

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
DEPARTAMENTO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

A videodança como meio audiovisual que interliga e
aproxima o espectador da obra.

Juiz de Fora
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
DEPARTAMENTO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

A videodança como meio audiovisual que interliga e
aproxima o espectador da obra.

Bárbara Ferraz Sesma

Trabalho de Conclusão apresentado ao
curso de Cinema e Audiovisual da
Universidade Federal de Juiz de Fora como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Professora Doutora Patrícia Moreno

Juiz de Fora
2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

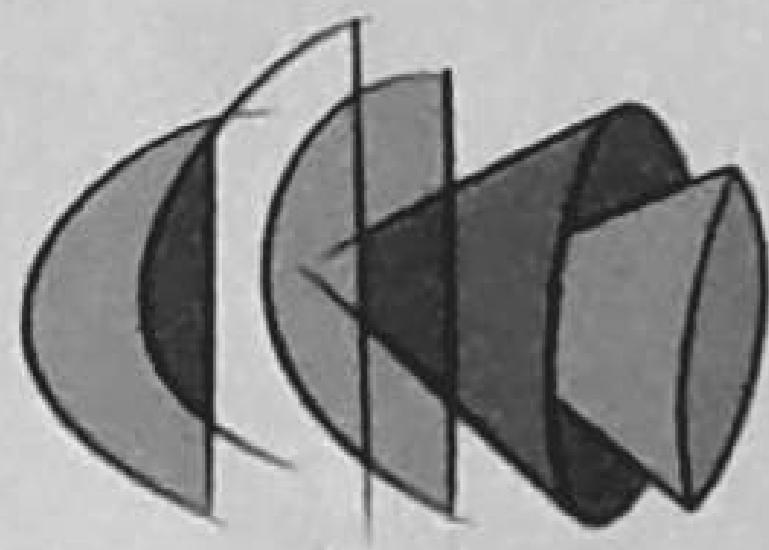
Sesma, Bárbara Ferraz.

A videodança como meio audiovisual que interliga e aproxima o
espectador da obra. / Bárbara Ferraz Sesma. -- 2025.

45 p.

Orientadora: Patrícia Ferreira Moreno
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2025.

1. Videodança. 2. Espectador. 3. Maya Deren. 4. Experimentação.
5. Recepção Emotiva. I. Moreno, Patrícia Ferreira , orient. II. Título.



ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Aos 15 dias do mês de Agosto do ano de 2025, às 14:30 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo(a) aluno (a) Bárbara Ferraz Sesma, matrícula 201966222B,

tendo como título A videodança como meio audiovisual que interliga e aproxima o espectador da obra. Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

PATRICIA FERREIRA MORENO
orientador(a), (nome, titulação e instituição) UFJF

Professor(a)
PEDRO FELIPE VEITE CARCERERI
examinador(a), (nome, titulação e instituição) MESTRE - UFJF

Professor(a)
Saulo Silva da Silveira
examinador(a). (nome, titulação e instituição) UFJF

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado

APROVADO () REPROVADO. Com nota 85 (.). atenta e cincos
Eu, PATRICIA FERREIRA MORENO, Professor(a) – Orientador(a), lavrei a
presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora,
comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.

Patricia Moreno
PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – ORIENTADOR(A)

Pedro Felipe Veite Carcereri
PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

Saulo Silva da Silveira
PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

AGRADECIMENTOS

Realizar esse trabalho de conclusão de curso, assim como toda a graduação, foi uma realização que eu nunca conseguiria sem o apoio de pessoas muito especiais, mas em primeiro lugar, como em qualquer instância da minha vida, devo toda a força que me foi necessária para fechar esse ciclo à minha mãe. Gostaria de agradecer todas as noites de estudo, todas as conversas sobre tópicos, análises filmicas antes mesmo de eu entender o que era isso academicamente, auxílios e apoio mas em especial eu gostaria de agradecer os finais de semana que alugamos filmes quando eu era criança, essa primeira introdução ao cinema, principalmente ao cinema brasileiro, a persistência e amor que minha mãe possui à nossa arte me trouxe até aqui mesmo quando eu não sabia qual curso eu gostaria de fazer parte, encontrar o cinema sempre foi por aquelas noites criando uma sala de cinema dentro da sala. Não apenas esse amor à arte cinematográfica, mas minha mãe me ensinou a amar textos, livros, pinturas, fotografias, esculturas, ela me mostrou a importância da arte na vida humana, me ensinou que essa forma de expressão ninguém tira de nós e encontrar a que mais te representa, mesmo que muitas vezes seja não só mais de uma mas como interligá-las de uma forma únicamente sua, é o que nos faz apreciar a vida. Sou imensamente grata à todos os incentivos, às aulas de desenho, piano, ballet, jazz, natação, sapateado, teatro, o que eu quisesse experimentar, essa abertura perante a arte desde nova foi fundamental para eu ser o que sou hoje. Obrigada pela força para continuar apesar do que viesse pela frente.

No grupo da arte eu gostaria de agradecer a Kelly Nogueira, Hebe Otto e Toni Couto, sem vocês o meu amor pela dança não seria o mesmo, seja me ensinando disciplina que vim a utilizar em outras formas na vida, como delicadeza, gentileza, força, garra, continuar apesar dos erros, dos tombos, dos acidentes, das descompromissos. Vocês foram e sempre serão grandes professores que sempre terei como exemplo, vou sempre admirar e acompanhar o trabalho incrível que continuam fazendo com a próxima geração, assim como fizeram comigo.

De pessoas especiais que eu gostaria de agradecer começo com Lara Suet por me apoiar sempre durante essa década juntas crescendo e amadurecendo, a amizade assim como a arte cresce para coisas que nunca imaginávamos quando em conjunto, obrigada pelo apoio a mim e a minha arte.

À Thamy Vantine eu devo o maior apoio na área, construindo nosso conhecimento juntas foi algo que mudou para sempre a minha trajetória na graduação, poder entender e construir nossas ideias em conjunto fez com que a minha certeza e minha arte conseguissem alcançar outros patamares que eu não conseguiria sozinha, obrigada por ser irreverente e me mostrar como podemos sim fazer arte da nossa própria forma.

Gostaria de agradecer a Victor Rezende por todo o apoio, durante todos os momentos em que eu não conseguia sair de dentro dos textos ou que estava animada por conseguir dissertar sobre algo que amo tanto, sua companhia fez esse processo mais fácil. A Patrícia Rezende pelo apoio nos momentos finais desse trabalho. Aos meus amigos durante a graduação Gabriel, Osmar, Ana, Juca, Mafe, Isaac e Guilherme, os dias nessa instituição e meus interesses atuais não seriam os mesmos sem conhecer o universo de cada um.

Dentro do âmbito acadêmico eu gostaria de agradecer à minha orientadora Patrícia Moreno por ser a primeira professora da universidade que me fez entender como a nossa autoridade como aluno dentro de assunto também é válida, obrigada por entender a minha visão sem eu ter que explicar com todas as palavras e por me ensinar a confiar no meu trabalho.

Esse projeto só existe pela influência de cada uma dessas pessoas na minha trajetória, mas também existe pela dança, pela arte, pela Bárbara de três anos que amava ver filmes e dançava em cada local público para se sentir feliz. A arte e a dança são coisas imprescindíveis para a minha alma, meu intelecto e minha vida.

EPÍGRAFE

"A coreografia na tela é, para mim, um tipo de escrita, uma maneira de contar uma história."

(Bob Fosse)

RESUMO

Muitas vezes a construção de uma cena apenas com imagens causa mais impacto do que uma cena com diálogos. Assim como com a dança, a emoção de uma cena é transmitida pela construção estética, trilha sonora, entre outros. Neste trabalho de conclusão de curso viso pesquisar sobre a seguinte questão: a videodança como meio audiovisual interliga através da emoção e aproxima o espectador da obra? Através de estudos sobre o papel do espectador pelo conceito de Jacques Rancière, análise de obras como *Nine Variations on a dance theme* de Hilary Harris e toda a trajetória e método de Maya Deren perante a dança em vídeo.

Palavras-chave: Dança. Vídeo. Maya Deren. Hilary Harris. Espectador. Emancipação. Experimentação. Recepção Emotiva.

ABSTRACT

Often, constructing a scene with images alone has more impact than one with dialogue. Just as with dance, the emotion of a scene is conveyed through aesthetic construction, soundtrack, and other factors. In this final project, I aim to research the following question: does video dance, as an audiovisual medium, connect through emotion and bring the viewer closer to the work? Through studies on the role of the viewer based on Jacques Rancière's concept, an analysis of works such as Hilary Harris's Nine Variations on a Dance Theme, and Maya Deren's entire trajectory and method in video dance.

Keywords: Dance. Video. Maya Deren. Hilary Harris. Spectator. Emancipation. Experimentation. Emotional Reception.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotograma do filme <i>Butterfly Dance</i>	14
Figura 2 – Fotograma do filme <i>Ritmo Louco</i>	16
Figura 3 – Fotograma do filme <i>Ritmo Louco</i>	16
Figura 4 – Fotograma do filme <i>Cavadoras de Ouro</i>	17
Figura 5 – Fotograma do filme <i>Belezas em Revista</i>	16
Figura 6 – Fotograma do filme <i>Moulin Rouge</i>	20
Figura 7 – Fotograma do filme <i>La La Land</i>	22
Figura 8 – Fotograma do filme <i>La La Land</i>	22
Figura 9 – Fotograma do filme <i>La La Land</i>	22
Figura 10 – Fotograma do filme <i>Núpcias Reais</i>	23
Figura 11 – Fotograma do filme <i>A Study in Choreography for Camera</i>	25
Figura 12 – Fotograma do filme <i>Nine variation on a Dance Theme</i>	26
Figura 13 – Fotograma do filme do coletivo artístico FMKF de Berlim	34
Figura 14 – Fotograma do filme <i>I Used to be Scared of Love</i>	35
Figura 15 – Fotograma do filme <i>A Study in Choreography for Camera</i>	36
Figura 16 – Imagem do ensaio experimental da autora	39
Figura 17 – Imagem do ensaio experimental da autora	39
Figura 18 – Imagem do ensaio experimental da autora	39
Figura 19 – Fotograma do ensaio experimental da autora	41
Figura 20 – Fotograma do ensaio experimental da autora	41
Figura 21 – Fotograma do ensaio experimental da autora	41
Figura 22 – Fotograma do ensaio experimental da autora	41
Figura 23 – Fotograma do ensaio experimental da autora	41
Figura 24 – Fotograma do ensaio experimental da autora	41

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 VIDEODANÇA	13
2.1 HISTÓRICO	13
2.2 VERTENTES	18
2.3 ANÁLISE DE UMA OBRA	25
3 ESPECTADOR EMANCIPADO	28
4 COREOGRAFIA E FOTOGRAFIA: MAYA DEREN	30
4.1 QUEM FOI MAYA DEREN	30
4.2 RELAÇÃO COREOGRAFIA E FOTOGRAFIA A PARTIR DE MAYA DEREN ...	32
5 EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA	38
6 CONCLUSÃO	43
REFERÊNCIAS	45

1 INTRODUÇÃO

Muitas vezes a construção de uma cena apenas com imagens causa mais impacto do que uma cena com diálogos. Assim como com a dança, a emoção de uma cena é transmitida pela construção estética, trilha sonora, entre outros. Neste trabalho de conclusão de curso viso pesquisar sobre a seguinte questão: a videodança como meio audiovisual interliga através da emoção e aproxima o espectador da obra?

