição*. As decisões individuais daqueles que compunham a "galerinha da edição" eram discutidas e foram reelaboradas diversas vezes²⁴, até que entrassem em sintonia com as expectativas do coletivo de artistas.

Algumas escolhas de edição foram pautadas por sequências de imagens nas quais os cenários eram semelhantes. Desta forma, modos de transição mais suaves foram construídos, fazendo parecer que as pessoas estavam próximas. As praias Vermelha e do Laranjal foram combinadas com as dunas do Siriú, quintais em Tubarão com quintais em Brasília, recortes de pele com outros recortes de pele.

Para fazer com que a mudança de cenas fosse sutil, a denominada fusão foi

²³ Consiste em juntar dois planos diferentes. A montagem nasceu em 1896 em *Démolition d'un mur*, de Louis Lumière, onde vemos um muro ser destruído, a tela fica preta e segundos depois vemos o filme ser rodado ao contrário e o muro ser reconstruído.

²⁴ Eduardo Andrade (2021, p. 24) ao relatar sobre uma experimentação prática com estudantes, nos fala que aquele "que se responsabilizava pelo trabalho de edição acabava por exercer enorme influência sobre o resultado final do experimento, chegando, inclusive, a determinar o sentido global do trabalho."

o principal tipo de transição escolhida. Através da *fusão*, uma imagem vai se dissolvendo por cima da próxima, fazendo com que, por um momento, as duas coexistam.

A função da dissolvência é principalmente facilitar a transição. Em sua forma mais simples, pode levar-nos de um lugar para outro ou de um tempo para outro. Quando aglomeradas, [...] a fusão é a “máquina do tempo” do cineasta, transportando o espectador instantaneamente para o passado ou para o futuro e para onde quiser (Dmytryk, 1984, p.83).

No caso de *Endless*, soma-se à ideia de transportar o espectador para diferentes espaços, à sensação de que esses espaços estão conectados, mesmo que distantes.

Figura 5 - *Frame 02'40” - Endless - ou esqueci de lembrar*



Fonte: Grupotata, 2020

Na transição de cenas, localizada entre 2'36” e 2'41”, podemos perceber a fusão da cena nas dunas com a cena do quintal, pois, por alguns instantes, as duas estão ao mesmo tempo na tela. Nesse caso, “o filme materializa a dimensão de

uma impossibilidade tornada possível" (Caldas, 2012, p. 242). Nos valem da especificidade do universo fílmico, que constrói particularidades para as danças, sendo que, de fato, "aquilo que acontece diante dos seus olhos só poderia acontecer por meio do audiovisual" (Ferreira, 2020, p. 27). Portanto, a fusão destas duas imagens faz com que a viagem das dunas ao quintal seja feita em poucos segundos com fluidez, como podemos ver na Figura 5.

Figura 6 - *Frame 01'30" à 01'35" - Endless - ou esqueci de lembrar*



Fonte: Grupotata, 2020

Em duas passagens da obra, o recurso *zoom* foi usado para criar a ilusão de contato entre espaços. No trecho representado pela *Imagem 6*, trabalhamos para



que a areia se transformasse na parede atrás da intérprete. O efeito disso nos gera a impressão de que ambas ocupavam o mesmo ambiente e, ao mesmo tempo, produz a sensação de viajar pelo espaço-tempo das cenas. Esse mesmo tipo de transição foi realizado no trecho que vai de 3'20" a 3'29" para fazer parecer que o céu de Pelotas fosse sequência do céu de Brasília.

O contexto de isolamento social nos colocou fisicamente distantes uns dos outros. Por este motivo, na videodança *Endless* as transições contribuíram para mostrar a *conexão* do coletivo por meio do visual. Durante as gravações e investigações de movimento, não foi possível o toque, o apoio de um corpo no outro, ou mesmo os corpos próximos, se envolvendo como na cena presencial, porém, podemos ver os corpos se encontrando através da edição. Percebemos que a edição foi congruente com a busca da preparação corporal, de criar a continuidade espacial do corpo-mundo.

É infinito

Os aspectos relatados no decorrer desta escrita são efeito das transformações ocorridas num processo de criação de uma linguagem artística que depende da presença, do encontro de corpos, da proximidade e da relação entre pessoas. As artes cênicas precisaram se ressignificar de maneira intensa para sobreviver ao apreensivo período que surgiu com a pandemia da COVID-19. A falta de hábito do grupo Tatá com o trabalho audiovisual não é a única questão colocada neste momento, mas é uma delas. Em 2020 os artistas da dança, em sua maioria, não tiveram acesso a seus locais de trabalho, salas de ensaio, de estudo e espaços cênicos, geralmente um espaço amplo e adequado, que garantia a construção de um ambiente (físico e sonoro) propício para a criação, para a concentração necessária, sem interferências. Além de se adaptar aos cômodos de sua própria residência, compartilhado com outras pessoas, para desenvolver os processos criativos, foi necessário transformar a própria casa e o seu redor em espaço cênico e cenário.

