



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Tamiris Aline Ferreira

**TRIBAL BRASIL NA CIDADE: VIDEODANÇAS COMO PROCESSO DE
APRENDIZAGEM DO CURSO DE FORMAÇÃO EM TRIBAL BRASIL**

FLORIANÓPOLIS

2019

Tamiris Aline Ferreira

**TRIBAL BRASIL NA CIDADE: VIDEODANÇAS COMO PROCESSO DE
APRENDIZAGEM DO CURSO DE FORMAÇÃO EM TRIBAL BRASIL**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social
da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Mestre em Antropologia Social.
Orientadora: Viviane Vedana.

Florianópolis
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ferreira, Tamiris Aline

"Tribal Brasil na Cidade" : Videodanças como processo de aprendizagem do Curso de Formação em Tribal Brasil / Tamiris Aline Ferreira ; orientadora, Viviane Vedana, 2019.

156 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Aprendizado, videodanças, Tribal Brasil. I. Vedana, Viviane . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

Tamiris Aline Ferreira

Tribal Brasil na Cidade: videodanças como processo de aprendizagem do Curso de
Formação em Tribal Brasil

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora
composta pelos seguintes membros:

Prof. Dra. Elke Siedler
Universidade Estadual do Paraná

Prof. Dr. Gabriel Coutinho Barbosa.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado
adequado para obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

Prof. Dra. Vânia Zikán Cardoso
Coordenadora do Programa

Prof. Dra. Viviane Vedana
Orientadora

Florianópolis, 23 de julho de 2019.

AGRADECIMENTOS

Durante a minha trajetória acadêmica, tenho tido companheiras/os fiéis que tem me acompanhado e terei uma eterna gratidão por todos!

Primeiramente, agradeço a minha orientadora Viviane, que me acompanhou desde 2014, da graduação ao mestrado. Agradeço pela sua atenção desde o início com o meu trabalho e o seu olhar sempre atencioso. Jamais me esquecerei da sua dedicação como minha orientadora.

Agradeço também a todos os professores que passaram por minha vida, incluindo a educação básica, o ensino superior e as professoras da dança. Sem eles jamais teria chegado até aqui!

Quero agradecer especialmente os professores Gabriel Barbosa e Rafael Devos, Coletivo de Estudos em Ambientes, Percepções e Práticas (CANOA/UFSC), a colaboração de vocês foi essencial para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Aos meus colegas de mestrado também terei enorme agradecimento, por terem me ajudado com o meu projeto e dado dicas valiosas!

Agradeço a todas as bailarinas do Curso de Formação em Tribal Brasil, que se entusiasmaram e disponibilizaram suas videodanças para a pesquisa. Em especial, à Karine, Cila, Thaismary, Viviane e Antonia, sem vocês essa pesquisa não seria possível.

Agradeço com amor, a professora e minha mestra Kilma! Quando apresentei minha proposta, me incentivou e me deu apoio, compartilhando também comigo a sua pesquisa sobre a dança.

E sobre amor: um agradecimento a minha família de coração: Heitor por ser meu companheiro de vida; Christine Fortes por toda amizade, auxílio e conselhos dados nesse percurso de escrita da dissertação; e Carlize, Sol, Misleine, Thays e Alexandre, pelo apoio e carinho durante todos esses anos.

À minha mãe Elisabeth e o seu marido Adão. Mãe, guerreira da minha vida, passamos por tantas dificuldades juntas. Tudo que faço, é sempre pensando em nossa história, e quando desanimo, lembro-me da sua garra perante a vida.

Agradeço por fim, a CAPES pelo apoio financeiro concedido, essencial durante os dois anos em que estive no mestrado.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as videodanças, que são atividades avaliativas do Curso de Formação em Tribal Brasil. São quatro obras analisadas, dado que são parte essencial do processo de aprendizagem das bailarinas. Neste processo, através da prática, aprendem os movimentos e sequências ensinadas e criadas no curso, ao mesmo tempo em que desenvolvem habilidades relacionadas ao vídeo. A realização da videodança envolve as sequências, criadas e ensinadas pela professora, e desenvolvidas pelas alunas, e o estudo sobre o movimento, do bailarino Rudolf Laban. O trabalho aponta proximidades entre Rudolf Laban e Maxine Sheets-Johnstone, e os conceitos de fatores e qualidades de movimento. Sheets-Johnstone desenvolve a ideia de pensamento cinético, argumentando que pensamento e movimento são indissociáveis. A autora também considera que as qualidades de movimentos podem ser percebidas em qualquer movimentação executada. As noções de Sheets-Johnstone se refletem no trabalho de Tim Ingold. A partir da noção do pensamento cinético de Sheets-Johnstone, e dos estudos sobre a percepção de James Gibson, Ingold compreende o movimento, através da interação entre as “coisas”. Nesse sentido, considera-se o aprendizado da bailarina a partir do seu engajamento com o ambiente. Esse engajamento pode ser observado a partir da interação da bailarina com a videodança, em sua relação com o lugar e os elementos presentes, tais como a câmera e os efeitos de edição. A videodança é compreendida, neste trabalho, como outro fenômeno de arte, no qual não é possível falar de dança, sem relacionar os movimentos corpóreos às movimentações de câmera e aos efeitos de edição.

Palavras-chave: Curso de Formação em Tribal Brasil – videodanças – Aprendizado – Movimento.

ABSTRACT

This work aims to analyze videodances, evaluative activities of the Training Course in Tribal Brazil. There are four works, analyzed as an essential part of the learning process of the dancers, in which through their practice, they learn the movements and sequences taught and created in the course, as well as develop skills related to the video. The performance of videodance involves teaching the sequences created by the teacher and developed by the students and the study on the movement of the dancers Rudolf Laban. The work points out proximities between Rudolf Laban and Maxine Sheets-Johnstone and the concepts of factors and qualities of movement. Sheets-Johnstone develops the idea of kinetic thinking, arguing that thought and movement are inseparable. The author also considers the qualities of movements that can be perceived in any movement performed. The notions of Sheets-Johnstone reflect in the work of Tim Ingold. From the notion of kinetic thinking in Sheets-Johnstone and from the studies on James Gibson's perception, Ingold understands movement through the interaction between "things." In this sense, it is considered the learning from the engagement of the dancer with the environment. Engagement can be observed from the dancer's interaction with videodance, and its relation to the place and the elements present, such as the camera and editing effects. Videodance is understood in this work as another art phenomenon, about which it is not possible to speak of dance without relating the bodily movements with the camera movements and editing effects.

Keywords: Curso de Formação em Tribal Brasil- Videodance - Learn - Movement.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Snujs</i>	18
Figura 2 - Fat chance Bellydance e Carolena Nericcio ao centro	19
Figura 3 - Kilma Farias e <i>Cia Lunay</i> no espetáculo <i>Axial</i>	22
Figura 4 - Diário de bordo pessoal	34
Figura 5 - Espaço.....	52
Figura 6 - Videodança Tamiris Madeira.....	61
Figura 7 - Homem e a cinesfera	62
Figura 8 - Ilustração dos planos.....	64
Figura 9 - Annabelle interpreta <i>Serpentine Dance</i> de Loie Fuller	66
Figura 10 - Charles Chaplin e a dança dos pãezinhos	68
Figura 11 - Salto: da floresta ao apartamento.....	69
Figura 12 - M 3x3: Plano Geral, Zenital, e Meio Primeiro Plano	71
Figura 13 - Documentário de Jean Rouch (Horendi)	74
Figura 14 - Planos Iniciais – Antônia e Viviane.....	78
Figura 15 - Pés e sobreposição de imagens – Antônia e Viavane	80
Figura 16 - Retrovisor e diferentes ângulos – Antônia e Viviane	82
Figura 17 - Acoplamento de movimentos e ritmos – Antônia e Viviane	83
Figura 18 - Sentadas na praça – Antônia e Viviane	85
Figura 19 - Dançam juntas – Antônia e Viviane	86
Figura 20 - Separação e encerramento – Antônia e Viviane	89
Figura 21 - Início da videodança de Cila Cavalcanti	96
Figura 22 - Cila executa um “mergulho”.....	99
Figura 23 - Raios – Cila Cavalcanti	101
Figura 24 - Abertura de braços – Cila Cavalcanti	103
Figura 25 - <i>Ezinho</i> – Cila Cavalcanti	103
Figura 26 – Qualidade projecional – Cila Cavalcanti	105
Figura 27 - <i>Ginga</i> - Movimento sustentado – Cila Cavalcanti.....	107
Figura 28 - <i>Negativa</i> – Cila Cavalcanti	107
Figura 29 - <i>Arco</i> – Cila Cavalcanti	108
Figura 30 - Fusão com Maracatu – Cila Cavalcanti	110
Figura 31 - Quadruplicação – Cila Cavalcanti	111
Figura 32 – <i>Tombo</i> – Cila Cavalcanti.....	113
Figura 33 - <i>Twiste Perré</i> – Cila Cavalcanti	114
Figura 34 - Pés – Cila Cavalcanti	117

Figura 35 - Final da videodança – Cila Cavalcanti	119
Figura 36 - Videodança no Centro Histórico de João Pessoa – Thaismary Ribeiro	122
Figura 37 - Primeiros movimentos – Thaismary Ribeiro	123
Figura 38 - <i>Flor de Lótus</i> – Thaismary Ribeiro	125
Figura 39 - <i>Reverse Taxeem</i> – Thaismary Ribeiro	126
Figura 40 - <i>Resistência</i> – Thaismary Ribeiro	127
Figura 41 - Dançando com a câmera em mão – Thaismary Ribeiro	129
Figura 42 - <i>Flor de lótus</i> em diferentes colarações – Thaismary Ribeiro	131
Figura 43 - Cenas Finais – Thaismary Ribeiro	132
Figura 44 - Videodança no Jardim Botânico – Karine Neves	138
Figura 45 - Raios solares – Karine Neves	139
Figura 46 - <i>Hip meia lua</i> – Karine Neves.....	140
Figura 47 - Diversos enquadramentos – Karine Neves	141
Figura 48 - O espaço a partir de diferentes ângulos – Karine Neves	143
Figura 49 - <i>Rervese taxeem</i> – Imagem duplicada – Karine Neves.....	145
Figura 50 - <i>Tombo</i> – Karine Neves	147
Figura 51 - Cena Final – Karine Neves	149

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1.CONTEXTUALIZAÇÃO DA DANÇA TRIBAL E ANTROPOLOGIA DA DANÇA	17
1.1 DANÇA TRIBAL E TRIBAL BRASIL	17
1.2 A DANÇA NA ANTROPOLOGIA	26
2. O CURSO DE FORMAÇÃO EM TRIBAL BRASIL E AS VIDEODANÇAS COMO APRENDIZAGEM	33
2.1. O CURSO DE FORMAÇÃO EM TRIBAL BRASIL	33
2.2 AS PRIMEIRAS AULAS DO CURSO DE FORMAÇÃO EM TRIBAL BRASIL.....	35
2.2.1 Aula teórica 1: Introdução ao curso	35
2.2.2 Aula prática 1: Matriz Tupi - Motricidade indígena	46
2. 2.3 Aula prática 2: Laban e o Tribal Brasil	51
2.3 VIDEODANÇAS “TRIBAL BRASIL NA CIDADE”	57
2. 4 VIDEODANÇAS E RUDOLF LABAN	61
3. PANORAMA DA VIDEODANÇA: “TRIBAL BRASIL NA CIDADE”- ANTÔNIA LYARA E VIVIANE MACEDO	66
3.1 CONTEXTUALIZANDO A DANÇA NO CINEMA E O SURGIMENTO DAS VIDEODANÇAS	66
3.2 VIDEODANÇA DE VIVIANE E ANTONIA E APROXIMAÇÕES TEÓRICAS NAS ANÁLISES SOBRE CINEMA E VIDEODANÇA	75
3.3 MOVIMENTO PARA ALÉM DO “CORPO”, PENSANDO A VIDEODANÇA COMO MOVIMENTO	83
3.4 VIDEODANÇAS COMO APRENDIZADO.....	87
4. MOVIMENTO, ESPAÇO E TEMPO: VIDEODANÇA DE CILA CAVALCANTI	92
4.1 A FENOMENOLOGIA NAS ANÁLISES SOBRE O MOVIMENTO, ESPAÇO E TEMPO.....	92
4.2 O CONCEITO DE ESPAÇO E A VIDEODANÇA DE CILA.....	95
4.3 AS QUATRO QUALIDADES DE MOVIMENTO	99
4.4 AS QUALIDADES DE MOVIMENTO E AS EDIÇÕES DA VIDEODANÇA	108
4.5 MOVIMENTOS CORPORAIS COMO UMA ORQUESTRA: O TEMPO NAS MOVIMENTAÇÕES CORPORAIS E SUA RELAÇÃO COM O ESPAÇO	111
4.6 CORPO E ESPAÇO: OS PÉS NO TRIBAL BRASIL	116
4.7 CENA FINAL	118

5. THAISMARY E KARINE NEVES: VIDEODANÇA COMO PROCESSO DE APRENDIZAGEM.....	120
5.1 VIDEODANÇA DE THAISMARY E CONSIDERAÇÕES SOBRE O APRENDIZADO NA PRÁTICA.....	120
5.2 VIDEODANÇA DE KARINE E REFLEXÕES SOBRE O MOVIMENTO COMO CONHECIMENTO E APRENDIZADO	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
REFERÊNCIAS	152
FILMES E VÍDEOS.....	156

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é refletir sobre o processo de aprendizagem do Curso de Formação em Tribal Brasil a partir de videodanças realizadas como atividade final do curso pelas bailarinas. Ao participar deste processo como aluna do curso e realizar também uma videodança, me questionei sobre como o aprendizado de formação da bailarina em Tribal Brasil emerge nas videodanças como resultado das experiências apreendidas no curso. Para falar sobre o processo de aprendizagem, apresento a etnografia realizada nas primeiras videoaulas do curso, mas sobretudo das videodanças, que englobam não somente os movimentos corporais das bailarinas, mas os movimentos produzidos a partir dos aparatos audiovisuais, o que inclui desde a filmagem até a edição. Para isso, terei como ponto de partida algumas propostas de Tim Ingold¹ (2013) e de autores da fenomenologia como Maurice Merleau-Ponty² (1999) e Maxine Sheets-Johnstone (1999)³. Com esse aporte, analiso os movimentos de outras “coisas” para além do “corpo”, percebendo assim, como todos os elementos se relacionam e se correspondem.