A pesquisa iniciou procurando entender como cenas sem diálogos poderiam trazer uma maior emoção ao espectador, em conjunto com o meu histórico com a dança comecei a pensar nessa ligação espectador x obra cinematográfica de uma forma mais interligada com a expressão na dança, já que no mesmo também não se utiliza diálogos e mesmo assim transmite histórias complexas e de forma completamente entendível. O objeto dessa pesquisa é entender como cenas sem diálogos transmitem tanta emoção para o espectador, através do espaço de experimentação da videodança.

Com isso comecei a entender e pesquisar sobre o histórico da dança em filmes e como essas cenas poderiam ser os primórdios de uma forma cinematográfica de reproduzir e repassar emoções de uma forma não dialogada. A relação com o espectador é de grande importância já que se pode controlar o que o artista mostra mas não a recepção daquele espectador, pensando nisso mergulhei no conceito de Ranciére sobre um espectador emancipado¹, traçando paralelos entre esse espectador emancipado e o necessário para que obras como videodanças possam funcionar em seu máximo de transmissão e inclusão de emoções perante o espectador.

Pensar e estudar videodança é impossível sem chegar em Maya Deren, uma das pioneiras do cinema experimental, Deren começou uma vertente na videodança pensando coreografia tanto para os personagens quanto para a câmera, criando uma conexão imprescindível entre o espectador e o objeto apresentado. Irei me aprofundar sobre esses temas e introduzir possíveis ligações entre os tais para então chegar no ponto que, a videodança é a melhor forma cinematográfica para

¹ Obra de Jacques Ranciére de 2012, publicada pela editora Martin Fontes, a ser discutido e aprofundado mais adiante no texto.

experimentação com a interligação e inclusão do espectador com a obra em sua forma mais crua e emocional.

Através de uma metodologia comparativa e explicativa, comparativa para utilizar de obras para analisar os aspectos técnicos da videodança para criar esse espaço para o espectador e explicativa para utilizar dos conceitos teóricos e assim juntar, a análise com a teoria, para entender esse lugar. Conseguir relacionar diferentes tópicos, autores e filmes para então entender como a videodança se encaixa nesse lugar de importância para a exploração da emoção no cinema. Para tal feito separei meus capítulos nos seguintes tópicos: primeiramente apresentando um pouco sobre videodança, um pouco de seu histórico, diferentes vertentes dentro do mundo cinematográfico e por fim analisando uma obra importante para o desenvolvimento dessa arte. Para conseguir criar a conexão com o espectador, trouxe o conceito de espectador emancipado de Jacques Ranciére, a fim de entender o papel de um espectador mais propício a estar ativo e inserido em uma obra. Para então entender técnicas cinematográficas que tornam possível essa relação entre o espectador e a obra, apresentei então o trabalho de Maya Deren, figura de extrema importância para o círculo cinematográfico de experimentação com a forma, falando um pouco sobre sua trajetória, a relação entre coreografia e fotografia no seu trabalho e fazendo um comparativo entre sua obra e a de Harris, que trabalha essa relação de uma forma completamente diferente mas também de extrema importância. Por fim trouxe um projeto pessoal de videodança onde consegui realizar apenas um breve ensaio do que foi planejado, com referências práticas de Deren, Harris, com a finalidade apenas de iniciar um projeto prático que será construído no futuro, mas é importante destacar que para esse trabalho o foco é a teoria e a análise para entender a base de como esse pensamento perante o espectador e a videodança se solidifica.

2 VIDEODANÇA

2.1 HISTÓRICO

Logo no início da história do cinema, registros cinematográficos de dança já existiam, não com o pensamento da dança inserida em alguma narrativa, mas apenas registros assim como registros visuais de fábricas, trens, etc. (Tomazzoni,

2012) Alguns pioneiros podemos citar Carmencita de 1894, Amy Muller de 1896, mas como disse Airton Tomazzoni em ‘Um baile mudo: a dança no cinema pré-sonoro’:

Mas talvez um de seus mais famosos filmes do período seja *Butterfly Dance*, 1 de 1894–1895, que mostra um pequeno número de dança com coreografia e interpretação da bailarina Annabelle Whitford Moore, com cada fotograma pintado à mão para mudar as cores de suas saias esvoaçantes (Tomazzoni, 2012, p. 17).

Esses registros cinematográficos feitos por Thomas Edison (Tomazzoni, 2012) eram puramente registros, mas em *Butterfly Dance* é possível enxergar o início de um pensamento crítico e artístico perante a imagem e a forma, onde um mero registro virou uma espécie de primórdio da videodança. A troca de cores e o planejamento de coreografia com interpretação mostra já esse início do pensamento dança para câmera de certa forma (Figura 1).

Figura 1: Troca de cores pintadas à mão em registro feito por Thomas Edison.



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EgSqxX7Ek78>. Acesso em: 15 jul. 2025.

Com isso, fazendo um pulo para um momento na história onde já temos uma maior aproximação da dança e o cinema, ainda que continuando com o registro visual, as obras já tinham um pensamento mais crítico sobre como apresentar a dança, de acordo com Leonel Brum em ‘Videodança: uma arte do devir’:

Vale ressaltar que as primeiras aproximações entre o cinema e a dança não foram fáceis. Por temerem perder a autenticidade de sua arte, os bailarinos da dança clássica inicialmente se mostraram resistentes às filmagens, permitindo somente alguns poucos registros—*A Morte do Cisne* (1925), com a renomada Anna Pavlova (1881–1931), foi um deles (Brum, 2012, p. 81).

Esse zelo com a ‘forma autêntica’ da arte, ainda mais em um meio tão fechado como o ballet clássico que se mantém rigorosamente com as mesmas tradições, é algo que cresce também da forma física que apresentações de dança são tradicionalmente. O pensar a dança em um foco que não seja frontal é algo que vai contra toda a racionalização da coreografia da época. Esse apego à forma frontal de apresentação, embora limitante, impulsionou artistas a começar a pensar novas formas de relacionar a dança e a gravação da mesma, procurando superar o desafio que a frontalidade criava (Brum, 2012).

Um ano antes, em 1924, temos a obra de Fernand Léger ‘Le Ballet Mecanique’ que começa uma experimentação da desconstrução da forma material de uma locomotiva, inserindo a imagem no ritmo, como o próprio nome já diz, criando um ballet dançado por peças mecânicas. O interessante dessa obra é realmente a forma como o artista consegue na edição e ângulos de câmera fazer com que o espaço da obra seja relativo ao ritmo e a relação entre corpo/objeto mecânico e o espaço/meio. A desconstrução da locomotiva é apresentada de uma forma que dentro do espaço apresentado faz direta relação com a dança. As peças são apresentadas até mesmo em formações muito comuns em coreografias clássicas. Com isso é possível constatar que já existia uma experimentação de câmera com objetos em movimento rítmico, se assemelhando a dança (Natal, 2014)

Pensando a dança em conjunto com filmes sendo feitos na época, era mais comum a dança fazer parte de um número musical dentro da obra, mas existia até mesmo nesse meio formas de relacionar a câmera com a coreografia. Voltando com Leonel Brum em ‘Videodança: uma arte do devir’:

O cineasta norte-americano Busby Berkeley (1895–1976) desenvolveu um ponto de vista bastante distinto para filmar a dança: enquanto para Astaire “a câmera devia estar a serviço da dança; de modo oposto, para Berkeley, a dança servia à câmera”, com a qual executava verdadeiras coreografias em seus filmes (Rosiny, 2007, p.23). [...] Berkeley rompeu com as coreografias de palco, liberando a dança das perspectivas frontais do cinema, além de explorar planos incomuns e manipulações de espaço e tempo (Rosiny, 2007, p. 23 *apud* Brum, 2012, p. 88).

Como exemplificado no início do texto, um fato muito importante para entendermos o videodança como ele é hoje e como quer ser explorado nessa ocasião é que a frontalidade da dança como era no teatro precisava ser esquecida para que houvesse liberdade e cumplicidade na experimentação da câmera com a

coreografia (Veras Costa, 2012). Berkeley começou a explorar essa nova forma de ver a dança, criando novas conversas sobre o papel da mesma no cinema (Brum, 2012). Como uma forma de exemplificar, as figuras 2 e 3 apresentam Fred Astaire e Ginger Rogers no filme Ritmo Louco (George Stevens, 1936) e as figuras 4 e 5 apresentam as coreografias geométricas de Berkeley nos filmes Cavadoras de ouro (1933) e Belezas em Revista (1933).

Figura 2: Fotograma da coreografia do filme Ritmo Louco de 1936 de George Stevens, coreografia de Fred Astaire, com Ginger Rogers.



Fonte: Disponível em:

<https://i.redd.it/ginger-rogers-fred-astaire-in-swing-time-1936-v0-5h2rk4hcl1ae1.jpg?width=2385&format=pjpg&auto=webp&s=849f8eb04c18777f3c17294e180fc0a6bb01a0e3>. Acesso em: 15 jul. 2025.