O grupo Tatá, esse coletivo de artistas, se desafiou a continuar em cena através do que foi possível no atual contexto, com a expectativa de reencontrar o



afeto produzido ao criar e estar junto. A professora artista Carolina Pinto, parte do elenco de *Endless*, expressou em entrevista que:

A primeira vez que o pessoal compartilhou o vídeo, eu olhei e eu me emocionei. Eu me emocionei porque a gente tem essa conexão que tava rolando nas aulas, [...] e resumiu tanto o que a gente estava vivendo. E essa coisa da distância e dessa proximidade que a gente ainda tem. Dessa afetividade que é o Tatá. Eu acho que o vídeo mostra isso que a gente tem um uma coisa, muito afeto (Coreolab, 2020).

Nesta pesquisa, ao buscar identificar os elementos de composição e descrever o processo de transcrição, nos deparamos com a necessidade de abordar a dimensão da presença, reconhecida ao longo do trabalho na produção de afetividade. Precisamos entender que essa dimensão, que escapa à descrição e objetificação, que é elemento de composição, também existe num processo a distância. O corpo escapa à interpretação e à escrita, a arte escapa a enumerações e contenções e a vida também é feita disso que escapa.

Para evidenciar o que escapa, entendemos a criação de *Endless* como uma experiência de produção de *corpo infinito*, uma noção que emerge do processo que agrega produção de significado e de presença, que evidencia que nossa relação com o mundo oscila entre efeitos de presença e de significado²⁵. Nós somos esses *corpos infinitos*, que se afetam reciprocamente entre distâncias imensas.

O fato de as cenas terem sido gravadas, em sua maioria ao ar livre, em espaços de natureza²⁶, permitiu um respiro da paisagem de dentro de casa. No final de novembro de 2020, quando a videodança foi lançada, a sensação de enclausuramento em nossas casas era muito forte. Os primeiros comentários de espectadores sobre a videodança a descreveram como "cheia de ar", relatando sua vontade de "morar dentro dela". Essa sensação converge com a concepção da

²⁵ "Para nós, os fenômenos de presença surgem sempre como 'efeitos de presença' porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido [sic]. É muito difícil - talvez impossível - não 'ler', não tentar atribuir sentido [sic]" (Gumbrecht, 2010, p. 135). Nessa citação de Gumbrecht, onde lê-se 'sentido' (como foi traduzida a palavra em inglês, no original, *meaning*), ler 'significado'.

²⁶ As filmagens respeitaram os protocolos de distanciamento e utilização de equipamentos de proteção individual e ocorreram somente em espaços amplos, sem aglomeração.



obra: um vídeo aberto, livre, infinito. Podemos entender comentários como esses como índices de que os *corpos infinitos* também alcançaram os espectadores?

Os efeitos de presença e de significado que emergem do vídeo e poderão afetar espectadores foram produzidos por uma composição que tece diferentes materialidades. A composição é sistematizada neste texto por meio de três aspectos: 1) a preparação corporal do grupo; 2) a relação do bailarino com a câmera e 3) as transições usadas na edição. Ressaltamos que as operações de tecer são constituídas de escolhas e que as escolhas da “galerinha da edição” (escolhas de imagens e de transições) se somaram às escolhas dos intérpretes-criadores, corpos em movimento, preparados de um modo específico (escolhas de cenário, de posicionamento e movimento da câmera).

Escolhas feitas com *afeto*.

E isso nos aponta uma pista importante em direção ao entendimento de que os afetos modulam nosso conhecer. Por estarem nesse lugar do entre, entre os processos de subjetivação e os de objetivação, os afetos possibilitam-nos criar uma tessitura de presença somática que extrapolou a experiência em formato remoto (Fernandes et al., 2021, p. 24).

Escolhas feitas de *afeto*.

Chegamos ao final e seguimos lidando com o inexprimível. Identificamos e descrevemos, neste texto, várias escolhas. Porém, inúmeras microescolhas inexprimíveis também configuraram a obra *Endless*. Assim, chegamos ao final, compreendendo nosso processo de *transcrição*, como uma operação de composição produzida na oscilação entre efeitos de presença e efeitos de significado, em várias etapas do processo, na nossa conexão com o coletivo e com a obra original.

Referências

ANDRADE, Eduardo dos Santos; RODRIGUES, Cristiano Cezario; CARVALHO, Tereza Bruzzi de. Experimentos didático-pedagógicos sobre a estética da domesticidade e a linguagem da câmera na web. *Urdimento*, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021 Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20409/13409>.



Acesso em: 18 fev. 2022.

CALDAS, Paulo. Poética do movimento: interfaces. In: *Dança em foco - Ensaaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda., 2012.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COREOLAB. *Endless - ou esqueci de lembrar: Conversando com artistas*. Entrevista concedida a Alexandra Dias e Júlia Garcia do Projeto CoreoLAB. Pelotas, 2020. Transcrição não publicada. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=oYdxfgbCC_A&t=414s. Acesso em: 07 jul. 2021.