O desejo de trabalhar com as videodanças nesta pesquisa ocorreu quando realizei a atividade avaliativa do curso e observei que o processo de gravação de uma videodança se distinguia de outras formas de apresentações da dança. Ao produzir a videodança, pude notar que se trata de um outro fenômeno enquanto arte, pois não termina na execução em si, é uma arte que passa por uma série de transformações, desde a sua gravação, até os cortes e a finalização da edição.

Esse tema foi pensado a partir de minha prática de dança, em paralelo à graduação no curso de Ciências Sociais. Em março de 2017, já no mestrado em Antropologia, propus-me a continuar a pesquisa sobre o aprendizado da Dança Tribal que havia começado no Trabalho de Conclusão de Curso. Logo entrei em contato com a professora do Curso de Formação à Distância em Tribal Brasil, para relatar meu interesse em pesquisar as atividades avaliativas do seu curso, no sentido de contribuir, sob um viés antropológico, para o estudo do Tribal Brasil. Ela concordou com a ideia e se disponibilizou para colaborar. A professora, conhecida por ser fundadora do Tribal Brasil, realizou sua

¹ Tim Ingold, antropólogo britânico, é professor da Universidade de Aberdeen. Os seus estudos propõe uma abordagem ecológica, abarcando, sobretudo, os temas da percepção, movimento e práticas, a partir do diálogo com a fenomenologia e a psicologia. .

² Maurice Merleau-Ponty, filósofo francês, foi professor da *Collège de France*. Suas obras tratam sobre a fenomenologia da percepção.

³ Maxine Sheets-Johnstone, é filósofa e bailarina de São Francisco (EUA). Estuda principalmente a Dança Improvisação, e propõe uma fenomenologia da Dança a partir do diálogo com diversos autores da filosofia, tais como Merleau-Ponty.

dissertação de mestrado⁴ em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Bahia (UFBA), também sobre o Curso de Formação, com foco na espiritualidade relacionada à dança.

Durante o curso, a professora solicita que se leve a dança para outros espaços (não aquele da sala de aula ou do palco tradicional), os quais façam parte da rotina das bailarinas e que sejam significativos para ela ou para a cidade que habita. Um dos requisitos desta atividade⁵ é a criatividade na composição da dança, na escolha da locação e na criação do vídeo. A professora fornece instruções: o vídeo pode ser feito com ou sem edições, a critério da bailarina. É nesse momento que ela utiliza o termo “videodança” para definir a atividade avaliativa.

A videodança constitui uma estética diferente daquela de um vídeo de “apenas registro”. Nesse sentido, as discussões sobre a videodança apontam para esta como nova “linguagem artística”, que vai além de uma ferramenta para dança. A videodança tem sido discutida com mais frequência no âmbito das artes visuais e da dança, contudo, na antropologia a discussão é ainda recente, por este motivo é que a cineasta Maya Deren é base para essa reflexão. A autora produziu textos, videodanças e curtas experimentais, nos quais percebe-se a preocupação em compreender o cinema a partir de outros paradigmas. No texto de Deren (2012) pode-se compreender com mais especificidade a sua proposta, na qual corpo, vídeo e movimento articulam-se e interpenetram-se dentro da narrativa cinematográfica.

A metodologia deste trabalho visou situar os materiais: videoaulas e videodanças do Curso de Formação em Tribal Brasil, em relação às aprendizagens da dança. Busquei, dessa forma, possibilidades de reflexões teóricas e metodológicas sobre corpo, movimento e aprendizagem que considerem tanto a questão da dança, como da imagem.

Inicialmente estabeleci contato com a professora do curso e com as alunas que realizaram as videodanças, informando sobre a pesquisa e perguntando sobre a possibilidade de utilizar o material dos cursos e as videodanças para a pesquisa etnográfica. A questão de pesquisa já se definia relacionando-se ao aprendizado, e as videodanças se apresentavam como material rico para refletir sobre corpo, movimento e aprendizado.

⁴ Em 2016 Kilma Farias convidou a mim e a outras alunas do curso de formação para participarem da sua pesquisa de mestrado, pedindo nossa permissão para utilizar o material produzido durante o curso e outros suportes que fossem necessários para a realização da pesquisa.

⁵ Apesar dessa atividade ser solicitada antes mesmo da metade do curso, percebo que é realizada pelas alunas em diferentes períodos.

As videodanças analisadas têm o título de “Tribal Brasil na cidade” e surgem na “aula teórico-prática 10”, como atividade avaliativa. Neste módulo são trabalhados conteúdos referentes ao corpo e ao espaço, com base no método do bailarino e teórico Rudolf Laban (1978). Nascido em Bratislava, Rudolf Van Laban foi um bailarino, coreógrafo, teatrólogo, artista plástico, arquiteto e um grande teórico da dança do século XX. Os estudos de Rudolf Laban foram o recurso didático e a principal referência teórica do curso para nós, alunas, compormos sequências, e também para aprendermos outros gêneros⁶ de dança aliados a Dança Tribal, pensando os movimentos em relação aos fundamentos do corpo no espaço e tempo.

Antes de iniciar as descrições, participei do Festival “Caravana Tribal Nordeste”, nos dias 16 e 17 de setembro de 2017, em João Pessoa/PB, evento voltado para as alunas do curso de formação em Tribal Brasil. Apesar de ter tido pouco tempo para entrevistas, aproveitei para dançar junto com elas e conhecê-las melhor, com diálogos menos formais do que uma entrevista. Loic Wacquant (2002), enfatiza a importância da observação participante com base na sua experiência de aprendizagem e de observador do boxe. Por meio da prática, da maneira proposta por Wacquant, pretendi buscar as narrativas que surgiam durante as aulas, desde o momento de aquecimento, como também nos diálogos informais que aconteciam antes e depois.

Segundo Maria Acselrad (2018), é importante pensar uma antropologia da dança que parta do corpo. Nesse sentido, não há como dissociar a antropologia da dança de uma antropologia do corpo em movimento do pesquisador. Há uma tradição, na antropologia da dança, das pesquisadoras/es também serem bailarinas, e essa proximidade com o campo longe de ser algo negativo, contribui para a descrição dos movimentos.

Sendo assim, caberia perguntar: haveria outro ponto de partida para o desenvolvimento de uma Antropologia da Dança, que não fosse o corpo? Quais os limites e possibilidades que uma antropologia da dança dissociada de uma antropologia do corpo em movimento do pesquisador, pode nos colocar? Quais as contribuições que o engajamento corporal do pesquisador-dançarino pode conferir à produção de conhecimento sobre as danças estruturadas por ele? Se o que está em jogo é um processo de aprendizado, através do contato com uma nova gramática corporal, que consequências pode ter o fato de que as questões formuladas partam de um outro lugar, isto é, do corpo em movimento? (ACSELRAD, 2018, p.56)

⁶ Outros termos poderiam ser utilizados para falar sobre a dança, tais como linguagem ou estilo. Contudo, a escolha pelo termo “gênero” ao referir sobre a Dança Tribal, é pelo entendimento do gênero como uma categoria mais ampla. A Dança Tribal, surge como um novo gênero de dança, com diferentes divisões, nesse espectro, encontra-se o Tribal Brasil. Destaca-se, que nas falas das bailarinas, por exemplo, é comum, referir-se a dança como um estilo.

Acredito que meu engajamento enquanto bailarina, no qual os movimentos observados também são aqueles que realizo em meu corpo, ajudam a compreender de que maneira a professora ensina os conteúdos no curso, através das videoaulas, e de que modo as alunas aprenderam as sequências de movimentos, analisando como as videodanças refletem movimentos e outros conteúdos aprendidos. No processo de fazer a videodança e também de aprender o Tribal Brasil com as bailarinas, pude observar os ritmos empreendidos no momento da aula.

Além de etnografar as videodanças, também analisei três aulas do curso de Tribal Brasil a distância, que fazem parte do módulo da atividade avaliativa. Escolhi trabalhar apenas com as três primeiras aulas por diversos motivos: a) as primeiras aulas têm uma dinâmica de introdução ao gênero da Dança Tribal, no qual a professora contextualiza as fusões da Dança Tribal; b) a existência de uma lógica de aprendizado na sequência das aulas, de acordo com o que a professora chama por “matrizes” ; c) o foco do trabalho são as videodanças, que estão centradas nas fusões de manifestações populares, ensinadas nas primeiras aulas.

Analisei as videoaulas, observando como a professora organiza a aula, os fundamentos teóricos, a música utilizada, o alongamento, o aquecimento, a sequência ensinada, e a atividade de criação de sequência. Também observei as edições feitas com o intuito de tornar as videoaulas compreensíveis para as alunas a distância.

Na videodança foi observado o lugar onde a dança ocorre, a música, os movimentos do corpo (de que modo a sequência é executada) e de que jeito a câmera e seu operador se situam no contexto de filmagem. Entendo que todos esses fatores se correspondem e não se finalizam no momento da gravação, mas continuam posteriormente, nos momentos de edição.

A estruturação dos capítulos foi realizada da seguinte maneira. No capítulo 1, contextualizo a história e a trajetória Dança Tribal e do Tribal Brasil, o que inclui também a história da *Cia Lunay* e o percurso da professora Kilma Farias, elenco também as manifestações culturais fusionadas no Tribal Brasil, a partir do que Kilma caracteriza como matrizes indígenas, africanas e europeias. Além disso, este capítulo também contextualiza as discussões do campo da Antropologia da Dança, no qual indico a minha perspectiva teórica dentro deste espectro.

No capítulo 2, situo o Curso de Formação em Tribal Brasil e suas características, e explico a estrutura criada pela professora para a formação dentro da dança. Para isso,

descrevo o andamento das aulas, e sua relação com as propostas avaliativas, principalmente, a videodança. Incluo também, a proposta teórica de Laban sobre o estudo do movimento que foi utilizada nas aulas da professora.

No capítulo 3, contextualizo as primeiras videodanças e as discussões a respeito, a partir da análise da videodança de Viviane e Antonia. Neste capítulo, entre os diversos autores apresentados, é essencial a perspectiva de Maya Deren (2012) e Jean Rouch (1955) no diálogo feito entre antropologia e videodança. Além disso, este capítulo abre para as discussões sobre os temas que serão trabalhados nos capítulos seguintes, incluindo a perspectiva da videodança enquanto movimento.

No capítulo 4, localizo no primeiro momento a discussão sobre a fenomenologia, e analiso a videodança de Cila a partir das qualidades de movimento, propostas por Sheets-Johnstone (1999) - linear, areal, projecional e tensional - e dos fatores de movimento proposto por Laban (1978) - tempo, espaço, peso e fluência-, no qual considero as movimentações corpóreas e a edição utilizada.