Figura 3: Fotograma da coreografia do filme Ritmo Louco de 1936 de George Stevens, coreografia de Fred Astaire, com Ginger Rogers.



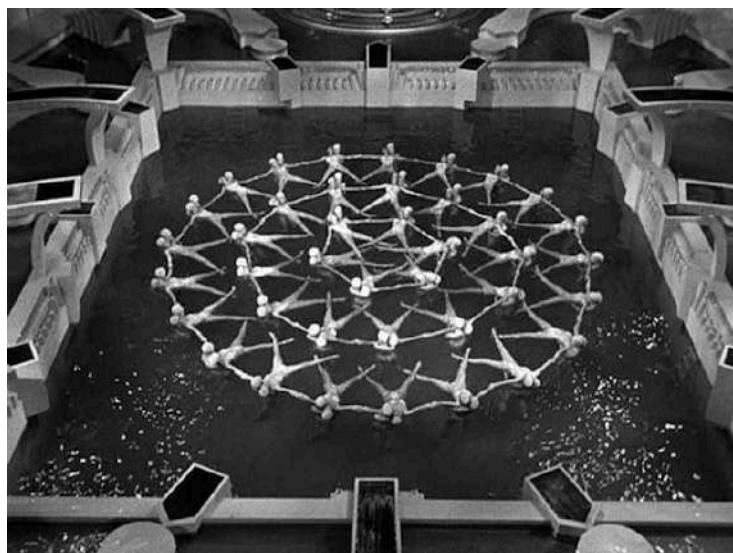
Fonte: Disponível em: <https://encurtador.com.br/N8dhj>. Acesso em: 15 jul. 2025.

Figura 4: Fotograma da coreografia do filme Cavadoras de ouro de 1933 de Mervyn LeRoy, com as sequências musicais encenadas e coreografadas por Busby Berkeley.



Fonte: Disponível em: <https://encurtador.com.br/XzF6b>. Acesso em 15 jul. 2025.

Figura 5: Fotograma da coreografia do filme Belezas em Revista de 1933 de Mervyn LeRoy, com as sequências musicais encenadas e coreografadas por Busby Berkeley.



Fonte: Disponível em: <https://encurtador.com.br/VbAvA>. Acesso em 15 jul. 2025.

Pensando no histórico de vídeo da videodança, temos que pensar também como essa forma artística se apresentou na televisão. A BBC possuía um filme de demonstração de televisão onde apresentou Margot Fonteyn realizando um solo antes da Segunda Guerra Mundial (Rosiny, 2012). Na época, assistir algo parecido era reservado para os teatros. De acordo com Claudia Rosiny em 'Videodança: história, estética e estrutura narrativa de uma forma de arte intermidiática': "As primeiras tentativas de coreografar a dança para a televisão também foram realizadas pela BBC. Em 1937, Antony Tudor fez *Fugue for Four Cameras*, com quatro imagens do mesmo dançarino" (Rosiny, 2012, p. 131). Nessa progressão, a parte midiática dessa exploração de um novo meio fazia algo parecido no cinema e na televisão, apesar de como exemplificado pelas datas, a televisão ser na época um mero reflexo da experimentação já feita no meio cinematográfico.

A partir dos anos 1940 é possível identificar mais obras como o que hoje conhecemos como videodança, essas obras não especificamente criadas como números musicais mas com pensamento crítico quanto a relação câmera e coreografia. Nesse contexto,

o pesquisador e professor Alexandre Veras afirma: Acredito que a vídeo-dança não seja uma linguagem específica e nem um novo gênero. Trata-se, sim, da invenção de um espaço de pesquisa que explora diversas relações possíveis entre a coreografia, como um pensamento dos corpos no espaço e o audiovisual, como um dispositivo de modulação de variações espaço-temporais (Veras, 2007, p.15 *apud* Brum, 2012, p. 108).

A videodança é um campo de experimentação fluida, um local de experimentação constante e quebra de expectativas perante o clássico. (Vieira, 2012) Com a possibilidade de inserir o espectador como um possível objeto dentro da obra audiovisual através da relação da coreografia com a fotografia, a videodança se torna um meio especialmente importante para experimentações com a recepção de emoções de um filme.

2.2 VERTENTES

Depois de mais consolidado dentro do meio, o videodança se difere em vertentes que vão de registros a pensamento crítico e artístico de como implementar a dança no vídeo ou filme.

A terminologia engloba três tipos de prática: o registro em estúdio ou palco, a adaptação de uma coreografia preexistente para o audiovisual e as danças pensadas diretamente para a tela. O primeiro tipo de prática nada mais é do que a gravação da coreografia original [...] um segundo tipo de prática entre imagem e dança é a adaptação ou transdução de uma coreografia [...] A terceira forma de relacionar dança e imagem é chamada, em inglês, de screen choreography: são as danças concebidas especialmente para a projeção na tela (Spanghero, 2003, p. 37).

Seguindo essas três vertentes apresentadas por Spanghero, os registros eram o início da experimentação como já apontado anteriormente, e atualmente a forma mais simples e quase nunca feita com pensamento artístico perante ao vídeo mas muito útil e utilizada no meio da dança (Rosiny, 2012)

O aperfeiçoamento técnico e a rápida disseminação do vídeo, desde a década de 1970, tornaram possível em muito pouco tempo registros flexíveis e econômicos, além de reproduções de dança. As variações surgidas no vídeo, nesse ínterim, representaram para todas as companhias de dança um suporte indispensável, embora simples, para seu trabalho. Registros de ensaios servem como controle visual da qualidade dos movimentos, ou como ferramenta para encontrar ideias se, por exemplo, as improvisações e os próprios ensaios são gravados. Registros de espetáculos tornam mais fácil repetir coreografias com um elenco novo. Os registros em vídeo substituem descrições, material fotográfico e sistemas de notação (Rosiny, 2012, p. 134).

Esse material em conjunto com a globalização permite por exemplo que ballets autorais contemporâneos de uma companhia sejam inspiração para menores companhias no mundo todo. A disseminação da imagem da dança virou algo muito mais comum, tornando possível também a aproximação do público outrora

desconhecido com essa arte, chegando ao ponto de filmes com foco em dança virarem grandes franquias no mundo, que estão inclusos na segunda vertente de separação da dança no meio audiovisual.

Nessa segunda vertente já temos algo mais interessante artisticamente. A dança para o audiovisual, pensada para fazer parte da narrativa fílmica é algo que foi evoluindo e se transformando perante os anos. A dança dentro do contexto cinematográfico se apresenta de diversas formas.

Começando com a dança dentro de um filme musical, que também pode ser visto de duas formas, a dança com os personagens conscientes dela como em Moulin Rouge de Baz Luhrmann, ou os personagens alheios a presença da dança como em La La Land de Damien Chazelle. No primeiro, a dança faz parte do dia a dia dos personagens que vivem em um cabaré francês no início do século XX, sendo assim a dança não tem a mesma relação com a câmera que teria se o filme não tivesse esse elemento, a dança é utilizada para exemplificar o show e a vida dos personagens mas também para criar um equivalente visual das emoções dos personagens, criando tensão ou felicidade na obra. Dessa forma, a relação da câmera com essas coreografias é estratégica para encaixar e melhor representar a emoção sendo representada na cena. Por exemplo no tango de Moulin Rouge chamado Roxanne, a dança é registrada em cortes secos entre a história dos personagens principais, com closes de câmera em certas partes do corpo ou movimentos da coreografia em que é possível entender o contexto da cena dos personagens principais fazendo um paralelo com a dança. Isso sem mostrar a dança em sua frontalidade mas pensando em movimentos em conjunto com planos para enfatizar essa emoção, essa forma de registrar a dança dentro dos filmes é algo que no inicio dos anos 2000 estava em ênfase no mercado mas que foi originalmente vista em videodanças experimentais em meados do século 20, que serão posteriormente comentados. Na figura 6, é possível ver um giro completo e finalização dentro de cortes e planos específicos:

Figura 6: Fotograma da coreografia do filme Moulin Rouge - Amor em Vermelho de 2001 de Baz Luhrmann.

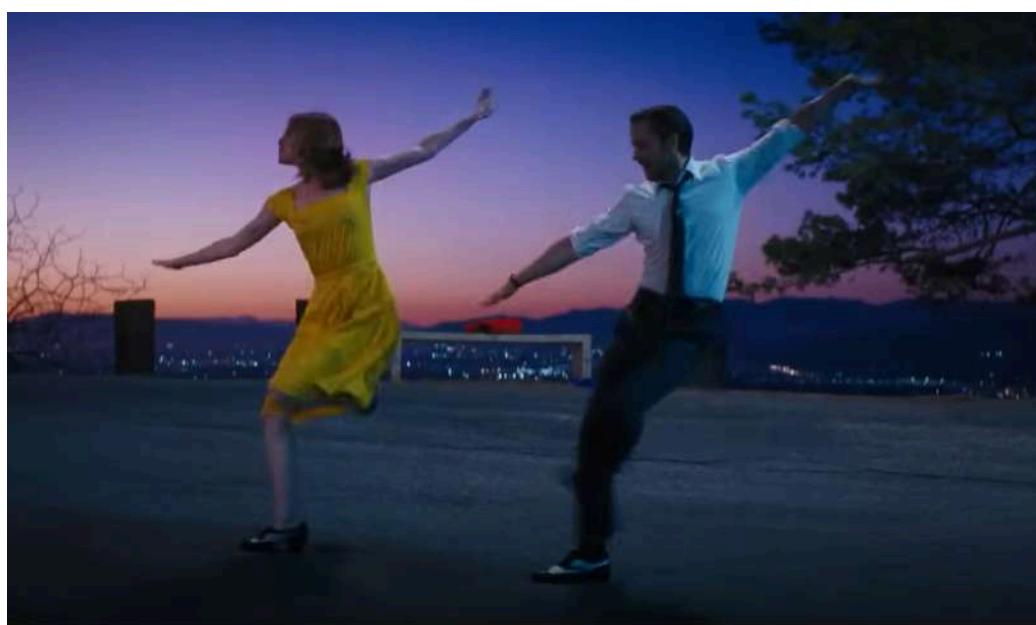


Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rn0xXo1gwGY>. Acesso em: 15 jul. 2025.