DANTAS, M.F. Acoradas no Corpo, Acoradas na Experiência: *Etnografia, Autoetnografia e Estudos em Dança*. Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 169-183, 2016. Disponível em:
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8731>
Acesso em: 15 fev. de 2021.

DMYTRYK, Edward. *On film editing*. Boston: Focal Press, 1984.

FALKEMBACH, Maria Fonseca; KÖNZGEN, Gessi de Almeida. Princípios pedagógicos inerentes aos procedimentos dos Viewpoints: Possíveis contribuições para desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas. *Rascunhos-Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, Uberlândia, v. 1, n. 2, p.48-64, 2014.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. Produção do corpo-sujeito nas práticas de dança. In: LIMA, Paula; DÁVILA, Raul; JESUS, Thiago S. A; SENNA, Nádia C. (Orgs). Catálogo da Pesquisa 2018: *I Seminário de Pesquisa do Centro de Artes - UFPEL*. Pelotas: UFPel, 2018. Disponível em:
https://wp.ufpel.edu.br/spca/files/2018/10/CATALOGO_PESQUISA_CA_UFPEL_2018.pdf. Acesso em: 12 fev., 2022.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. Formação do corpo-sujeito cênico/performer antifascista: currículo em tempos de governamentalidade algorítmica. In: ICLE, Gilberto (Org.) *Formação e processos de criação: pesquisa, pedagogia e práticas performativas*. São Paulo: Max Limonad, 2021.

FERNANDES, Ciane et al. Performar formar mar ar... Esqueceram de mim? *Urdimento*, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n.40, mar./abr. 2021, p.1-27. Disponível em:
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19411/12812>
Acesso em: 15 fev. de 2022

FERREIRA, Alexandre. Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor. In: *Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança-ANDA*. São Paulo: 2012.



FERREIRA, Sarah. *Ativismo curatorial da videodança*. 2020. Dissertação (Pós-graduação em Teatro) - Centro de Artes - da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em:

<https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000084/0000841a.pdf>.

Acesso em: 17 fev. 2022

FORTIN, S. Trad. MELLO, H. Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a Pesquisa na Prática Artística. *Cena*, Porto Alegre, n. 7, p.77-88, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>

Acesso em: 15 fev. de 2022.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, P. Michel *Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. São Paulo: Forense Universitária, 2010. p. 273-295.

GOOGLE NOTÍCIAS. *Coronavírus (COVID-19)*. Google Notícias, 2022. Disponível em: <https://news.google.com/covid19/map?hl=pt-BR&gl=BR&ceid=BR%3Apt-419>.

Acesso em: 18 fev. 2022.

GRUPOTATA. *Endless - ou esqueci de lembrar*. Brasil: Tatá - Núcleo de Dança-Teatro, 27 nov. 2020. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://youtu.be/SH7zwXOFsBo>. Acesso em: 2 mar. 2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2010.

ICLE, G. Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro?. *Urdimento*, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 70-77, 2018. DOI: 10.5965/1414573102172011070. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011070>. Acesso em: 11 fev. 2022.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

OPAS. Histórico da pandemia de COVID-19. Organização Pan-Americana da Saúde, 2022. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>. Acesso em: 18 fev. 2022.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PORTER, Janelle. *Dance with camera*. Philadelphia: Institute of contemporary art. University of Pennsylvania, 2009

PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Looking at dance: a choreological perspective on choreography*. London: Verve, 1998.



SANARMED. Linha do tempo do Coronavírus no Brasil. SanarMed, 2020. Disponível em: <https://www.sanarmed.com/linha-do-tempo-do-coronavirus-no-brasil>. Acesso em: 18 fev. 2022.

SILVESTRE TECHNIQUE TRAINING, 2016. Disponível em: <https://www.silvestretraining.com/the-training.html>. Acesso em: 05 jul. 2021.

ROSA, Cristina F. *Brazilian bodies and their choreographies of identification: swing nation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

TIBÚRCIO, Larissa Kelly de Oliveira Marques. Visibilidades espaço-temporais do corpo na Dança Butô. *Anais ABRACE*, v. 9, n. 1, 2008.

TOURINHO, Lígia Losada; DA SILVA, Eusébio Lôbo. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. *Artefilosofia*, v. 1, n. 1, p. 25-133, 2006.

VEIGA-NETO, Alfredo; SARAIVA, Karla. Educar como arte de governar. *Currículo sem Fronteiras*. vol. 11, n.1, p. 5-13, Jan/Jun 2011.

VERAS, Alexandre. Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança. In: BONITO, Eduardo; BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (Orgs.). *Videodança. Dança em foco*, v. 2. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007, p 09-17.

WITENCAMPS, Gabriela. *Técnica Silvestre, entrenamiento, acogimiento y poesía*. Entrevista concedida a Rosangela Silvestre. Universidad Nacional de la Plata. Buenos Aires: El Anzuelo, año 02, n. 03, 2020, p. 45- 49. Disponível em <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/108032>. Acesso em: 05 jul. 2021.

Recebido em: 15/07/2021
Aprovado em: 02/03/2022