No capítulo 5, analiso as videodanças de Thaismary e Karine, e situo os autores que tratam sobre a aprendizagem, tais como Ingold, Jean Lave e Brenda Farnell, como uma aprendizagem que ocorre na prática e nas relações da bailarina com o ambiente. O intuito é compreender como as videodanças estão inseridas no processo de aprendizagem das bailarinas. A escolha dessas videodanças considero que a aluna Thaismary fez o curso presencialmente, enquanto que Karine realizou à distância, ou seja, foram percursos distintos realizados no Curso de Kilma. Considero também as propostas de edição e filmagem utilizada por ambas, assim como os lugares escolhidos, o que proporcionou variadas experiências na visualização das videodanças.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA DANÇA TRIBAL E ANTROPOLOGIA DA DANÇA

1.1 DANÇA TRIBAL E TRIBAL BRASIL

Antes de contar a história do Tribal Brasil, é importante explicar de que maneira surgiu a Dança Tribal.⁷ A trajetória dessa dança e sua estética têm início nos EUA, com as primeiras bailarinas. Apesar da presença de homens bailarinos, desde o início do processo seu número irrisório confirma que a história da Dança Tribal é feita, sobretudo, por mulheres. No trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais, observei que, na trajetória dessa dança, as alunas dão sequência ao trabalho de suas professoras, criando suas próprias companhias, e assim a dança desenvolve ramificações. Ao chegar no Brasil, a Dança Tribal recebe novas fusões, tais como as manifestações populares brasileiras.

As narrativas de bailarinas sobre o surgimento da Dança Tribal, na qualidade de gênero de dança, conhecida também como *Tribal Bellydance*, afirmam que ela surge em 1969, embora sem definição de nomenclatura, com a bailarina de Dança do Ventre Jamila Salimpour e o grupo *Bal Anat*. Essa bailarina, junto à sua companhia, dançava geralmente ao ar livre, como em feiras, e utilizava acessórios para acompanhar a dança: *snujs* (címbalos de metal), espadas, pandeiros, jarro, entre outros. A bailarina Jamila Salimpour foi importante também para Dança do Ventre, por sistematizar vários movimentos e nomeá-los. A história da Dança do Ventre ocidental percorre diferentes períodos, porém a Dança do Ventre praticada por Jamila Salimpour se diferencia pela não influência do Balé clássico nas movimentações, aproximando-se de uma estética mais “folclórica”, praticada pelas bailarinas *Ghawazee*, mulheres ciganas da região do Egito.

Figura 1 - *Snujs*



Fonte: <https://safiraluz.wordpress.com/2011/02/20/snuj-e-sacerdocio>

⁷ Conforme aponto em meu Trabalho de Conclusão de Curso (2015), o percurso histórico traçado neste capítulo, segue a narrativa de muitas bailarinas sobre a trajetória da dança. Sendo assim, escolhi contar a história do Tribal, de acordo com o caminho historiográfico narrado por bailarinas do gênero.

Posteriormente, uma aluna e bailarina do grupo *Bal Anat*, chamada Mascha Archer cria o grupo *San Francisco Classic Troupe*. A estética do grupo e algumas sequências de movimentos também influenciaram diretamente na criação do que hoje é conhecido como Dança Tribal.

Aluna de Mascha Archer, Carolena Nericcio utiliza importantes elementos da companhia de sua professora, ao criar seu próprio grupo, em 1985, incorporando outras danças ao gênero, que até então conhecia, como o Flamenco e a Dança Indiana. Em 1987, as bailarinas que estão dançando a fusão de outros estilos com a Dança do Ventre passam a chamar essa dança de *Tribal*. Segundo as bailarinas, esse nome é adotado porque era uma dança praticada em grupo. “Tribal” vem então no sentido de coletivo, de dançar em grupo.

Nessa época, com o grupo *Fat Chance Belly Dance* (FCBD), de Carolena Nericcio, ocorre a sistematização da dança, nomeada *American Tribal Style* (ATS), sendo patenteada pelo grupo⁸. Desse modo, apenas as bailarinas formadas pela *Companhia Fat Chance Bellydance* (FCBD) são legitimadas para dar aulas dessa dança. Carolena Nericcio deu nome aos movimentos criados, conferindo “senhas” a esses movimentos. As senhas no *American Tribal Style* indicam que determinado movimento irá acontecer e a passagem de um movimento para o outro. Essas senhas são criadas para que as bailarinas possam dançar em grupo, improvisando.

Figura 2: *Fat chance Bellydance* e Carolena Nericcio ao centro



Fonte: <http://www.bhaktitribal.co.uk/page3.htm>

⁸ Carolena Nericcio dançando ATS em seu grupo Fat Chance Bellydance: <https://www.youtube.com/watch?v=tRmBCHt4dDw>

Além da sistematização das movimentações, foram criadas regras para formação clássica de palco, em variados formatos, de acordo com o número de bailarinas no elenco. Esse número de bailarinas que dançam *ATS* é, em geral, formado por duas, no mínimo, e quatro, no máximo. No caso de haver mais bailarinas no palco elas ficam em formação de “coro”, organizadas em meia lua ao redor das bailarinas que estão dançando. Essas bailarinas tocam *snujs* para aquelas que dançam, esperando a sua vez de entrar no improviso. Entretanto essa regra não é fixa, e existem várias possibilidades de formações no grupo *FCBD*. Assim, em alguns momentos, o grupo todo pode dançar junto.

Além dos movimentos e da forma da dança, os figurinos e acessórios também foram sistematizados e o *ATS* tem um figurino padronizado, o *dresscode*, como é chamado também no Brasil, considerando que tudo referente ao *ATS* é pronunciado em inglês. Tal qual a dança, o *dresscode* também é criado com elementos da dança indiana, flamenca e cigana: *choli*, que é adaptação de um top indiano, saia de influência da Dança Cigana do Rajastão, calça pantalone, também de influência indiana e utilizada por baixo da saia; o cabelo preso e as flores no cabelo são de influência flamenca. Os acessórios de metais utilizados por cima do top e os adereços são influências da estética do grupo *Bal Anat* e da Dança do Ventre. Também fundamental para dançar o *ATS* são os *snujs*, instrumento que a bailarina toca enquanto dança.

O *ATS* tem dois repertórios de dança: lento e rápido. Quando o repertório é rápido toca-se os *snujs* enquanto dança, e o ritmo principal tocado é o galope (ta-ca-ta-ta-ca-ta)⁹, no repertório lento a bailarina não toca, mas fica com os *snujs* posicionados nas mãos. Dessa forma, além de um instrumento, os *snujs* são acessórios que fazem parte da estética da dança.

O *American Tribal Style* cresceu, expandindo-se para o mundo inteiro, mas, na década de 90, destaca-se uma outra categoria, o *Tribal Fusion*. O *Tribal Fusion* surge com a bailarina Jill Parker¹⁰, aluna de Carolena Nericcio e bailarina do *Fat Chance Belly Dance*. Jill Parker sai da companhia para fundar seu próprio grupo, o *Ultra Gypsy*, tendo como base o *American Tribal Style* e a estética do grupo *Bal Anat*, adicionando outros gêneros, como o *Hip Hop*, *Vintage*, e a Dança Contemporânea.

⁹ Essa é a maneira como as professoras costumam ensinar o toque dos *snujs*, cantando as frases enquanto tocam.

¹⁰ Jill Parker e seu grupo *Ultra Gypsy*:

https://www.youtube.com/watch?v=ydMv17AsMJo&list=PL8qGTeoyNgys9BMGtyneF9VtomOeZb1_K

Importante destacar que outras linhagens de Dança Tribal também existiram paralelamente ao *ATS*. Enquanto um grupo de bailarinas disseminava o *ATS*, bailarinas(os) do grupo *Bal Anat*, como Katarina Burda e John Compton, criaram suas companhias de danças. As alunas desses grupos influenciaram no *Tribal Fusion*, não somente nas movimentações, mas também na estética, figurinos e acessórios utilizados na dança.

O *Tribal Fusion* difunde-se nos EUA na década 1990, e chega ao Brasil em meados dos anos 2000, nas regiões nordeste e sudeste, em especial nas cidades de São Paulo, Salvador e João Pessoa. O *Tribal Fusion* introduziu maior liberdade na escolha de gêneros musicais, orientais ou não, conforme a fusão que a bailarina se propõe a fazer. Os movimentos são em grande parte influenciados pela Dança do Ventre, executados com mais tensionalidade, sendo adicionados os movimentos de braço do Flamenco e do Hip Hop, além de giros e deslocamentos do Balé Clássico e da Dança Contemporânea. O reconhecimento da dança como *Tribal Fusion* foi garantido pelas combinações de movimentos baseadas nas fusões de danças.

No Brasil, muitas bailarinas quando começaram a pesquisar o Tribal, ainda não o chamavam por esse nome, mas sim de “Dança do Ventre com fusões”. O surgimento do Tribal Brasil ocorre com a bailarina Kilma Farias, em 2003, a partir da fusão da Dança Tribal estadunidense com “manifestações populares brasileiras”, as quais Kilma escolhe entre as que possuem origem histórica no Brasil. Da mesma maneira que o *Tribal Fusion* é influenciado pelo *American Tribal Style*, o Tribal Brasil também é. Kilma Farias é aluna de *American Tribal Style* e adotou no Tribal o uso de *snujs* e o improviso coordenado¹¹, criando senhas para a improvisação em grupo. O que observo, como aluna e com a pesquisa de campo, é que existe uma sistematização da dança Tribal Brasil, segundo o método¹² empregado pela professora Kilma Farias e integrantes da *Cia Lunay*.

Kilma Farias nomeou os movimentos criados durante os anos com a *Cia Lunay*, principalmente com a ajuda da bailarina Jaqueline, com ela desde o princípio. A necessidade de nomear os movimentos se deu quando Kilma sistematizou o Curso de Formação em Tribal Brasil, para que fosse possível à bailarina saber quais movimentos

¹¹ O improviso coordenado no *American Tribal Style*, é realizado dentro de um formato de palco estabelecido na dança, no qual uma líder fica a frente e à esquerda, e as bailarinas ficam todas direcionadas levemente para a diagonal esquerda. A líder é quem conduz as movimentações que serão feitas, e as outras apenas copiam e seguem seus comandos, as movimentações e comandos já são de conhecimento de todas que dançam. Essa liderança é trocada diversas vezes durante a dança e geralmente não é combinada previamente. A bailarina que está a frente quando não quer mais a liderança, induz uma roda e a partir desta sai uma nova líder, essa escolha de troca de líder ocorre através de troca de olhares, e da atitude da bailarina que “abandona” a roda, quebrando a comunicação visual com as demais. Escrevo com mais detalhe sobre o *American Tribal Style* e a maneira como é dançado, no meu Trabalho de Conclusão de curso da graduação (2015).

¹² Contudo, este método não é patenteado, como acontece no caso do *American Tribal Style*.

estava aprendendo, e os classificou, de acordo com a matriz cultural pertencente. As matrizes culturais que Kilma reforça nas aulas, por considerá-las fundamentais para a formação do Brasil, são as afro-brasileiras, indígenas e europeias. Dentre as matrizes trabalhadas, durante o Curso de Formação em Tribal Brasil, estão as seguintes “manifestações populares”: Toré, Caboclinhos, Tribo de Índios Carnavalescas (Matriz Indígenas); Capoeira, Frevo, Maracatu, Danças dos Orixás, Danças Afro de Trabalho, Coco e Danças de Umbigada, Carimbó, Ciranda, Tambor de Crioula, Jongo, Samba (Matriz Africana); Forró, Xote, Xaxado e Cavalinho (Matriz Europeia).

As “matrizes” fazem parte do conjunto de movimentos e sons organizados no próprio processo de elaboração da dança e do método de ensino do Curso de Formação em Tribal Brasil. Portanto, tais manifestações não se estruturam e são ensinadas da mesma maneira que nos seus respectivos contextos de origem.

É possível analisar o que são as “matrizes” do Curso de Formação em Tribal Brasil, realizando uma analogia com o que Latour (2008) se refere por “Kit de odores”, utilizado no treinamento de “narizes” para a indústria do perfume. O “kit de odores” permite o treino dos narizes no aprendizado das múltiplas fragrâncias, por proporcionar aos aprendizes um conjunto de diferenças entre odores, que aos poucos, os capacita a melhor perceber as fragrâncias. O kit é apresentado pelo autor para argumentar que o corpo pode ser “feito”, pois nesse caso, o nariz aprende a distinguir tipos de odores, ao ser colocado diante de experiências que possibilitam o aprendizado. Compreendo que as matrizes são organizadas tal como o kit de odores, e permitem que as bailarinas entrem em experiências com essas manifestações, a partir do método utilizado pela professora na organização dos gêneros. As variadas maneiras que as bailarinas encontram para estudar e se relacionar com essas “matrizes”, influenciam no aprendizado.

Neste trabalho, descrevo as aulas que mostram a fusão com os movimentos denominados “motricidade indígena”, tendo como base de classificação, certas danças guaranis. A opção por descrever as aulas não se deu pelo tema em si, mas pelo interesse em trabalhar com as primeiras aulas, e compartilhar as noções teóricas aplicadas no começo do curso.