Já em La La Land, com os personagens alheios a dança, já que nesse contexto a dança é apenas o meio em que a história é contada dentro do filme, conhecido popularmente como a estratégia de filmes musicais em que os personagens começam a dançar de forma aleatória dentro da narrativa. Com isso, a forma do filme continua sendo registrar aqueles movimentos na forma em que o filme estaria sendo filmado se não tivesse dança na maior parte do tempo. Já que a

dança nesse contexto é para o espectador e não para a narrativa e sempre é apresentada em conjunto com uma música cantada pelos personagens, diferente de Moulin Rouge. Como exemplo dessa obra, em uma cena em que os personagens estão se conhecendo eles sentam em um banco ao pôr do sol e começam a cantar e dançar como em representação do que seria apenas uma conversa em um filme não musical. Dessa forma, os planos continuam sendo os mesmos de como seriam para gravar a conversa, planos gerais, americanos e médios para mostrar aquela interação entre os dois personagens, voltando com a frontalidade do teatro ou de danças em filmes clássicos como os de Fred Astaire (exemplo na figura 10). Com figuras 7, 8 e 9 apresentando fotogramas da coreografia do filme *La La Land: Cantando Estações* (Damien Chazelle, 2016) e com figura 10 apresentando o filme *Núpcias Reais* (Stanley Donen, 1951).

Figura 7, 8 e 9: Fotograma da coreografia do filme La La Land: Cantando Estações de 2016 de Damien Chazelle.



Fonte: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_8w9rOpV3gc. Acesso em: 15 jul. 2025

Figura 10: Fotograma da coreografia do filme Núpcias Reais de 1951 de Stanley Donen, coreografia de Fred Astaire.



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=faN0kPOQykM>. Acesso em: 15 jul. 2025.

Outra forma em que a dança pode estar inserida em um filme, é sendo um espelho de situações da realidade, por exemplo uma dança entre um par romântico em uma festa como em filmes de época como Orgulho e Preconceito (Joe Wright, 2005) ou Anna Karenina (Joe Wright, 2012), outra forma é para mostrar um aspecto emocional ou evolutivo de um personagem como em Perfume de mulher (Martin Brest, 1992) em que o personagem principal mostra um lado mais sensível ao dançar tango, ou em Lado Bom da Vida (David O. Russell, 2012) em que a dança vira uma conexão entre os personagens principais.

Voltando às vertentes, é possível apontar a última, a dança específica para tela, para corpo de vídeo (Spanghero, 2003). Essa vertente é o foco a ser discutido nos próximos capítulos.

Em seu artigo “Audiovisual, videodança e dança: conceitos e devoramentos”, os pesquisadores Beatriz Cerbino e Leandro Mendonça (2011) observam que, naquele contexto artístico da década de 1960, surgiu uma proposta de arte interdisciplinar e coletiva em que as fronteiras entre as áreas tornaram-se mais fluidas 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” (Brum, 2012, p. 95, grifo do autor).

Criando um novo lugar de experimentação, a dança em conjunto com a movimentação de câmera, do espaço, do corpo perante a visualização no vídeo, é possível criar essa forma fluida em que o artista possui um amplo espaço de experimentação perante a imagem. “Esta ressignificação do corpo e do movimento gera outro lugar, em que os fazeres—dança e vídeo—não são mais pensados em separado, mas como um processo de criação em conjunto” (Cerbino; Mendonça, 2012, p. 163). Esse novo lugar de experimentação, esse olhar da videoarte perante ao corpo em movimento, é o que cria o que hoje chamamos de videodança, mesmo que não seja algo fixo e com parâmetros fechados, já que assim como o videoarte é um local de experimentação constantes e de quebra de expectativas perante ao clássico.

Nesse tipo de videodança o corpo e a coreografia são pensados especificamente para criação de uma arte em que essa relação crie para o espectador uma experiência não frontal, de estar inserido naquele espaço. Como alguns exemplos podemos citar *A Study in Choreography for Camera* (1945) de Maya Deren, onde a mesma diz:

Neste filme, através da exploração de técnicas cinematográficas, o próprio espaço é um participante dinâmico na coreografia. Trata-se, de certa forma, de um dueto entre o espaço e um dançarino — um dueto em que a câmera não é apenas um olho sensível e observador, mas também é ela própria criativamente responsável pela performance (Deren apud deLahunta, 1998, s/p.).

Esse pensamento corporal em conjunto com câmera é o que difere essa forma de arte de apenas dança em filme. A gama de projeções e ideias que essa forma abre para os artistas é algo até hoje discutido e ampliado.

A forma visual de videodanças como o de Maya Deren foram o início experimental do que viria a ser visualmente familiar a filmes com foco em dança no início dos anos 2000, como dito anteriormente. A figura 11 é apresentada para exemplificar a semelhança entre a relação dos planos com continuidade de movimentos de *Moulin Rouge* (diretor, 2001), figuras 7, 8 e 9 e *A Study in Choreography for Camera* (Deren, 1945):

Figura 11: Fotogramas do filme *A Study in Choreography for camera*, de Maya Deren de 1945.



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>. Acesso em: 15 jul. 2025.

A relação entre corpo e fotografia será mais discutida em capítulos posteriores, mas é muito importante entender que a experimentação do espaço com personagem e espectador é o mais interessante da videodança como forma cinematográfica para pensar a inserção do espectador na obra e sua relação com a recepção emotiva de um filme.

2.3 ANÁLISE DE UMA OBRA

Para entender a diferenciação de explorações do espaço/coreografia de um videodança é possível utilizar como exemplo o filme *Nine Variations on a Dance Theme*, de Hilary Harris, dançada pela bailarina Bettie De Jong, que é um curta-metragem de 12 minutos, que utiliza da repetição de uma mesma variação coreográfica de 50 segundos para explorar diferentes planos e visões perante a dança. É uma obra que sintetiza bem o potencial da videodança.

Esse filme começa com planos detalhe na introdução mas quando a coreografia começa são apenas planos mais abertos, na terceira repetição da coreografia os planos começam a se fechar em movimentos específicos, isso vai se escalando até que o foco dos planos detalhes seja a textura da roupa, o movimento do pé, a rotação do quadril, esses planos são a grande experimentação, e o que torna o filme genial. Essa aproximação gradual da câmera e consequentemente do espectador perante a bailarina faz com que até mesmo um leigo se sinta dentro da coreografia, é possível ver o alongar dos dedos da mão ao trocar de posição, a contração dos pés, a expressão de concentração no rosto. É algo que apenas a junção da câmera e da experimentação pode trazer para um público, já que se a dança continuasse frontal e afastada, seria apenas uma coreografia simples e curta.

Figura 12: Fotogramas do filme *Nine Variations*, de Hilary Harris de 1966.





Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kgrmxCH9Mk>. Acesso em: 15 jul. 2025.

Em termos técnicos de construção fílmica, no filme de Harris, a experimentação é a perspectiva com o corpo, já no de Maya Deren é do corpo perante ao espaço mas as duas formas foram incrivelmente inovadoras e importantes.

A cineasta Amy Greenfield (2002), em seu artigo “The kinesthetics of avant-garde dance film: Deren and Harris”, publicado no livro *Envisioning dance*, propõe uma comparação entre *A Study*, de Deren, e *Nine Variations*, de Harris. Greenfield destaca que em *A Study* os movimentos foram filmados em cenas separadas, alocadas em planos pré-concebidos e, posteriormente, editadas em conjunto para criar a noção de continuidade. Já em *Nine Variations*, pelo contrário, todas as variações foram integralmente captadas em tempo real em uma mesma locação: um estúdio de dança (Brum, 2012, p. 13).

Essa diferenciação da relação do corpo com espaço e até mesmo tempo, já que na obra de Harris existe uma forma de repetição temporal, é a base de muitos estudos e obras realizadas hoje em dia, criou possibilidades para que obras posteriores pudessem ser livres perante a forma original.

A emoção é algo intrínseco ao filme, pode ser interpretado de diferentes formas dependendo do ponto de vista do espectador, mas sem dúvidas desperta algo com apenas a exploração desse corpo em movimento perante a câmera. *Nine Variations on a Dance Theme* é um exemplo prático e genial de como a videodança, através da experimentação de planos e da aproximação da câmera, consegue efetivamente inserir o espectador na obra. Esse é o cerne dessa pesquisa, como essa forma cinematográfica cria um espaço tão amplo para a exploração desse fenômeno.

3 ESPECTADOR EMANCIPADO

Para entender a relação entre videodança e recepção emotiva de um filme, a forma como a videodança é um bom exemplo de como uma obra cinematográfica pode impactar seus espectadores de forma diferenciada quando não se utiliza diálogo. Para isso é necessário pensar na relação do espectador com uma obra, afinal o artista pode controlar o que ele apresenta mas não sua recepção.

Na obra ‘O espectador emancipado’ (2012), Jacques Ranciére distingue o que seria um espectador emancipado, construindo conceitos sobre o que seria um espectador ativo ou passivo e as implicações dessa dicotomia. Primeiramente é necessário apontar o lugar do espectador na premissa sendo apontada no presente texto perante a utilização da videodança para experimentação com a recepção emotiva de uma obra. Como dito anteriormente, o artista não pode controlar a recepção da obra ao espectador mas sim a relação que ele deseja ou pode criar entre a visão do espectador e sua própria obra. No texto de Ranciére, o autor aponta como ‘teatro’, toda obra com corpos em movimento perante um público, termo que vou adotar em conjunto para construção da discussão nesse texto, construindo esse capítulo a partir das ideias e conceitos de Ranciére, porém adicionando a visão perante um vídeo, levando em consideração que perde-se, de acordo com o termo de Ranciére, a conexão física de assistir a algo como uma platéia coletiva.

De acordo com o referido autor, o teatro cria essa separação de intelecto entre o artista e o público, colocando a obra como uma energia ou emoção passada do primeiro para o segundo de forma unilateral, formando assim o espectador passivo. Construindo um paralelo entre a relação de um mestre e seu aluno, em que a informação é passada de forma única e verdadeiramente, não adaptável, em que o aluno recebe o que deve ser aprendido sem uma discussão ou interpretação. Para Ranciére seria o mesmo que um artista apresentando uma obra e apenas se relacionando com a plateia de forma que diz que sua obra existe em uma única forma de interpretação e como verdade absoluta, sem ter espaço para novas visões e inquietações.