Figura 3 - Kilma Farias e *Cia Lunay* no espetáculo *Axial* (2012)



Fonte: Kilma Farias e fotografia de Manuela Acioly do espetáculo *Axial*

As músicas utilizadas no Tribal Brasil também possuem influência das “manifestações culturais brasileiras”, apesar de não existir uma regra que determine a música certa para dançar. É possível citar a música utilizada nas descrições das aulas, “Em cima de tudo”, do Dj Tudo, com participação de Lourdes de Anora Pankararu, na qual é possível perceber batidas eletrônicas e violinos, mesclados com a música produzida pelos índios Pankararu. Alunas do curso, oriundas da Paraíba, usam músicas de bandas paraibanas, que mesclam ritmos da Paraíba com batidas eletrônicas. Também é possível recorrer a outros gêneros de músicas brasileiras. Eu mesma já dancei músicas de Elza Soares e Chico Science e Nação Zumbi.

Para refletir sobre a importância do som no Tribal Brasil e a relação com o aprendizado dos movimentos, recorro a Rafael Bastos (2012), que desenvolve o conceito de “audição do mundo”, através de sua experiência de campo com os Kamayurá. Bastos aponta que, para os Kamayurás, a categoria “anup” - que significa “ouvir” - está relacionada à maneira de compreender o mundo, a partir das sensibilidades desenvolvidas. Baseado na contribuição de Marcel Mauss (1934), acerca do aprendizado do corpo, Bastos aponta que o corpo e os sentidos, nesse caso, a audição, são o primeiro instrumento da cultura. (2012, p.2). Sobre a audição, Bastos destaca que “aprendemos a ouvir em nosso cenário sócio-cultural-ambiental” (2012, p.3), ou seja, aprende-se a ouvir, da mesma maneira que se aprende a caminhar, correr, nadar e dançar. Na Dança Tribal, essa consideração é importante, pois para aprender a dançar, a bailarina precisa aprender a “ouvir” a música, compreendendo os ritmos, para então realizar a sua leitura através da dança. É relevante destacar a importância da relação entre som e dança, mesmo que este som nem sempre seja música, podendo ser o som do ambiente, som não harmônico, e entre outros.

Bastos, referindo-se aos Kamayurás e a concepção da música e o corpo, escreve que os sentidos constituem o “cerne” do corpo, sem o sentido “o corpo (tanto quanto a alma) é ilegível e impronunciável - inodoro, invisível, inaudível, insípido, intangível” (2012, p.3). Nesse estudo, Bastos trouxe como a percepção sonoro-musical Kamayurá, fundamental para a expressão e corporalidade, contribui para a antropologia do corpo. Ou seja, apesar da contribuição desses estudos para a antropologia ameríndia e para os estudos xinguanos e dos Kamayurá, a sua teoria também é relevante para pensar a audição enquanto um processo corpóreo.

O figurino também se relaciona com as movimentações e os aspectos culturais das matrizes que são fusionadas. O figurino, no Tribal Brasil, é considerado livre, mas recebe influências de adereços e tecidos considerados típicos no Brasil, como os búzios, rendas, crochê. E também deve seguir o que a coreografia e a música propõem. Utiliza-se, com frequência, saias rodadas ou de renda, calças pantalonas, tops de crochê e vários xales, para compor o figurino. As roupas estão relacionadas aos movimentos, as calças pantalonas possibilitam a amplitude das movimentações de pernas, que é executada no Tribal Brasil.

Embora o Tribal Brasil tenha surgido com Kilma Farias em João Pessoa/PB, há outras bailarinas e companhias em outras regiões do nordeste, em Salvador, Fortaleza, Natal e Recife, que foram importantes para a difusão da dança. A partir das aulas com outras professoras, na imersão feita na Caravana Tribal Nordeste 2017, pude perceber que os movimentos do Tribal Brasil de outras companhias trazem referências de manifestações populares brasileiras díspares das que foram trabalhadas no Curso de Formação em Tribal Brasil, idealizado por Kilma Farias. Isso ocorre porque as/os bailarinas/os incluem nas fusões as manifestações culturais mais significativas das suas regiões. Para ilustrar esse fato, cito a aula que fiz sobre a manifestação do “Nego fugido”, que ocorre nas ruas de Acupe, no distrito de Santo Amaro da Purificação, na Bahia, que tem origem no século 19, e encena a abolição da escravatura.

Atualmente se tem discutido a respeito da nomenclatura “Tribal”¹³ para a dança. Quem rejeita o nome, defende que ele é etnocêntrico e que além de remeter a danças indígenas ou africanas, não condiz com a maneira como se refere hoje aos “grupos

¹³ Esse debate se intensificou quando bailarinas estadunidenses, reconhecidas por dançar Tribal, passaram a chamar como *Tribal Bellydance*, *Contemporary Bellydance* ou apenas por *Bellydance*.

tradicionais”. Um exemplo é que toda vez que eu dizia ser praticante de Dança Tribal, perguntavam se eu dançava no grupo Abayomi¹⁴ de Florianópolis.

As questões centrais desse debate são, sobretudo, o caráter etnocêntrico do nome e a discussão sobre apropriação cultural, dois aspectos que foram debatidos na mesa redonda da Caravana Tribal Nordeste de 2017. Na mesa havia duas professoras convidadas do Curso de dança da UFPB - Universidade Federal da Paraíba. Em relação ao nome, as bailarinas, que estavam presentes, conversaram sobre o que achavam da nomenclatura “Tribal”. Foi comentado que a escolha por manter o “Tribal” na dança é, principalmente, por já ser um nome divulgado. Então, por uma questão mercadológica - para divulgar aulas e afins - seria melhor manter a nomenclatura. Penso que é fundamental que a problematização sobre o nome seja feita, mas que em face de qualquer mudança, ela transcorra sem a descaracterização da dança. Nesse sentido, uma proposta levantada por Kilma, na mesa redonda, foi “por que não chamar apenas de dança?”.

No contexto do evento que participei em 2017, houve a discussão sobre a Dança Tribal ser etnocêntrica, sobretudo pela influência estadunidense, e pelo próprio histórico da nomenclatura. Entretanto, da mesma forma que a discussão sobre o etnocentrismo na Dança Tribal se faz presente entre as bailarinas, entre os antropólogos que pesquisam a dança, ele é refletido dentro do próprio conceito de dança.

No subcapítulo a seguir, escrevo como alguns autores da antropologia criticam uma concepção de dança universalizante que pode ser utilizada em todos os contextos indiferenciadamente, e afirmam que a universalização pode reduzir as questões pertinentes ao movimento e às experiências produzidas dentro das múltiplas vivências culturais.

Em relação a discussão sobre apropriação cultural, as bailarinas presentes na mesa redonda, e que pesquisam Tribal Brasil, concordam que há uma apropriação cultural na dança. Porém, procura-se respeitar a manifestação que será aderida na dança, seja conhecendo a manifestação a fundo, dialogando com os seus mestres, e até mesmo, em certos casos, pedindo permissão para colocá-la na dança. Uma das bailarinas que estavam presentes e que pratica o “Nego Fugido”, manifestação do sul da Bahia, que cito acima,

¹⁴ “Abayomi realiza pesquisa em dança e música de matriz africana e afro-brasileira, em especial a cultura Mandeng, presente na Guiné, Senegal, Costa do Marfim e outros países do oeste africano. A partir de oficinas de estudo, constitui um grupo artístico focado no trânsito entre culturas, na reinterpretação de linguagens e na incorporação de novos conteúdos como ritmos afro-brasileiros, instrumentos musicais e dança contemporânea.” Disponível em: <https://www.youtube.com/user/grupoabayomi/about>

contou que pediu permissão ao mestre da manifestação para inseri-la no Tribal Brasil. Mesmo que não seja o foco deste trabalho, é necessário expor que a discussão sobre a apropriação cultural, na Dança Tribal, acompanha os debates sobre a apropriação cultural afro-brasileiras e africanas.

As autoras Ana Carolina Costa dos Anjos e Karina Custodio Sousa (2017) analisam essa discussão a partir de uma postagem que circulou no facebook sobre o uso do turbante feito por pessoas brancas¹⁵, e o modo o qual a construção midiática influenciou a condução do debate sobre apropriação cultural. O artigo também discute como a identidade do negro foi construída por grupos dominantes, e que há um processo histórico de reivindicação identitária da população negra brasileira, que é um ato político, estético, cultural e de resistência. Na contemporaneidade, o processo de “(re)construção identitária pela população negra, frente a uma hegemonia branca, intensifica-se e as redes sociais influenciam diretamente essas discussões.

É importante citar que, apesar de ser possível observar a apropriação na Dança Tribal, o Tribal Brasil envolve a apropriação de manifestações culturais que são principalmente afro-brasileiras. É fundamental, portanto, que haja a discussão teórica sobre como ocorre essa apropriação, sobretudo quando se trata majoritariamente de pessoas brancas que se apropriam.

¹⁵O artigo é baseado no seguinte post que viralizou no facebook no mês de fevereiro de 2017, tornando o termo “apropriação cultural” mais procurado na internet no período de 12 a 18 de fevereiro: Vou contar o que houve ontem, pra entenderem o porquê de eu estar brava com esse lance de apropriação cultural: Eu estava na estação com o turbante toda linda, me sentindo diva. E eu comecei a reparar que tinha bastante mulheres negras, lindas aliás, que tavam me olhando torto, tipo ‘olha lá a branquinha se apropriando dá nossa cultura’, enfim, veio uma falar comigo e dizer que eu não deveria usar turbante porque eu era branca. Tirei o turbante e falei ‘tá vendo essa careca, isso se chama câncer, então eu uso o que eu quero! Adeus. Peguei e sai e ela ficou com carade tacho. E sinceramente, não vejo qual o PROBLEMA dessa nossa sociedade, meu Deus! #VaiTerTodosDeTurbanteSim (Cordeiro, 2017, online).

1.2 A DANÇA NA ANTROPOLOGIA

Durante a etnografia das videodanças, os referenciais teóricos fundamentais que utilizo são do âmbito das técnicas corporais, do aprendizado e movimento, que não necessariamente foram situados na antropologia da dança. Entretanto, o campo de antropologia da dança é vasto, e a dança enquanto objeto de estudo na antropologia tem uma longa trajetória, por isso é necessário localizá-la neste trabalho, ainda que brevemente, tendo em vista um panorama de diferentes abordagens.

O texto de Renata Gonçalves e Patrícia Osório (2012) descreve diversas abordagens da dança na antropologia ao longo do tempo, tecendo uma reflexão sobre os caminhos da prática etnográfica e sobre o desenvolvimento da teoria antropológica nessa área. Para tal, as autoras elaboram uma cronologia dos estudos sobre dança que vai de Franz Boas a antropólogas/os que estão escrevendo sobre dança no contexto atual.

Segundo Boas (1955), existe sempre uma técnica ao dançar. Ao descrever a dança dos Kwakiutl, localizados na costa do Oceano Pacífico no Canadá, enfatiza os joelhos flexionados, as palmas das mãos para fora, empreendidos num tempo rítmico. Essa preocupação demonstra sua atenção com a forma de dançar, bem com a descrição do movimento, por mais que ainda seja de forma breve. Tal preocupação com a técnica repercute até hoje nos trabalhos sobre antropologia da dança.

Outra referência importante que Gonçalves e Osório (2012) citam, para pensar esse campo de pesquisa, é Gregory Bateson e Margaret Mead, sobre o aprendizado da dança e sua relação com o *ethos* balinês. No documentário *Learning to dance* (1939), Mead e Bateson observam que a dança está além de um aprendizado mecânico, mas que se constitui com base nos processos de imitação e repetição dos movimentos de outros balineses. Bateson e Mead estavam interessados em como a dança se relacionava aos usos dos sentidos - sobretudo a visão e a possibilidade de imitação dos gestos dos outros - ao mesmo tempo em que se tornavam um processo de formação do *ethos*. Para eles, o sentido não está nem na pessoa que dança, nem naquela que a vê, mas na relação de comunicação que constrói uma metagem com base na relação de um corpo que dança.

Ainda no contexto de uma antropologia clássica, o texto “A dança”, (EVANS-PRITCHARD, [1928] 2014), aborda a dança da cerveja *Gbere Buda*, com base em suas funções psicológicas e fisiológicas. Para Evans-Pritchard, a dança tem a essência de uma atividade coletiva e deve ser explicada em termos de sua função social. Evans-Pritchard concebe a dança em três elementos: música, canto e movimento muscular. Em relação à

música, o autor faz uma descrição precisa sobre o tambor e como o instrumentista o toca. Reflete ainda sobre os significados atribuídos às canções e como isso está interligado aos movimentos musculares.

Evans-Pritchard compreende o significado da música em duas qualidades: a de som e de sentido, considera que a melodia é mais importante que a oralidade para a produção de sentido. Esses movimentos são partes integrais da melodia, como das palavras. O tamboreiro também está dançando e, nesse sentido, Evans-Pritchard faz uma descrição precisa sobre como o tamboreiro toca e dança: o tambor é inclinado e tocado com batidas das palmas das mãos em toques longos e curtos.

Algo que considero na análise de Evans-Pritchard é que contrário de outros autores, até mesmo de Boas, ele dá atenção mais precisa ao lugar do som na dança. Isso é relevante, porque conforme apresento no capítulo adiante, nas aulas de Tribal Brasil a professora sempre apresenta o som antes de ensinar a dança, mostrando às bailarinas os ritmos das manifestações utilizadas na fusão do Tribal Brasil e apresentando também os seus instrumentos musicais. O que é mais relevante para esta pesquisa em sua obra é a dimensão do movimento muscular, que é compreendido por ele como um terceiro componente essencial da dança. A preocupação do autor com o sistema muscular do bailarino, aliado a outras atividades que a dança exige, tal como a visão e audição, está de acordo com o que estou escrevendo acerca dos movimentos do corpo não estarem dissociados de outras percepções, tais como a visão, a audição e outros sentidos.

Entretanto, Gonçalves e Osório (2012) alertam para uma desatenção à descrição do movimento em abordagens clássicas sobre a dança, ao afirmarem que antropólogos como Malinowski, Radcliffe-Brown e mesmo Evans-Pritchard abordaram as funções sociais de diferentes danças, mas seus escritos etnográficos pouco falavam sobre os movimentos específicos presentes nas mesmas.

Tal postura em relação a dança começa a mudar nas décadas de 1960 e 1970, dentro de um subcampo disciplinar que ainda permanece marginal e pouco consultado, mas que pode ser divulgado no Brasil, através da tradução de Giselle Camargo (2013). Essa corrente é apoiada em autoras norte-americanas como Adrienne Kaeppler, Joann Kealiinohomoku e Anya Peterson Royce, Judith Hanna e Drid William. Dentre essas autoras, destaco Adrienne Kaeppler (2013) que, com base em uma abordagem estruturalista, traça uma cronologia da dança, citando a etnóloga Gertrud Kurath (1956), como a principal precursora para os estudos do movimento na dança. Kurath tentou criar a etnologia da

dança como campo na antropologia, ao desenvolver um procedimento da “coreologia”, método que chamou de ciência dos tipos de movimentos. Tal procedimento para a análise da dança incluía a observação, descrição e uma catalogação. Kaeppler aponta que, o interessante de Kurath é que ela adota o método de notação de Laban (Labanotação), fazendo alguns ajustes para criar seu próprio método de notação de dança.

A labanotação faz parte do “Sistema Laban”, método criado por Rudolf Laban e que consiste na observação e descrição do movimento humano. Dentro desse sistema ele cria duas vertentes para a prática, anotação e análise do movimento: Labanotação e Laboanálise. A labanotação consiste em uma descrição mais simples do movimento em relação aos padrões de peso, duração do movimento, e as direções espaciais em que o movimento foi feito. Enquanto que a Laboanálise é uma descrição mais sistemática, pois foca no “como” tudo isso ocorre, como se troca de um peso para o outro, as transições das direções, entre outros aspectos que ele propõe que sejam observados, de maneira mais minuciosa. Apesar de eu não ter tido acesso diretamente ao método de Kurath, segundo Kaeppler (2013) o método consistia em um modo rápido de levantamento de movimentos, que pudessem ser apresentados em forma de gráficos. Para a minha pesquisa isso é interessante, pois uma etnóloga toma o método de notação de Laban para descrever os movimentos observados na etnografia.

No Curso de Formação em Tribal Brasil não se trabalha diretamente com o material do sistema de notação específico de Laban, mas sim com o referencial teórico do livro “Domínio do movimento” (LABAN, 1978). Contudo, a preocupação com a técnica e o movimento de Kurath com a adoção de um método de Laban é importante para situarmos uma antropologia que já estava pensando métodos de descrever o movimento. No entanto, nesse trabalho não utilizo a *labanotation* ou o método de Kurath, pois se trata de uma linguagem que precisa de um maior aprofundamento.

Kaeppler (2013), apesar do mérito concedido a Kurath, a crítica posteriormente, questionando se de fato esse método de Laban é universal como o autor propõe. Seguindo mais longe nessa discussão, Kaeppler questiona a definição de dança, analisando que conceitos macro, como de “sociedade”, “cultura” e “indivíduo”, podem esconder socializações significativas a serem consideradas. O conceito de “dança” nesse caso, pode mascarar a necessidade de analisar os múltiplos sistemas de movimentos humanos.

Nesse sentido, John Blacking (2013)¹⁶ coloca a dança entre aspas para questionar o caráter universalizante empregado nesse conceito. Quando se foca sobre o conceito de dança, utilizando-o em todos os contextos indiferenciadamente, se reduz a questão do movimento e as experiências produzidas a partir dele. Dessa forma, ele sugere um deslocamento de questão: ao invés de perguntar “o que é a dança”, deveria se perguntar “quem dança, como e porquê?”. Sua linha de pesquisa situa-se no campo da linguística e da atenção ao significado e, por isso, compreende a dança como um sistema de signos que expressam ideias, ou seja, uma forma de linguagem. Apesar disso, o autor aponta a importância de desenvolver uma disciplina que seja separada da linguística e que seja estudada “transculturalmente” por meio das linguagens cotidianas e das experiências, ao dar uma atenção minuciosa aos movimentos. Segundo o autor, seria possível eliminar as barreiras artificiais que foram criadas entre corpo e mente, dança e dança étnica, técnica e expressão. A superação dessas barreiras é uma discussão que faço nas análises da videodança, tendo como base a leitura da autora Maxine Sheets-Johnstone, que desenvolve a ideia de pensamento cinético.

Na descrição das videodanças e das videoaulas, decidi utilizar teóricos sobre a dança e o movimento que refletem a minha escolha de foco no aprendizado. Algumas antropólogas, em estudos recentes, escrevem sobre o aprendizado na dança, como Simone Toji (2006) e o que ela chama de “aprendizado formal”. Ao escrever sobre o samba, explica que esse aprendizado acontece quando o aluno recebe orientação do professor, ou então aprende com um grupo específico em que dança. Aprende-se assim, a partir da convivência com quem tem o conhecimento da dança, vivenciando essa movimentação com o outro. Já o “aprendizado informal”, ocorre por meio da observação, ao analisar a técnica do outro e apresentar sua própria maneira de dançar.

A proposta deste trabalho orienta-se para as concepções sobre a “aprendizagem na prática”, conforme Jean Lave (2015), similar a primeira proposta de aprendizado que Toji levanta. Sendo assim, a minha escolha está relacionada com preocupação de “como a bailarina aprende”, e os sentidos dados através do movimento e do vídeo, e não ao significado da dança em si e dos movimentos. Conforme Acselrad (2018), meu trabalho propõe realizar uma antropologia da dança que parte do corpo em movimento, tendo como desafio o exercício da descrição daquilo que se experimenta no corpo. Entretanto, além da

¹⁶ Última edição publicada em português no livro Antropologia da dança

descrição dos movimentos corpóreos, esse trabalho propõe a descrição da videodança em si, o que me leva também na direção das discussões audiovisuais.

Segundo Montardo, Batalha e Fraxe (2018), no que concerne aos povos indígenas, poucas etnografias haviam se dedicado ao corpo em movimento (p.142), apesar de na década de 1970 a corporalidade ser questão de destaque na etnologia. Buscando produções antropológicas recentes que estão discutindo sobre o movimento, encontro, a partir do texto de Montardo, Batalha e Fraxe (2018), autores como Muller (2004), que em seu estudo sobre os Asurini, referencia-se aos fundamentos das ações básicas de Laban que orientam dinâmicas do movimento. Laban (1978) aponta oito fundamentos: socar, lambadas leves, pressionar, flutuar, retorcer, toques ligeiros, cortar o ar e deslizar. Muller utiliza a análise dessas dinâmicas nos movimentos utilizados no ritual xamânico dos Asuriní, nos quais a autora verifica ações como “suspender/boiar” e “cair/afundar” “deslizar/socar”. A atenção dessa autora está na dança em movimento e, apesar do foco de minha pesquisa em relação à Laban não partir destas dinâmicas, mas sim dos fatores de movimento - como veremos adiante - pois é o que aparece de forma mais marcante no curso de Kilma, o trabalho dessa autora permite pensar de que maneira as análises de movimento de Laban tem sido ferramenta para bailarinas/os e para a descrição dos movimentos da dança na antropologia. Muller percebe que as sensações provocadas pelas ações de “suspender/boiar” - “cair/afundar” - “deslizar/socar”, na dança Asurini, “propiciam experiências psicossomáticas” (2004, p.132), que além de sentidas podem ser observadas. Apesar de serem danças distintas, e o Tribal Brasil não se tratar de uma dança ritual, a proximidade com esse trabalho está presente quando proponho visualizar as experiências provocadas pelas qualidades de movimentos (ou fatores), a partir das videodanças Tribal Brasil na cidade.

Montardo, Batalha e Fraxe citam também Baudet (1997), que ao descrever a dança Wayãpi, a partir de “uma etnologia movimentada”, recorre ao sistema de notação de Laban, porém reflete também como o adorno é capaz de conferir movimento à dança. Outras autoras são, Sônia Lourenço (2008), que analisa de que jeito a gravidade corporal age em uma coreografia, facilitando o movimento para baixo, possibilitando assim a simulação de voo na dança dos Javés; e Citro (2009), influenciada pela filosofia de Merleau-Ponty (1999), em sua etnografia sobre da dança dos Tobas, Argentina, que detalha etnograficamente os movimentos nas danças dos rituais de curso. Este último trabalho tem semelhanças com o meu na aproximação com a fenomenologia de Merleau-Ponty

(1999), já na dança dos Javés, uma semelhança é a atenção etnográfica estar voltada para a descrição do movimento. Apesar do trabalho sobre os Javés não analisar os fatores de movimento de Laban (1978), verifiquei que outros trabalhos têm feito a relação entre Laban e Merleau-Ponty, como Kilma Farias, em seus trabalhos acadêmicos sobre o Tribal Brasil.

Em relação ao Tribal Brasil, foram produzidos trabalhos acadêmicos em outros campos, como as produções de Kilma Farias, no trabalho de conclusão de curso da licenciatura em Dança (BEZERRA, 2018), e na dissertação de mestrado em Ciência das religiões (BEZERRA, 2017). Os trabalhos de Kilma, apesar de não estarem situados na antropologia da dança, aproximam-se desse campo ao citar autoras como Healiinohomoku (2013) que produz o texto sobre o balé também ser uma dança “étnica”, e ao buscar a etnografia como método. Contudo, a proximidade que percebo entre o meu trabalho e a sua pesquisa, está na relação entre corpo, movimento e som. A dissertação de mestrado de Kilma Farias Bezerra (2017) tem como intuito a compreensão das relações entre espiritualidade e o corpo na dança Tribal Brasil, a partir da interlocução com nove bailarinas, alunas do curso de Formação em Tribal Brasil. Fui aluna e participante da pesquisa, na qual ela analisa, a partir da etnografia, narrativas, tanto de escritas como de dança, para então perceber relações entre corpo e espiritualidade. Segundo Kilma, a proposta dessa pesquisa é compreender como a experiência de dançar modifica as alunas em seu “ser”, articulando assim, memória, corpo e movimento, com espiritualidades que não são religiosas. Para isso, Laban (1978), articulado com a fenomenologia, é um pilar para observar a prática dos estudos das alunas, através dos vídeos gravados como avaliação. Nesse sentido, percebo semelhanças e diferenças entre nossos trabalhos, sendo a principal semelhança o movimento e a relação com a fenomenologia. Uma diferença é que apresento a autora Sheets-johnstone (2011) para analisar os movimentos corporais e de vídeo, e outra diferença essencial é que, apesar de analisar os movimentos corporais, o enfoque dos trabalhos de Kilma está sobretudo na representação do Tribal Brasil para as suas alunas.

O trabalho de conclusão em Licenciatura em dança (2018) de Kilma Farias, veio posteriormente, e teve como ponto de partida o processo criativo de um espetáculo de Tribal Brasil chamado “Irantí”, produzido por Kilma Farinas e a Cia Lunay. Também traz a relação com a espiritualidade, ao narrar as experiências pessoais com a prática do Tribal Brasil. No decorrer do processo criativo do espetáculo Irantí, ela entrelaça as memórias coletivas e individuais das bailarinas com os enfrentamentos e superações pessoais que surgem na prática da dança. Como resultado, ela percebe que ocorrem transformações

subjetivas dessas bailarinas no processo de criação das danças. Um dos relatos, é a experiência de uma bailarina da Cia que tinha um trauma de infância com água, em um esporte de caiaque, e que fez parte do processo criativo de construção de umas das coreografias “Nascida das águas”. Essa pesquisa remete ao meu Trabalho de Conclusão de Curso (2015), no qual afirmo que as trajetórias pessoais de cada bailarina estão associadas com sua maneira de dançar e de construir suas coreografias em dança.

Apesar da quantidade irrisória, as múltiplas pesquisas na Dança Tribal/ Tribal Brasil, demonstram a variedade de perspectivas teóricas adotadas para a compreensão do gênero e da prática da dança. Sendo assim, este trabalho, ao direcionar para o campo das videodanças, contribui não só para o estudo sobre a Dança Tribal e para a antropologia da dança, mas também para as discussões sobre tecnologia e imagem.