Já o espectador ativo, seria aquele que ativamente questiona, analisa, olha, seria o que a obra se transforma em algo completamente diferente a partir de sua

visão, seria o espectador inserido na obra de forma física ou intelectual mas de forma direta.

O interessante é pensar em como atualmente, a necessidade artística tende a um outro lugar, uma outra relação. A relação da obra com o espectador fica restringida a partir do momento em que se considera apenas essas duas opções: “Por que identificar olhar e passividade, senão em virtude do preconceito segundo o qual a palavra é o contrário da ação? [...] Elas são alegorias encarnadas da desigualdade” (Ranciére, 2012, p. 16).

Considerando arte como essa entidade renomada de liberdade, colocando a discussão de Ranciére a uma frase muito crua, por que o espectador deveria estar preso entre a visão do artista ou a sua própria visão inalterada pela obra? Pensar em um lugar em que o espectador tanto recebe quanto transmite informação, energia ou emoção, o título que melhor se encaixa para a troca inexplicável entre uma obra e seu próprio espectador, é muito mais produtivo e realista, do que se prender a forma.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se comprehende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se comprehende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age tal como o aluno ou o intelectual (Ranciére, 2012, p. 17).

A emancipação do espectador é ‘o lugar’ onde o artista consegue se divertir e criar com sua própria obra a partir do olhar do espectador, as diferentes formas em que a obra pode ser reestruturada, reinventada e reinterpretada pelo espectador também é um processo rico para o artista, já que arte é feita para tocar o outro e é sobre essa troca, já que se o olhar do espectador não fosse importante, arte não queria feita para fora, para se expor, para ser visualizada e entendida, da maneira que for.

Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou (Ranciére, 2012, p. 17).

Sendo assim, a interação do conhecimento pessoal do espectador com a obra é um lugar artístico muito importante e interessante de ser explorado. Dentro da videodança, é explorado de forma pura e intrínseca. A videodança por ser esse

meio em que é possível explorar a visão da câmera, abre um espaço artístico que permite que o espectador participe da obra associando-a às suas próprias vivências, a videodança cria um espaço onde o público pode estar inserido intelectualmente na obra. Com a câmera se movendo no espaço de forma que, junto com o personagem, ele se relaciona com o espaço, a câmera e a narrativa como base de sua interação, abrindo espaço para sua interpretação e vivência coexistir naquela obra apresentada.

4 COREOGRAFIA E FOTOGRAFIA: MAYA DEREN

4.1 QUEM FOI MAYA DEREN

Maya Deren nasceu em 1917, em Kiev na Ucrânia e emigrou para os Estados Unidos aos 6 anos com seus pais. Seu nome completo era Eleanora Derenkowskaia, Maya veio após seu início no mundo artístico e seu sobrenome foi reduzido durante a adaptação de sua família no novo país. Em um texto chamado Autorretrato, Deren aponta como se considerava russa apesar de ter nascido em Kiev como aponta Fernanda Ferro em seu texto sobre a artista:

Eleanora se considerava russa, embora tenha nascido em Kiev, capital da Ucrânia, enquanto o país ainda não fazia parte oficialmente da União Soviética, fato que só ocorreu em 1922, quando ainda morava lá. Suas memórias, ao que indica o texto, a fazem identificar-se com a nacionalidade russa, entretanto (Ferro, 2021, p. 4).

Sua relação com sua nacionalidade e identidade claramente eram algo substancial para a artista. Deren estudou na Suíça, Nova York e Massachusetts. Em 1940 começa sua trajetória artística em conjunto com a coreógrafa Katherine Dunham e em 1943 tem seu primeiro projeto realizado com o marido, chamado *Mesches of the Afternoon* em que a artista já começa a experimentar com edições arriscadas, movimento de câmera e sua relação com o personagem, como disse João Luiz Vieira em ‘o visionário cinema de fluxo de Maya Deren’, diz:

Em outro movimento do filme, agora descendente, corpo e câmera parecem de tal forma integrados que literalmente encontram-se em suspensão no ar, quase no teto, descendo a mesma escada e chegando até o pick-up de uma eletrola, levantando a agulha que tocava um disco (Vieira, 2012, p.17).

Essa experimentação era algo que não era visto na época e feito com tamanha maestria que já iniciou seu caminho se tornando uma grande precursora do cinema experimental. A experiência como bailarina e coreógrafa da artista se mostra desde o início, algo que influenciou seu trabalho, mesmo quando o mesmo não era uma videodança.

Maya Deren e Talley Beatty em 1945 realizam o video *A Study in Choreography for Camera* onde, colocando muito crumente, os artistas demonstram como a coreografia em conjunto com a fotografia consegue inserir o espectador de tal forma na obra, a ponto de teletransporta-lo entre espaços. Já em 1946 se torna a primeira cineasta a ganhar a bolsa Guggenheim, uma bolsa de estudos ofertada pela Fundação Memorial John Simon Guggenheim, para indivíduos excepcionais em busca de bolsas de estudo em qualquer área do conhecimento e criação em qualquer forma de arte e ciências naturais.

Ainda em 1946, escreve seu ensaio mais longo: *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, que foi publicado pela primeira vez pela Alicat Book Shop Press, no outono do ano de sua escrita. Esse importante texto traz muito das concepções derenianas sobre o cinema e sobre arte, passando de reflexões acerca da ciência, física, e “relacionando ideologicamente a aparição do cinema com o desenvolvimento tecnológico e com aspectos sociais e culturais do momento em que este foi criado.”, além de apontamentos sobre o seu próprio processo criativo (Martínez, 2015a, p. 10 *apud* Ferro, 2020, p. 6, grifo do autor).

Deren, considerada a mãe do cinema experimental, abriu caminhos para se pensar imagem e movimento de forma nunca antes explorada. Sendo uma pioneira na experimentação de junção de diferentes formas de arte como dança e cinema, estudando a performance integrada nessas formas de arte e com foco no aspecto em comum entre os três, o movimento. A relação da tecnologia, forma e conteúdo de suas obras revolucionou a forma como se fazia cinema.

John Martin, por volta de 1946, desenvolveu um termo, um neologismo, para especificar o tipo de produção artística que Maya Deren realizava, em que unia, de forma colaborativa, o trabalho da câmera com o dançarino, não sendo possível separá-los. Dessa forma, John Martin conseguiu sintetizar o trabalho de Deren de junção do corpo humano em movimento e a técnica cinematográfica com a expressão ‘choreocinema’ (Bastos, 2012, p. 3, grifo do autor).

Então, *choreocinema* é essa união entre a coreografia e o cinema como uma linguagem única. Nas obras de Maya Deren, a câmera não apenas registra, mas participa da dança, criando uma nova forma de expressão que não seria possível no

palco. Esse conceito implica um dos principais motivos pelo qual esse trabalho revolucionário de Maya Deren influência até hoje muitos cineastas, o fato que cinema captura movimento e pensar isso em conjunto com outras formas de arte que possuem esse mesmo denominador comum é algo que consegue abrir infinitas possibilidades.

Em 1956, abriu a Creative Film Foundation com Joseph Campbell, Alexander Hammid, James Merril e Parker Tyler, onde apoiavam o cinema experimental com a distribuição de prêmios anuais. Seu último filme intitulado 'The Very Eye of Night', gerou muitas controvérsias iniciando o distanciamento de Deren do cinema. A artista morreu em 1961, aos quarenta e quatro anos de hemorragia cerebral.

Em seus filmes, que somam um total de sete curta metragens concluídos e cinco por finalizar, em 16 mm, Deren elaborou uma forma de trabalhar a montagem criativa a partir da captura de imagens do dispositivo da câmera, de forma diferenciada da montagem e narrativas clássicas e lineares: uma montagem que não só serve para ligar planos diferentes, mas que cria novos sentidos entre eles (Ferro, 2020, p. 8).

Criando novos sentidos na visão de montagem, suas experimentações no mundo da dança também abriram caminhos para uma nova forma de apresentar o corpo em movimento, como aconteceu com Harris em 1966 com *Nine Variations*. “Referindo-se não só ao filme, mas também ao seu desejo de cinema, Deren deixava claro que queria colocar em seus filmes “a sensação que um ser humano experimenta num incidente qualquer, e não apenas registrar esse incidente” (Vieira, 2012, p. 20). Esse apontamento sagaz de Vieira resume de muitas formas o por que videodança seria a forma ideal de experimentação para recepção emocional de filme, o inserir o espectador no incidente em específico e não apenas deixá-lo presenciar tal evento é a parte mais interessante dessa forma de cinema.

4.2 RELAÇÃO COREOGRAFIA E FOTOGRAFIA A PARTIR DE MAYA DEREN

Pensando na relação fotografia e coreografia, a interessante forma de inserir o espectador na obra com o videodança especificamente é que com uma relação mais apurada da câmera com a coreografia é possível verdadeiramente inserir o espectador naquele espaço com corpos em movimento.