2. O CURSO DE FORMAÇÃO EM TRIBAL BRASIL E AS VIDEODANÇAS COMO APRENDIZAGEM

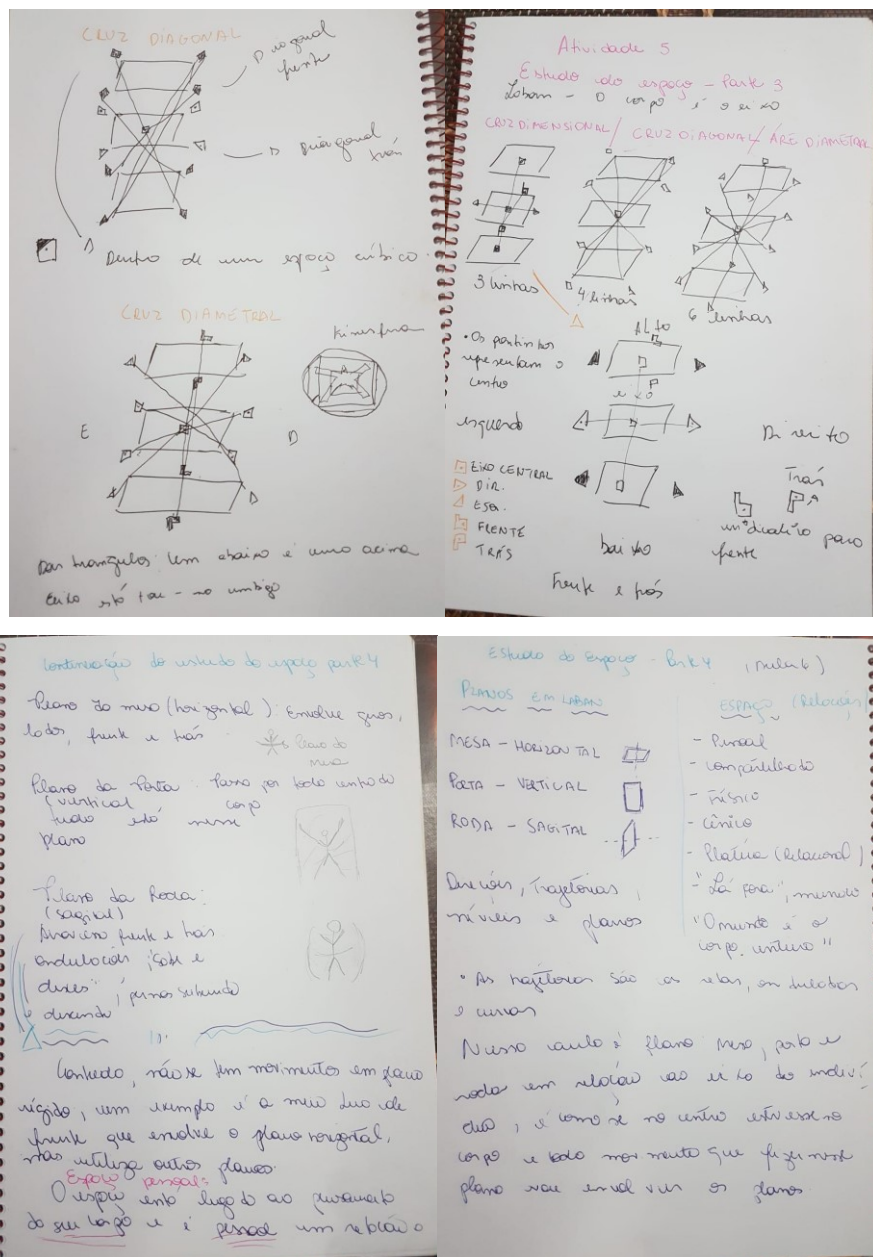
2.1 O CURSO DE FORMAÇÃO EM TRIBAL BRASIL

A edição do Curso de Formação em Tribal Brasil que participei foi realizada de março a dezembro de 2016. Entretanto, o curso de Formação em Tribal Brasil a distância continua formando turmas até hoje e há também alunas das edições anteriores que não concluíram. Somando as três turmas, o curso de Formação tem aproximadamente setenta alunas. Além do curso à distância, a professora teve uma turma presencial em João Pessoa/PB no ano de 2016, com encontros semanais, gravados para servir de material para as turmas a distância. Kilma Farias, além de ser professora do curso, filma e edita sozinha o material da turma presencial, além de gravar sessões individuais para explicar os movimentos principais do curso. O tempo de cada aula varia de 50 minutos a 1h:30min, sendo maiores as aulas introdutórias de cada módulo e as que incluem as aulas teóricas.

A professora disponibiliza um arquivo *word* com o *link* de cada aula, além de outras informações, como as músicas que foram utilizadas, materiais de leitura para estudo e instruções para os exercícios que irá avaliar. Cada turma do curso de formação tem um grupo privado no *facebook*, no qual a professora disponibiliza o material do curso. Boa parte das aulas tem exercícios avaliativos, que consistem em textos produzidos pelas alunas e pequenos vídeos gravados com sequências de movimentos.

Na primeira aula, a professora fornece instruções para a realização de um “Diário de Bordo” que irá acompanhar a bailarina durante o curso e guiar as alunas nos processos coreográficos em Tribal Brasil, que deve ser sobretudo “criativo”. Neste diário pode-se desenhar, escrever poesias, reflexões teóricas e o que mais for desejado, e durante o curso a professora demanda algumas fotos. Abaixo coloco fotos do meu diário de bordo, com as anotações da teoria de Laban trabalhadas pela professora. Nas duas primeiras fotos, os desenhos representam a linguagem que Laban propõe para o estudo do movimento. A primeira imagem representa o corpo e o espaço ao redor, no qual cada retângulo é um nível: alto, médio, e baixo e as setas representam as direções ao redor do corpo. Durante as descrições das aulas e nos tópicos abaixo, desenvolvo mais sobre como Laban é ensinado no Tribal Brasil.

Figura 4 - Diário de bordo pessoal



Fonte: Diário de Bordo (2016)

Além do diário de bordo, o curso conta com diversas atividades avaliativas, tanto teóricas quanto práticas, que devem ser filmadas e postadas pelas alunas como “não listadas¹⁷” no *youtube*. Contudo, a atividade da videodança é disponibilizada como pública para divulgar o trabalho da bailarina e do curso. Todas as atividades solicitadas pela professora precisam ser realizadas para que a bailarina consiga o certificado¹⁸ de conclusão.

¹⁷ A opção “não listado” no *youtube* é para os vídeos que não ficam disponíveis para consulta pública, somente quem tem acesso ao link pode visualizar.

¹⁸ O certificado é a etapa final do curso e significa que a aluna conseguiu cumprir todas as tarefas. Acredito que essa dimensão da certificação traz uma discussão sobre a legitimidade do método para o ensino dessa dança. É uma dança que, apesar de não ser patenteada, tem na certificação uma forma mais legitimada para ministrar a aula de Tribal Brasil,

Percebi que as alunas participantes do curso são, sobretudo, bailarinas que já possuem experiência prévia de dança, característica que reflete nas videodanças, e na maneira como a professora ensina. Ao ensinar um movimento de Tribal Brasil, a professora se concentra principalmente nos movimentos das manifestações brasileiras fusionadas ao Tribal, ensinando seus passos básicos, e posteriormente, como esse movimento é transposto na sequência de Tribal Brasil.

2.2 AS PRIMEIRAS AULAS DO CURSO DE FORMAÇÃO EM TRIBAL BRASIL

2.2.1 aula teórica 1: Introdução ao curso

A primeira aula do Curso de Formação em Tribal Brasil a distância é teórica. Neste subcapítulo e nos próximos descrevo o que é possível ver nos vídeos¹⁹ das aulas que foram gravadas em sala, com as alunas presenciais, e serviram de material de estudo para as alunas a distância.

Ao começar a aula, a professora não aparece em cena, mas sim a sua voz em narrativa. Ela segura a câmera na mão, e começa pronunciando as seguintes perguntas escritas em um quadro: “O que é o corpo? o que é a humanidade? Quem sou eu? Quem é o outro? Qual a minha tribo? Qual a minha dança?”. A professora afirma que são perguntas que não precisam ser respondidas naquela aula, mas sim durante todo o curso. São perguntas que nunca serão respondidas totalmente, mas que precisam ser pensadas, refletidas e dialogadas.

Kilma deixa as perguntas no quadro e prepara a sala com uma música relacionada com o aprendizado teórico do dia, as “matrizes indígenas”. Importante destacar que o que ela chama de “matrizes indígenas” é um termo próprio para designar as danças que irá ensinar, que consistem em movimentos de danças das tradições indígenas que ela pôde conhecer, ou seja, que não representam todas as etnias ameríndias brasileiras. Os conteúdos ensinados pela professora fazem parte do contexto dos Caboclinhos e das Tribos de Índios Carnavalescas, oriundos de grupos indígenas Guarani, e recebem o nome de “matriz indígena”, pois é a forma como a professora separa as origens das danças e manifestações inseridas no curso: indígenas, africanas e europeias.

No chão da sala, a professora deixa alguns objetos utilizados de origem Tupi-guarani que recebem foco da câmera. As alunas ainda não estão presentes. Enquanto a

segundo o método da professora Kilma Farias. Em campo, pude observar, conhecendo outras cias de dança, que há outras maneiras de se dançar Tribal Brasil, além do método da professora Kilma Farias.

¹⁹ Os vídeos das aulas só são de acesso para as alunas do Curso de Formação em Tribal Brasil, por isso não disponibilizo neste trabalho

câmera enquadra estes objetos a professora explica como será a aula, dizendo que serão trabalhados os elementos das manifestações dos Caboclinhos e as Tribos de Índios Carnavalescas.

Tanto o Caboclinho como as Tribos de Índios Carnavalescas são agremiações carnavalescas, presentes em Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, e outros estados vizinhos, que exaltam a dança e a música tupi-guarani.

As Tribos Indígenas Carnavalescas são conhecidas por outros nomes, também sendo conhecidas por “Tribos de Índios” ou “Índios”. Oriundas de João pessoa, englobam variados grupos de agremiações carnavalescas que desfilam no carnaval da cidade, chamado de “Carnaval Tradição”. Segundo Muccilo e Netto (2018), os seus membros são referidos como “brincantes” ou “espiões”, e utilizam diversos adereços, o principal deles é um grande cocar, conhecido por “capacete”, que pesa mais de quarenta quilos. No ano de 2018, oitos grupos de agremiações participaram do desfile de Tribos de índios carnavalescas: Tribo indígena Tupy Guanabara, Tribo Indígena Xavantes, Tribo Indígena Papo Amarelo, Tribo Indígena Tupinambás, Tribo Indígena Guanabara, Tribo Indígena Tupy Guarani, Tribo Indígena Tabajaras e Tribo Indígena Africanos.

Os Caboclinhos, historicamente, têm relação com o culto da Jurema (árvore que produz o chá sagrado para os caboclos). Segundo Jaqueline Silva (2014), as apresentações do Caboclinho ocorrem nos desfiles de concursos de agremiações durante o carnaval, mas também em ruas e galpões onde ocorrem os treinos. A estrutura básica do desfile é a caminhada, e quando há apresentação em palcos ou praças, os grupos não caminham e fazem deslocamentos menores. A dança é uma das principais formas de expressão do Caboclinho, que também é chamada de manobra ou passo de dança. Muitos dos “brincantes”, entretanto, compreendem que manobra é o termo mais correto. Conforme a etnografia de Silva (2014), por manobra se entende um movimento isolado, o conjunto de manobras, é considerado como coreografia. As manobras são referentes a cada toque ou ritmo musical, nesse sentido, a autora destaca os ritmos Baião, Perré, Guerra e Macumba de índio. Os toques correspondem a um conjunto de manobras que possuem o mesmo nome do ritmo. O ritmo utilizado pela professora, é o Perré, que é treinado com movimentos do Tribal Brasil e fusionado com outros ritmos musicais. A preaca, adereço e instrumento de percussão que tem formato de arco e flecha, é citado por Kilma Farias durante a sua aula, pois o movimento corporal exercido no seu toque inspira as sequências ensinadas pela professora. Também chamada de flecha pelos brincantes, a preaca executa toques que

correspondem às “manobras” da dança, de modo sincronizado. Atendo-me ao toque Perré, citado por Kilma, a preaca é executada com apenas um toque, enquanto que nos outros ritmos são executados três e dois toques de flecha²⁰.