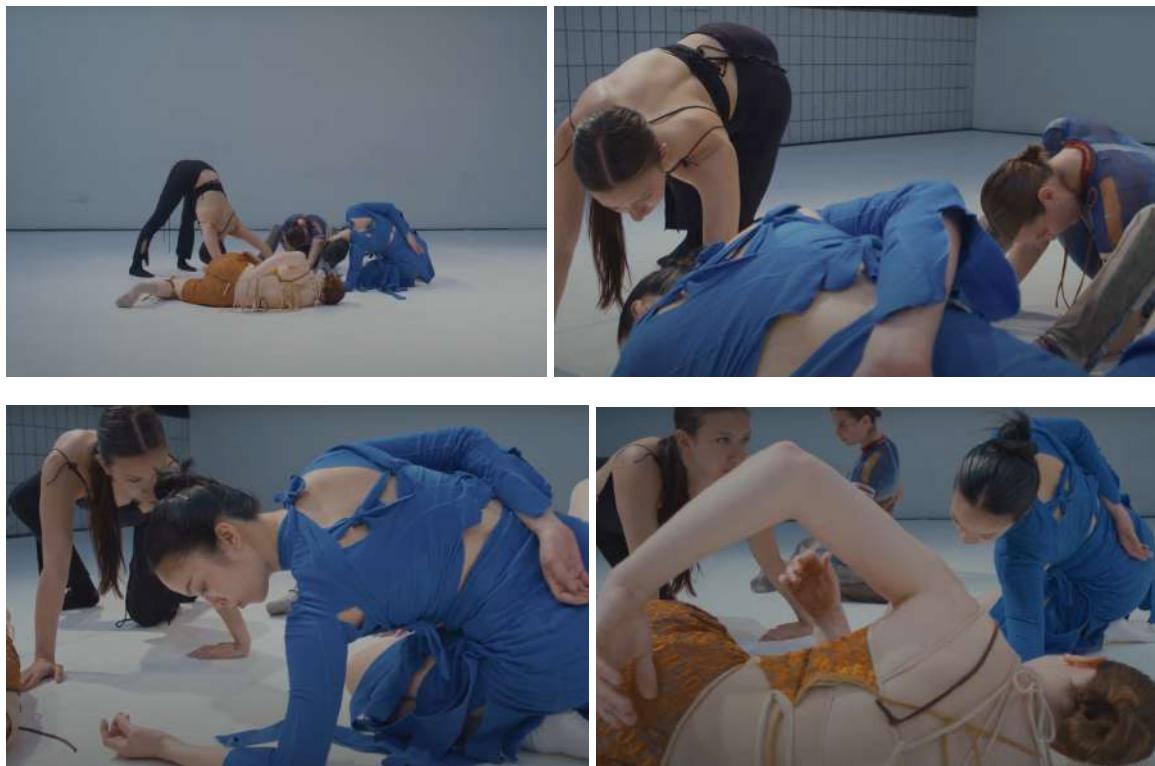
[...] o que interessa primordialmente é que a câmera dance com o bailarino e que o bailarino se coloque no espaço e no tempo da câmera. No olhar da câmera. Quando a dança é captada pelo olho da imagem, ela ganha uma outra existência. Na realidade, este jogo adaptativo permite o florescimento de novas práticas para a dança e a modificação do corpo (Spanghero, 2003, p. 38 *apud*. Wildhagen; Andraus, 2015, p. 128).

Colocando o bailarino e a câmera em uma interação direta, cria para o cineasta e coreógrafo espaço para experimentação da forma e espaço para o espectador transitar por entre os personagens. Essa interação pode ser feita de várias maneiras, criando uma atmosfera simplista ou criando novas transições de espaço, sendo uma guia da coreografia ou uma companheira.

Voltando ao conceito de dueto entre o espaço e o bailarino de Maya Deren (Deren *apud* deLahunta, 1998), é possível apontar a câmera como uma extensão do espectador a favor de inseri-lo como objeto principal ou secundário da obra audiovisual. Sugiro que pode ser visto como um trio porque a câmera atua como uma extensão do espectador, inserindo-o como um personagem principal ou secundário da obra. Ao colocar as três partes – bailarino, espaço e espectador (através da câmera) – é possível utilizar desses recursos para que tanto a dança quanto o cinema explorem outras formas de realizar novas imagens (Tomazzoni, 2012) e assim se conectar com o indivíduo assistindo a obra.

Na produção de um videodança é necessário pensar na coreografia do bailarino mas também de certa forma uma própria coreografia para a câmera, podendo ser algo mais separado como foi inicialmente nos enquadramentos de Harris, um enquadramento mais aberto com a câmera rodeando os personagens como na obra contemporânea do coletivo artístico FMKF de Berlim, pelo canal Nowness:

Figura 13: Fotogramas do filme do coletivo artístico FMKF de Berlim, de Franka Marlene Foth, de 2022.

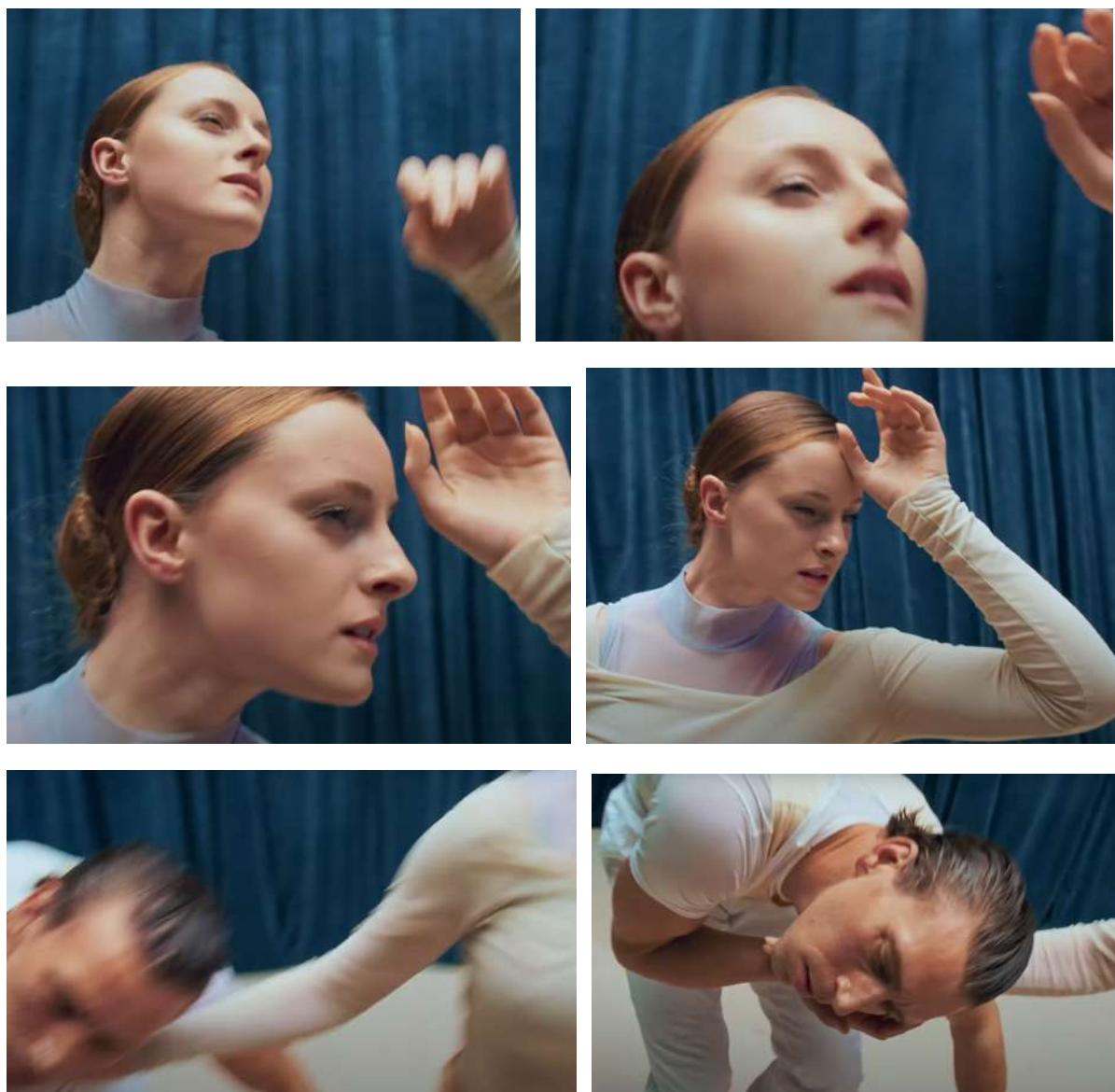


Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X200RowdjZs>. Acesso em: 26 jul. 2025.

Nesse momento da obra a câmera serve como um observador geral, sem conexão ou sem ser ativamente inserido naquela coreografia.

Já na obra *I used to be scared of love* por Grace Lyell e Juana Wein (2024), uma produção Nowness, a câmera tem uma própria coreografia, com enquadramentos em que a câmera ativamente se insere na coreografia dos personagens se tornando um terceiro bailarino criando não só uma atmosfera intimista como uma nova visão perante a dança, com movimentos e interações sendo reveladas apenas com a movimentação de câmera criando uma expectativa de qual será a próxima movimentação dos dois personagens, algo quase como vontade do espectador de conseguir modificar a câmera para ver outro ângulo, esse anseio é algo de extrema importância. Construindo também um novo ambiente para os bailarinos, já que os mesmos nunca teriam aquela visão sobre sua dança se não fosse por essa experiência.

Figura 14: Fotogramas do filme *I used to be scared of love* por Grace Lyell e Juana Wein, de 2024.



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7JY2AHJcghU>. Acesso em: 26 jul. 2025.

A coreografia da câmera utilizada nessas obras, tendo como inspiração décadas de experimentação com a videodança, é algo que criou novos espaços até mesmo fora da mesma. Em filmes com cenas de luta ou planos sequência mais longos, a câmera também utiliza desse mesmo artifício para que em movimento com a ação, possa captar a imagem da melhor forma, tanto por interesse espacial quanto para instigar interesse nos espectadores.

Voltando a experimentação de Deren em *A Study in Choreography for Camera* (1945), com a coreografia da fotografia e do bailarino Beatty consegue instigar uma percepção espacial que insere o espectador em um espaço criado

apenas dentro daquela obra, já que a forma como o personagem muda de cenários faz com que o espectador esteja inserido em um mundo base de imaginação criada pela obra. Isso demonstra a capacidade da câmera, como parte integrante da realidade dinâmica da dança, de construir um local imaginário (Vieira, 2012).

Como por exemplo a troca de espacialidade em conjunto com movimento, quando o personagem troca de um cenário externo para um interno sem quebra de movimento contínuo, como na figura a seguir:

Figura 15: Fotogramas do filme *A Study in Choreography for camera*, de Maya Deren de 1945.



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>. Acesso em: 26 jul. 2025.

Como disse José Antonio Sánchez em um texto sobre a obra de Deren na 35 Bienal de São Paulo:

A principal contribuição de Maya Deren para a coreografia é conceber a própria câmera como parte integrante da realidade dinâmica da dança. A câmera não é apenas um instrumento para registrar um evento cênico diante do qual é colocada; em vez disso, ela dança em uma estrutura holística (Sanchez, 2023, on-line).