Retomando ao início da aula teórica, Kilma orienta as alunas a se relacionem com as perguntas da forma que for mais conveniente para elas, deitando, refletindo e movendo-se. Diz que dará um tempo para as perguntas reverberarem nas alunas, para aí então entrar na sala e conduzir a experiência. Vemos suas alunas posicionadas em formato de roda, uma está deitada e as outras estão sentadas refletindo sobre as perguntas colocadas pela professora. Kilma entra em cena e coloca alguns livros em frente a roda, dizendo que no caso do Tribal Brasil, “há muita coisa a ser pensada e a ser dançada”, e que as alunas devem manter-se atentas as construções culturais na formação do povo brasileiro, refletindo sobre quais construções são essas.

Kilma diz que irá articular o estudo do curso em dois pilares, o primeiro deles é o livro “Domínio do Movimento” de Laban (1978). Explica brevemente sobre os quatro fatores de movimento de Laban: peso, espaço, tempo e fluência, garantindo que sempre irá trabalhar os movimentos utilizados no Tribal Brasil dentro desses fatores. Destaca que os fatores de movimento estão presentes em qualquer dança, mas também estão no cotidiano, e que refletir sobre eles é importante para quem se propõe a pesquisar sobre o movimento. Conta que começou a “colocar o Laban” de maneira “refletida” em suas danças na *Cia Lunay*, em 2011, e que desde então não parou de utilizá-lo em suas coreografias. Cita o professor Guilherme Schulze, que deu orientação para as bailarinas da companhia sobre como dançar coreograficamente, utilizando a teoria de Laban.

O segundo pilar trata-se das “culturas populares”, que serão trabalhadas na fusão do Tribal Brasil. Nesse sentido, ela orienta sobre a importância de ir a campo conhecer, e também de recorrer a textos para compreender melhor “como é essa cultura, a vivência desse povo”. Como Kilma apresenta, como pilar, as “culturas populares”, acredito ser fundamental, ainda que de maneira breve, permear as discussões acerca da categoria de cultura na antropologia, atualmente. Para situar essa discussão, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2009), no diálogo com outras correntes da antropologia, propõe a ideia de “cultura” com aspas e cultura sem aspas. A “cultura” com aspas, segundo Cunha, seria a maneira como os antropólogos e outros não nativos se referem aos outros em questão. A autora levanta a discussão sobre como os dispositivos nacionais e internacionais que

²⁰ Vídeo que mostra passos do caboclinho e o ritmo perré: <https://www.youtube.com/watch?v=qBC9bvRNpHk>

apresentam os conhecimentos indígenas, o fazem apenas como uma das manifestações da “cultura”.

Com isso chamo a atenção tanto para os usos pragmáticos de “cultura” e “conhecimento” por parte dos povos indígenas como para a coerência lógica que é capaz de superar contradições entre as imaginações metropolitanas e indígena. Como é que indígenas usam a performance cultural e a própria categoria de “cultura”? Como é possível ter simultaneamente expectativas diferentes, quando não opostas, sem sentir que não há contradição? (CUNHA, 2009, p.355)

Nesse sentido, o que a professora Kilma chama de “manifestações culturais”, também precisa ser colocado entre aspas, pois são categorias criadas de fora, que compilam um conjunto de práticas denominadas por ela como “culturais”. Entretanto, quando se lista algumas práticas como sendo “culturais”, deixa-se sempre de fora o que não é considerado como “manifestação cultural”. Ou seja, na verdade essas manifestações, da forma como são citadas e organizadas, não existem por si só, mas são compiladas a partir das formas de ver e escutar o outro, e do contraste ou semelhanças com a sua própria “cultura”.

Segundo Cunha (2009), a “cultura” é uma noção reflexiva, e nesse sentido, refere-se a ideia de “invenção da cultura”, proposta por Roy Wagner (2010). Ao escrever sobre o povo Daribi, Wagner questiona a noção de grupo, refletindo que essa noção não cabe para eles, em função dos fluxos e fronteiras que não se estabilizam. Wagner alerta para o risco do uso de termos como comunidade, clãs, para se referir a forma como as pessoas se reúnem, convivem e se organizam. Propõe assim pensar sobre os contrastes de uma “cultura” que é inventada, na medida em que é colocada em relação com a outra. Uma exemplificação usada, é o antropólogo que imagina ter certa ideia sobre o que irá encontrar em campo, mas ao se deparar com o “outro”, a sua própria “cultura” entra em “choque”. Portanto, a noção que é gerada de cultura, a partir do contraste de diversas perspectivas, ocorre de maneira criativa de ambas as partes.

Falar sobre a “invenção da cultura” não é falar sobre cultura, e sim sobre “cultura”, o metadiscurso reflexivo sobre a cultura. O que acrescentei aqui é que a coexistência de “cultura” (como recurso e como arma para afirmar a identidade, dignidade e poder diante de Estados nacionais ou da comunidade internacional) e cultura (aquela “rede de na qual estamos suspensos”) gera efeitos específicos. (CUNHA, p.373, 2009)

A ideia sobre a “invenção da cultura” também pode ser uma forma para compreender como ocorre a fusão das manifestações culturais propostas. De modo geral, a noção de “fusão” pode ser entendida como a união ou mistura de duas ou mais coisas distintas, que resultam em algo único. É importante pontuar que algumas discussões

teóricas²¹ referentes à Dança Tribal, têm tratado esse processo como hibridismo cultural, tendo como base as análises do historiador Peter Burke (2006).

De maneira resumida, Burke pressupõe que o hibridismo acontece a partir da interação de elementos de variadas culturas, desde a alimentação, até elementos da arte. Entretanto, o autor defende que existem inúmeras condições e fatores envolvidos nesse processo, um dos fatores é que há tradições com maiores propensões para incorporar elementos estrangeiros, como a cultura hindu, que teria maior propensão para agregar elementos de outras culturas do que o islã. Contudo, escolhi não utilizar o conceito de hibridismo para tratar sobre a dança neste trabalho, por acreditar que apesar da fusão ser uma característica marcante da Dança Tribal, toda dança surge de um processo de entrecruzamentos.

É possível refletir que a Dança Tribal surgiu com a perspectiva que as bailarinas estadunidenses tinham sobre as danças de outros países, do contraste de danças, e das maneiras como as bailarinas leram a “cultura” do outro. A Dança Tribal é uma invenção, nos termos propostos por Wagner, uma constante invenção, uma vez que apesar de ter movimentos característicos, continua agregando outras fusões, ao se chocar com outras “culturas”. A Dança Tribal no Brasil, apesar de manter fortemente o estilo estadunidense como parâmetro, logo no início agregou o que se conhece como Danças e manifestações culturais Brasileiras. Iniciou com a Dança Afro, passando pelas Danças dos Orixás, Capoeira, e Danças Guaranis, entre outras. Assim sendo, o Tribal Brasil, é uma “invenção”, daquilo que já era uma “invenção da cultura”, a partir do conhecimento de Kilma - e de outras bailarinas que ajudaram a criar – “inventando” num processo criativo, o Tribal Brasil.

Houve uma compilação de danças e outras manifestações ao longo dos anos - 2003 até então - decorrente do constante estudo de diversas/os bailarinas, mas sobretudo de Kilma Farias. Estudar as danças e manifestações culturais a serem fusionadas é um constante lembrete por parte da professora, durante todo o curso. Nesse sentido, são múltiplas as referências utilizadas pela professora. Na aula que analiso aqui, ela cita alguns livros com os quais vai trabalhar, um deles é “Heranças de corpos brincantes” (ALVES, 2006), que tem como base o Coco. Esse livro reflete sobre o Coco como união de elementos de culturas indígenas, com culturas afro no contexto da periferia na Paraíba. Kilma fala que os grupos de Coco ficam localizados na periferia da Paraíba, e que os

²¹ Joline Andrade (2011), Kilma Faria Bezerra (2017), Guilherme Schulze (2010)

frequentou para o aprendizado dessa dança. Ela reitera que na Paraíba existem distintas formas de dançar o Coco, mas é importante compreender, não somente a diversidade de estilos de Coco, mas também a religiosidade que compõe o Coco brasileiro.

Kilma indica outros livros de Coco para entender o Tribal Brasil, explicando a ligação do Tribal Brasil com a terra e a conexão dos pés descalços que dançam em contato com o chão. Segundo Kilma, assim como a relevância de entender a questão indígena, é necessário compreender a questão da terra para dançar. Isso é evidenciado também através das videodanças, em cenas que utilizam planos para focar e mostrar a importância dos pés para a dança. Dessa forma, faço no capítulo 4 uma breve análise sobre os pés na Dança Tribal, a partir da videodança de Cila.

Voltando para a análise da videodança, Kilma pronuncia a seguinte frase para as alunas, perguntando se elas concordam com a afirmação de que para Nietzsche: “O corpo é o lugar onde a experiência acontece”. Uma aluna responde que a “máquina” que ocorre dentro do corpo é uma experiência em si, pois usar o corpo como uma forma de expressão de pensamento, de reflexão, é um modo de experimentação com o mundo. Kilma segue falando que mesmo parecendo, “nós nunca estamos parados”, pois o corpo está num fluxo contínuo. Segundo a professora, o fundamental a compreender é que as sociedades se organizam a partir do corpo.

Dentre as reflexões de Kilma, está a afirmação de que ninguém pode dizer o que é certo, quando se trata das escolhas feitas para fusionar os movimentos. Afirma que a construção da dança de cada bailarina irá ser totalmente diferente, de acordo com suas experiências corpóreas. Nesse sentido, o Curso de Formação em Tribal Brasil é para ter parâmetro de como começar a fusionar, entender os movimentos, para ter liberdade de criar também os seus próprios. Para as aulas presenciais, a proposta é que, em conjunto, cada uma construa o seu próprio movimento, e compartilhe os processos criativos, dentro da “tribo”, do coletivo. Esse processo criativo é importante no Curso de Formação, na aprendizagem dos movimentos e ritmos que compõem o Tribal Brasil, e demonstra que a aluna conseguiu compreender o ritmo e o movimento da matriz ensinada.

A professora fala sobre a importância de olhar o outro como a si mesmo, defendendo que tudo que é estudado no Tribal Brasil tem a ver com o outro. Nesse momento ela diz “o indígena não sou eu, a mãe de santo que incorpora Iansã não sou eu, mas a gente dança tudo isso, como se fosse”. Ela questiona então como é possível acessar esse “como se fosse” trazendo para a realidade do palco, que é distinto da realidade

cotidiana. Afirma que falar do outro no Brasil é falar da constituição das forças motrizes, sobretudo dos indígenas e dos africanos, mas também dos europeus. Desse modo, a professora explica que o seu curso vai começar com a matriz indígena e indica um vídeo do Darcy Ribeiro chamado “Povo Brasileiro - matriz Tupi”, alertando para prestarem atenção sobre o que Darcy Ribeiro fala sobre o *Guajupia*, explicando que se trata do paraíso para os índios guaranis, de onde vem a dança e a música. Kilma afirma ainda que é importante conhecer o que é *Guajupia* para entender como a dança e a música estão relacionadas com a “religiosidade”²² guarani.

Segundo a professora, tanto o Tribal Brasil, como o *Tribal Fusion* estão relacionados com uma “ritualística”, por isso é necessário conhecer a religiosidade e os rituais de “culturas” que são fusionadas. Importante destacar que esse vídeo foi baseado no livro “O povo brasileiro” (RIBEIRO, 1995), mas não é a leitura do livro que a professora está propondo, e sim que as alunas assistam o documentário.

Ao consultar o livro de Darcy Ribeiro, percebi que o autor não fala sobre o *Guajupia*, ao contextualizar a Matriz Tupi, somente no documentário. Contudo, outros autores o mencionam, como Isabel Ferreira (2006) que descreve o *Guajupia* da seguinte maneira:

Relativamente à concepção da morte, os Tupis consideravam que a sua função era auxiliar o espírito do finado a alcançar o Guajupia - um paraíso situado para além das montanhas, onde aquele se encontraria com os seus antepassados e viveria no meio de grande abundância - e proteger a comunidade do seu espectro. Entre os Tupis existia a crença de que as aparições dos mortos eram espíritos maléficos responsáveis por acontecimentos negativos, designadamente secas, incêndios, inundações, dificuldades na caça e derrotas na guerra. Para impedir o seu regresso, colocavam na sepultura todos os instrumentos de que a pessoa necessitaria durante a viagem até ao paraíso. (FERREIRA, 2006, p.24)

Percebe-se que a divisão feita por Kilma Farias, nas três matrizes constituintes da formação brasileira: indígena, afro, e europeia, e que também constituem as manifestações populares brasileiras, são baseadas no livro de Darcy Ribeiro “O povo brasileiro”. Destaca-se que naquele contexto da antropologia brasileira, havia uma forte reflexão acerca do conceito de identidade nacional, quando então, Darcy Ribeiro indicou essas três influências para a sua formação. Produções teóricas, que vieram a seguir, questionam a questão da identidade brasileira como algo fixo, e percebe-se que essas três matrizes foram na organizadas conceitualmente, mas na realidade a “identidade” é algo mais complexa e fluida. O trabalho de Darcy Ribeiro é importante para o pensamento social brasileiro e para

²² O termo "religiosidade" não faz parte do contexto Guarani, os povos indígenas possuem formas distintas para se relacionar com o que tendemos a entender como religião ou com o sagrado.

a antropologia brasileira, e nesse caso, é possível ver a influência de Darcy Ribeiro na maneira como Kilma construiu o Tribal Brasil e organizou o aprendizado dessa dança.