O pensamento da câmera como um representante do espectador dentro da obra, seja cinematográfica, quanto inserida em formas mais híbridas como videodança ou videoarte é fundamental para a recepção emotiva desses espectadores, a forma como a obra impacta esses indivíduos é diretamente conectada com essa forma de representação.

Para pensar na obra de Maya Deren construindo uma comparação com outras experimentações com fotografia da época, como já analisado anteriormente, a obra de Hilary Harris é um exemplo que pode contrapor a ideia de espacialidade de Deren pelo lapso temporal. Harris, nascida em 1929, foi uma documentarista, “uma das pioneiras da fotografia em time-lapse. O documentário *Seawards the Great Ships*, dirigido por Harris, ganhou o Oscar de Melhor Curta-Metragem Live Action em 1962” (Cooperativa de Cineastas, on-line). Sua videodança, sendo considerado um curta-metragem experimental de 13min perante aos sites e acessos ao filme, foi uma de suas experimentações com câmera. Harris criou mais 5 curtas experimentais entre 1951 e 1966 com um curta sem data, alguns silenciosos mas a maior parte sonoros. (Cooperativa de Cineastas, on-line). Esse histórico com a fotografia a fez criar uma abordagem diferente de Deren perante o movimento da câmera junto com o movimento do corpo.

Com esses apontamentos sobre coreografias fotográficas é possível traçar uma clara diferença entre a genialidade de movimento entre a obra de Maya Deren e a de Harris. Em termos técnicos de construção filmica, a experimentação de Harris em *Nine Variations* foca na perspectiva com o corpo, enquanto a de Maya Deren em *A Study in Choreography for Camera* foca no corpo perante o espaço. Ambos exploram a câmera como parte da coreografia, mas Deren trabalha com cortes e montagem para criar continuidade entre espaços, enquanto Harris utiliza a repetição da mesma coreografia com diferentes enquadramentos em tempo real.

Deren é mais experimental na montagem, enquanto Harris, na variação da perspectiva. A inserção do espectador na obra de Harris vem da aproximação corporal e como o espectador pode se sentir ou se relacionar perante aquele corpo em movimento. Vem de algo instintivo do ser humano perante um corpo em que é possível se identificar com aquele movimento em sua forma mais pura e isso é refletido na forma como o corpo se relaciona com a câmera.

Já na obra de Deren a relação do espectador com a obra vem do estranhamento, do ver e estar inserido nessa troca em que o personagem está completamente alheio à câmera e seus arredores. A edição e a continuidade de movimento faz com que o espectador crie uma certa expectativa perante ao futuro da obra, a onde aquilo vai ser levado ou transformado.

Pensando que Deren já tinha essa experiência com cinema experimental e que Harris era majoritariamente uma documentarista, é possível escalar diferentes visões das duas figuras, perante esse meio cinematográfico, a videodança, e a diferente utilização da liberdade de experimentação. O fato mais importante é que com a liberdade criada nessa relação corpo, câmera e espectador, artistas tão diferentes como Harris e Deren conseguem criar algo fora dos padrões, inovador e de tamanha importância para a criação de outras obras até os dias de hoje.

5 EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA

Durante a pesquisa comecei a pensar em um projeto prático que pudesse de certa forma provar esse quesito da videodança, que ao meu entendimento é a melhor forma para experimentação com a aproximação e inclusão do espectador.

Durante a construção desse teste prático, em conjunto com alunos do curso de música da UFJF, criamos uma música para o filme, focando no estilo de jazz, a música foi gravada por um grupo de músicos de Juiz de Fora, incluindo saxofone, piano e percussão. Como bailarina principal tivemos a participação de uma bailarina de Teresópolis - RJ chamada Bruna Ferguês, com o apoio da Dançarte com o espaço para ensaio, e como bailarina secundária eu me predispus para o papel.

Após a produção da música comecei o processo de coreografia pensando em formas corporais em que a câmera pudesse experimentar com ângulos e interações, a ideia era que com planos detalhes e americanos, com a câmera na mão, pudéssemos criar uma interação direta entre o espectador e a primeira

bailarina, para então em um segundo momento criar uma nova interação na tela entre as duas bailarinas e espectador, sendo assim a emoção da obra seria construída a partir de um momento de identificação do espectador perante aquele corpo dançante para então se tornar a identificação perante aos dois corpos dançante a partir do conceito que o espectador estaria inserido no meio dos dois a partir de perspectiva e movimentação de câmera. Tendo inspiração em Deren e Harris, o conceito era juntar a edição experimental da primeira com a movimentação de câmera e repetição da segunda, para então construir com as diferentes técnicas uma videodança que criasse um espaço metafórico para que o espectador pudesse ser inserido. Durante o processo de coreografar, comecei pensando nesses conceitos de forma separada o que fez com que a minha prática fosse contra a teoria que tinha pesquisado, parei o projeto e recomecei de forma que fosse intuitiva na junção das formas de criar um videodança.

Figura 16, 17 e 18: Imagens criadas a partir do ensaio experimental para projeto prático da própria autora em 2025.



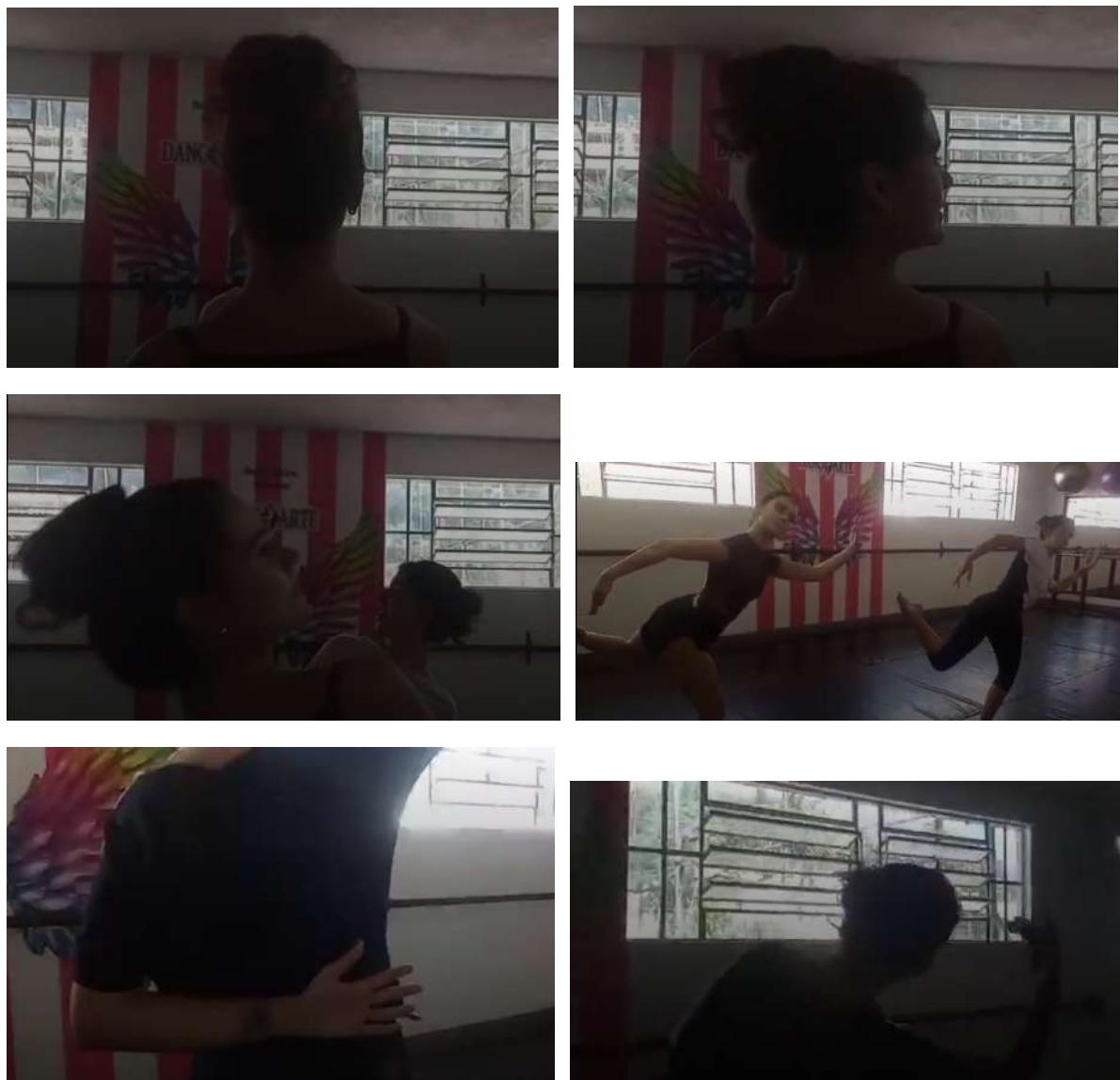


Fonte: Própria autora.

Também ensaiamos uma pequena coreografia inicial, primeiramente pensada apenas como a forma tradicional de uma coreografia de dança mas após me aprofundar na pesquisa e entender a importância da utilização do pensamento coreográfico para câmera desde o início do processo, foi necessário reavaliar e recomeçar a coreografia já pensando em conjunto o movimento de câmera.

Nesse ensaio em conjunto com a Bruna conseguimos testar como a movimentação funcionaria e também testamos a movimentação de forma orgânica, com a primeira assistente de direção, Thamy Vantine, que também possui experiência com dança e movimentação corporal, se movimentando como uma espectadora interessada e recebendo aquele material pela primeira vez. Pensando dessa forma, neste ensaio inicial conseguimos não só começar esse estudo prático de como construir uma videodança pensando na inserção total do espectador, mas também conseguimos experimentar essa primeira reação de um espectador ao ter contato com a obra, registrada com o movimento natural e instintivo do tal.

Figura 19, 20, 21, 22, 23 e 24: Fotogramas do vídeo criado a partir do ensaio experimental para projeto prático da própria autora em 2025.



Fonte: Própria autora.

Algo muito importante nessa experimentação pessoal foi o entendimento na prática de como a câmera e o corpo podem interagir sem que a forma estrutural da coreografia seja perdida, a partir do momento que a câmera faz parte da coreografia é importante pensar como e quando tal movimentação vai acontecer, caso isso não aconteça, com uma coreografia que foi pensada sem a câmera em conjunto, é possível se perder na edição momentos cruciais e marcantes da coreografia. Essa constatação aconteceu a partir do momento, na minha experimentação prática, quando perdemos a gravação de um movimento importante nos pés já que a câmera estava em movimento sincronizado com as mãos.

Finalizando essa experimentação, no futuro irei melhor trabalhar o projeto para produzirmos uma videodança, dentro do planejamento já existente, irei criar uma troca de espaço, inspirada em Deren, a partir de mudanças na direção de arte, a partir da criação de 3 diferentes cenários, um em tons pasteis, um inspirado em filmes noir com iluminação marcada e poucos elementos físicos e por último um com tons vibrantes e escuros. Com a gravação total da coreografia em cada um desses cenários, então encaixando a inspiração em Harris trazendo a repetição temporal, a fim de que a cada cenário experimente com a recepção emotiva do espectador a partir de elementos visuais que podem fazer o espectador visualizar e sentir aquela mesma coreografia em diferentes pontos emocionais. Durante a montagem então, esses planos iguais gravados em diferentes cenários artísticos, serão interligados criando a ilusão de ‘pulo espacial’ entre essas diferentes ambientações. Para a realização desse projeto será necessária a construção de uma equipe que tenha experiência em cinema experimental, com a equipe fotográfica com experiência em planos com câmera na mão, completamente envolvida com a movimentação das personagens. Com a equipe parcialmente montada contamos com Thamy Vantine na assistência de direção, possui experiência com movimentação corporal e cinema experimental na base do horror e Frederico Arruda como diretor de fotografia, possui experiência em gravação de corpos em movimento a partir de experimentações com filmes focados na movimentação de skates. A própria autora será diretora e bailarina secundária, com experiência com direção de arte e dança.

Com isso o projeto estaria completo criando a ilusão espacial de Deren, com a repetição temporal de Harris, em conjunto com a direção de arte para então levar o espectador nessa jornada de se conectar com corpos em movimento de formas diferentes a fim de exemplificar um afastamento e proximidade com essas diferentes personagens apresentados na obra.

6 CONCLUSÃO

Videodança é uma modalidade que não apenas regista a dança, mas a constrói em conjunto com a câmera. Diferente de um musical ou de uma coreografia filmada frontalmente, ela propõe uma coreografia também para a câmera, criando uma experiência sensorial e espacial única para o espectador. Pode ser usada

como ferramenta interdisciplinar para explorar movimento, narrativa e linguagem audiovisual.

Após essa pesquisa é necessário pontuar como esses tópicos não estão presos apenas à videodança. O conceito completo de utilizar a câmera, luz, e ambientação cenográfica é algo que se utilizado com o preceito da videodança é capaz de gerar uma cena muito impactante e que converse semioticamente com o espectador.

Considerando o conceito de espectador emancipado, a cena que faz esse espectador mais presente são as cenas com maior impacto para esse indivíduo. A videodança, por não oferecer uma narrativa verbal explícita, convida o espectador a interpretar os movimentos, os cortes e os enquadramentos de forma subjetiva, o que reforça essa emancipação.

O mais brilhante do cinema é transmitir ideias e emoções a partir de imagens, com cenas não dialogadas e construídas com esses preceitos para aproximar o espectador, fazer cinema dessa maneira é algo que reforça a base da área, transmitir por imagens. O cinema acadêmico deve utilizar do meio artístico da videodança/videoarte para aprofundar nesse conceito fundamental do cinema, de transmitir essas ideias a partir de uma cena completamente não dialogada, já que a videodança oferece ferramentas para pensar a câmera como parte ativa da narrativa visual, o que pode enriquecer as cenas.

A experimentação prática a partir desses preceitos me trouxe grande esclarecimento sobre formas de criar cenas mais impactantes sem diálogos a partir de elementos externos presentes na videodança, a fim de conectar esse espectador que possivelmente está passivo, para que se torne ativamente presente na obra, trazendo experiências e visões próprias para então entender e interpretar a obra de uma maneira única e de extrema importância para o autor.

REFERÊNCIAS

BRUM, L. Videodança: uma arte do devir. In: Dança em foco. **Ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2012.

VIEIRA, J. L. O visionário cinema de fluxo de Maya Deren. In: Dança em foco. **Ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2012.

TOMAZZONNI, A. Um baile mudo: a dança no cinema pré-sonoro. In: Dança em foco. **Ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2012.

ROSINY, C. Videodança: história, estética e estrutura narrativa de uma forma de arte intermidiática. In: Dança em foco. **Ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2012.

CERBINO, B; MENDONÇA, L. Coreografia, corpo e vídeo: Apontamentos para uma discussão. In: Dança em foco. **Ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2012.

COSTA, A. V. Kino-Coreografias —Entre o Vídeo e a Dança. In: Dança em foco. **Ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2012.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

SPANGHERO, M. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

DELAHUNTA, Scott. **Sampling... convergences between dance and technology**. Conferência apresentada no Art Crash Symposium. Aarhus, Dinamarca. 1998. Publicado no Dance and technology zone. Disponível em: <http://www.art.net/~dtz/scott2.html>. Acesso em: 31 jul. 2025.

WILDHAGEN, J; ANDRAUS, M. B. M. Videodança e a produção/difusão de conhecimento em arte. **Ipótesi**, Juiz de Fora, v.19, n.1, p. 127-141, jan./jun. 2015.

NATAL, C. Mediações entre o cinema e a dança: territórios em questão. **Significação: revista de cultura audiovisual**, São Paulo, vol. 41, n. 42, p. 145-165, dez. 2014. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765996009>. Acesso em: 18 jul. 2025.

BASTOS, D. Coreocinema: Maya Deren e o Cinema Experimental de Dança. Trabalho apresentado no **DT 4 – Comunicação Audiovisual** do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste 14 jun. 2012. [Recife, PE].

SÁNCHEZ, J. A. Maya Deren. Texto publicado no website da **35ª Bienal de São Paulo** – coreografias do impossível, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/maya-deren/>. Acesso em: 14 jul. 2025.

FERRO, F. I. Teorizar o cinema: escritos cinematográficos de Maya Deren. **O Mosaico**, [S. l.], v. 13, n. 1, 2021. DOI: 10.33871/21750769.2021.13.1.3864. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/mosaico/article/view/3864>. Acesso em: 20 jul. 2025.

A COOPERATIVA DE CINEASTAS. Cineastas. Biografia. **Hilary Harris**. Disponível em: <https://film-makerscoop.com/filmmakers/hilary-harris>. Acesso em: 30 jul. 2025.

A STUDY in Choreography for Camera. Direção: Maya Deren. Intérpretes: Talley Beatty. 1945. (2 min 13 seg), preto e branco, vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>. Acesso em: 15 jul. 2025.

NINE Variations on a Dance Theme. Direção: Hilary Harris. Intérpretes: Bettie de Jong. 1966. (12 min 57 seg), son., preto e branco, vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kgrmxCH9Mk>. Acesso em: 15 jul. 2025.

I USED to be scared of love. Direção: Grace Lyell; Juana Wein. Produção: Vanta. Intérpretes: Grace Lyell; Clément Haenen. Música: Pyrit. 2024. (16 min 10 seg), colorido. Disponível em: <https://www.nowness.com/series/just-dance/i-used-to-be-scared-of-love>. Acesso em: 26 jul. 2025.

EP02. Direção: Franka Marlene Foth. Produção: FMKF Co. Intérpretes: Camille Japson; Janman; Amie Blaire; Yi Wei Tien. 2021. (8 min 53 seg), colorido. Disponível em: <https://www.nowness.com/story/ep02-fmkf-dance>. Acesso em: 26 jul. 2025.

LE BALLET Mecanique. Direção: Fernand Léger; Dudley Murphy. Roteiro: Fernand Léger. Fotografia: Fernand Léger; Dudley Murphy. Música: Georges Antheil. 1924. (3 min 08 seg), preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wi53TfeqgWM>. Acesso em: 14 jul. 2025.

BUTTERFLY Dance. Direção de: William K.L. Dickson e William Heise. West Orange: Edison Manufacturing Company, 1895. aprox. 39 s, son., color., 35 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EgSqxX7Ek78>. Acesso em: 14 jul. 2025.

LA LA Land. Direção: Damien Chazelle. Produção: Jennifer L. Booth. Intérpretes: Ryan Gosling, Emma Stone. Roteiro: Damien Chazelle. Summit Entertainment; Gilbert Films; Marc Platt Productions; Imposter Pictures, 2016. son., color., digital.

MOULIN Rouge: Amor em vermelho. Direção: Baz Luhrmann. Produção: Fred Baron; Martin Brown. Intérpretes: Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo, Jim Broadbent, Richard Roxburgh. Roteiro: Baz Luhrmann; Craig Pearce. Twentieth Century Fox; Bazmark Films; Angel Studios, 2001. son., color., digital.

RITMO Louco. Direção: George Stevens. Produção: Pandro S. Berman. Intérpretes: Fred Astaire, Ginger Rogers. Coreografia: Fred Astaire. Roteiro: Howard Lindsay; Allan Scott; Erwin Gelsey. RKO Radio Pictures, 1936. son., preto e branco., 35mm.

NÚPCIAS Reais. Direção: Stanley Donen. Produção: Arthur Freed. Intérpretes: Fred Astaire, Jane Powell, Peter Lawford, Sarah Churchill. Coreografia: Fred Astaire. Roteiro: Alan Jay Lerner. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1951. son., color., 35mm.

CAVADORAS de Ouro. Direção: Mervyn LeRoy. Produção: Robert Lord; Jack L. Warner. Intérpretes: Warren William, Joan Blondell, Aline MacMahon, Ruby Keeler. Coreografia: Busby Berkeley. Roteiro: Erwin Gelsey; James Seymour; David Boehm; Ben Markson. Warner Bros, 1933. son., preto e branco., 35mm.

BELEZAS em Revista. Direção: Frank Borzage; Busby Berkeley. Produção: Robert Lord. Intérpretes: James Cagney, Joan Blondell, Ruby Keeler, Dick Powell. Coreografia: Busby Berkeley. Roteiro: Manuel Seff; James Seymour. Warner Bros, 1933. son., preto e branco., 35mm.