Há um corte de cena e a professora escreve no quadro sobre as danças Caboclinhos, Toré e Tribos de Índios carnavalescos, tema da primeira aula. Explica que tem uma infinidade de danças indígenas que poderiam ser trabalhadas, mas que vai tratar somente das que teve acesso. Ainda sobre a relação do Tribal Brasil com a ritualística, a professora afirma que essas três manifestações de origens indígenas estão diretamente ligadas a Jurema, um culto afro-indígena em que se bebe o líquido de uma planta para fins de concentração e ampliação da consciência²³. É uma planta de origem indígena, mas utilizada pelos Juremeiros, que consiste na fusão do Candomblé com as tradições indígenas. Ela explica que os praticantes de Caboclinho não brincam carnaval se não bebem a Jurema, bebida para se resguardar dos maus espíritos e brincar de forma tranquila.

Kilma fala da matriz afro-brasileira e das diversas nações africanas que vieram para o Brasil. Povo Jeje, que se concentrou na região do Maranhão, onde desenvolveu o Tambor de Crioula e Tambor de Mina. Além dos Iorubás Nagô, que trouxeram expressões como o Boi de Maranhão e o Maracatu, o que inclui o Maracatu Nação que é ligado ao Candomblé, e o Maracatu Estrela Brilhante, expressão que ela costuma fusionar no Tribal Brasil. Dos grupos Bantos, há múltiplas manifestações artísticas, como a congada, presente no estado de Minas Gerais. Dos Bantos, ela cita também o culto aos Orixás com as Danças dos Orixás, fusionadas no Tribal Brasil. Da origem Europeia, ela fala que há influência francesa e portuguesa. Da herança francesa, ela cita a quadrilha e a influência presente no balé de Coco e no vestuário utilizado.

As alunas começam a participar do diálogo com a professora, que agora conversa sobre o corpo ser uma experiência da linguagem. Sobre isso, a professora reflete que tudo pode ser material para a construção na dança, da mesma forma que “tudo pode ser o corpo”, partindo do pressuposto de que o corpo é o lugar no qual a experiência acontece. Kilma Farias Bezerra (2017) em sua dissertação de mestrado, baseia a ideia do corpo ser o lugar onde a experiência acontece, tendo como principal teórico o filósofo Merleau-Ponty (1999). Afirma que o “eu penso” está na corporalidade, com base nas experiências que se tem no mundo; o corpo nesse sentido, é um sujeito, e não há a separação entre corpo e mente, visto que o próprio ser é o corpo.

²³ Não vou tratar diretamente sobre o tema porque não é central para a análise, mas há diversos autores que já publicaram sobre a Jurema e a religiosidade afrobrasileira, entre eles Sandro Salles (2004), Michelle Rodrigues e Roberta Bivar Carneiro Campos (2013), Pedro Pires (2010), Wagner Pinheiro (2014), entre outros.

O filósofo francês Merleau-Ponty (1908-1961) – identificado muitas vezes como o filósofo do corpo, agente a partir do qual estamos investigando possíveis espiritualidades – sobre consciência, percepção e corporeidade, onde a subjetividade nos leva a perceber a corporeidade. Compreendendo o que chamamos aqui de corporeidade a constituição do ser humano com base nas suas experiências, na sua percepção. Desse modo, o “eu penso” está fundamentado no corpo e nos acontecimentos corporais, compondo uma unidade, uma corporeidade ou corporalidade. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 186). Desse modo, a experiência passa a ser objeto de observação e de conhecimento e o corpo passa a ser identificado com o sujeito, não numa situação de pertencimento, mas de existência. O ser humano não tem um corpo, ele é corpo. “Sistema de potências motoras ou de potências perceptivas, nosso corpo não é objeto para um 'eu penso': ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.212). E é nesse viver, no corpo, que as espiritualidades se dizem constantemente. (BEZERRA, 2017,p.12)

Ela não se refere somente aos corpos humanos, a professora, ao tocar alguns instrumentos musicais indígenas que estão à sua frente, aponta que eles também são corpos e que a experiência parte desses objetos. É necessário, então, “abrir a mente” para não pensar que a dança é apenas um conjunto de passos que se executa, posto que o corpo vai além daquilo que conhecemos como categoria. Bruno Latour (2008) desenvolve ideias que buscam uma ruptura com dualismos como sujeitos x objeto. Latour propõe, a partir da Teoria Ator-rede, inspirada nas reflexões de Gabriel Tarde (1969), que tanto objetos como pessoas possuem agência e convivem em relação, numa rede que permite a conexão de todas essas coisas. A partir da proposta de Tarde, a intenção é diluir dualismos entre sujeitos e objetos, uma vez que essa rede é permeada de elementos que se relacionam e influenciam uns aos outros. O intuito é também trabalhar a partir de uma antropologia menos antropocêntrica, que pensa a contribuição de todas as coisas de maneira igual para a compreensão das relações no mundo.

Entrando no tema musicalidade, a professora diz que “tudo isso” é para chegar ao tema prático do dia, sobre a dança dos Caboclinhos e o ritmo Perré, os quais ela mais irá se ater nas aulas referentes a matriz indígena. Ela fala que o maior desafio da dança dos Caboclinhos é o “equilíbrio precário” (jogo corporal entre equilíbrio e desequilíbrio). Os movimentos da dança dos Caboclinhos têm como base a ponta do pé e o calcanhar, que pisam em alternância. A professora utiliza tais passos, adaptando-os para o Tribal Brasil e adicionando a meia ponta.

Kilma ensina para as alunas quem são os personagens do Caboclinho, falando da figura do “Cacique” e da “Cacica” ou “Mãe de todos” (casal líder) na dança. Nessa dança, os tocadores tocam seus instrumentos e se organizam em cordões formados por caboclos e caboclas. Nesse momento da aula, a professora pega um pandeiro e coloca uma música de

ritmo Perré, marcando o ritmo junto com a música e cantando “tum tum”. Marca também a música em números, pronunciando em voz alta: 1-1/2-3/2-3, enquanto toca o pandeiro simultaneamente. Algumas alunas com pandeiros em mãos também tocam, conforme a professora indica. Kilma pega o instrumento maraca e mostra como esse mesmo ritmo é marcado neste instrumento. As alunas tocam pandeiros e maracas junto com a música Perré.

Kilma comenta que quando for dançar Tribal Brasil, não será utilizado necessariamente esse ritmo, na forma como ela mostrou, mas sim músicas que fazem a fusão de ritmos indígenas (sempre sabendo também de qual etnia se trata), com músicas não indígenas. Sendo assim, é necessário procurar artistas que fazem essa fusão na música. Ela coloca uma música que tem como fusão o ritmo Perré, “Meditação do Marimbau”²⁴ de Alex Madureira e Escurinho e Remix do Dj Furmiga Dub, e toca o pandeiro junto com a música. Ao fazer isto, ensina que o entendimento dessa contagem de música precisa estar, de certa forma, na bailarina e no seu corpo para que consiga identificar o ritmo na música e realizar a fusão. Um exemplo fornecido é que não é aconselhável utilizar uma música que tem o ritmo dos Caboclinhos e dançar Maracatu, porque música e dança precisam estar interligadas.

A forma como a bailarina se relaciona com a música, pode ser entendida a partir do que Ingold (2013) chama de correspondência. Por correspondência, Ingold trata da composição de movimentos que respondem continuamente uns aos outros. Para Ingold, pessoas são coisas, objetos são coisas, coisa é tudo aquilo que acontece, que tem vida, é o lugar onde os “aconteceres se entrelaçam”. (Ingold, 2013, p.99) É no encontro entre as coisas que ocorre a relação de correspondência, o que Ingold chama de *dance of animacy* (2013, p.100). Para exemplificar a *dance of animacy*, Ingold apresenta a relação entre músico-violoncelo-som, e como esses três elementos se correspondem, visto que o som decorre da relação entre o músico e instrumento. Segundo o autor, é possível essa análise também com o aviador-pipa-ar, no qual ocorre a relação da pipa com o vento e com quem maneja a pipa. Para que a pipa se mantenha no ar, é necessário que haja o engajamento entre essas coisas. Ou seja, corpo e música estão em correspondência, isso é tão importante, que Kilma enfatiza que a “música precisa estar no corpo”, é fundamental que a bailarina

²⁴ Disponível em: https://soundcloud.com/furmigadub/alex-madureira-escurinho?fbclid=IwAR3vIxxvPjayFukRseocvaC-HDPtI08cBwj5xQWbXcG0pUzcotl_ypHrDks

reconheça instantaneamente o ritmo, “transduzindo” essa relação em movimento, em dança.

Além das teorias que contextualizam as manifestações populares ensinadas no curso, Kilma e suas alunas apresentam questões sobre o corpo, próximas das quais proponho nesta dissertação. Ela reformula a noção de corpo, propondo pensá-lo além da humanidade. Ao falar “o corpo é o lugar onde a experiência acontece”, instrumentos tais como o caxixi, a partir das experiências que carrega e de suas possibilidades é corporificado, e portanto, está vivo. Ingold (2012), ao desafiar a noção de objeto, propondo que seja retomado o conceito de coisa, percebe essas “coisas” de forma fluida e vivida, através de suas relações e do engajamento ao ambiente. Ele propõe que a atenção esteja nas experiências e nas práticas as quais as coisas estão imbuídas. É dessa maneira que os instrumentos musicais utilizados no Tribal Brasil - como caxixis e *snujs* - estão num fluxo contínuo de experiências e portanto, não “ganham vida”, já são vida por si só, ao existir no mundo e traçar outras trajetórias, relacionando-se com as bailarinas praticantes.

Nas aulas de Tribal Brasil, a professora Kilma ensina o toque dos *snujs* cantarolando “ta-ca-ta-ta-ca-ta”. Enquanto realiza o toque, os movimentos de mãos são alternados e o som dos *snujs* reverberam pela sala. Além da alternância que confere esse ritmo, essa movimentação é conjugada com as movimentações de dança que ela ensina, pois o intuito dessa aula é demonstrar como é possível no Tribal Brasil também tocar com o instrumento típico utilizado no *American Tribal Style*. Ressalta-se que essa parte da aula não é ensinada como se nunca houvesse a relação da aluna com o instrumento, de maneira mais lenta e descrevendo previamente com qual mão é feita o “ta”, e com qual é feita o “ca”, como ocorre em aulas iniciantes de *snujs*. Contudo, a professora toca os *snujs* devagar, fazendo o “ta” com a mão direita, o “ca” com a esquerda, o “ta” com a direita e assim por diante, enquanto canta essa orientação e as alunas reproduzem o toque do movimento.

Acredito que os instrumentos musicais, ao serem tocados pelas bailarinas, se relacionam aos seus movimentos corpóreos, produzindo som ao mesmo tempo que correspondem à dança. Demonstrando assim, que não são objetos, mas vidas em movimento, capazes de produzir sentidos que não seriam possíveis sem o toque. Não apenas o som, mas a experiência de tocar e dançar, produz experiências sensoriais distintas do que seriam sem o instrumento da dança.

As falas das alunas referentes ao corpo, como “o corpo é uma forma de pensamento que produz experiências”, remetem às ideias da filósofa Sheets-Johnstone (1999). Segundo a autora, o corpo não reproduz aquilo que o cérebro manda, mas os movimentos corporais são uma forma de conhecimento, de pensamento e consciência, o que ela chama de pensamento cinético. Nessa perspectiva, a musculatura, as articulações e as vísceras, são partes ativas do nosso corpo, que nunca param, e que operam de maneira articulada. Essa reflexão da filósofa Sheets-Johnstone irá permear esse trabalho nas análises sobre as videodanças Tribal Brasil na Cidade, aparecendo ao decorrer das análises, considerando também como os processos de edição podem modificar os modos como os movimentos são produzidos.

Concluindo essa primeira aula teórica, penso que por ser a primeira é fundamental, porque é aqui que as primeiras reflexões sobre o movimento surgiram no curso. Além disso, essas reflexões estão relacionadas ao método que a professora ensina a dança, e a associação teórica feita com Laban. Apesar de haver aulas teóricas e práticas, ambas não são indissociáveis, uma vez que a teoria permeia todo o curso. Os conteúdos teóricos, associados aos movimentos aprendidos do curso, também ficam evidentes nos diários de bordo, sobre os quais Kilma se refere como guias do processo criativo de cada bailarina.

2.2.2 Aula prática 1: Matriz Tupy- Motricidade Indígena

O tema da primeira aula prática é “Matriz Tupy - Motricidade Indígena” (49 minutos). É estruturada da maneira como relato a seguir. A professora inicia a aula ensinando passos básicos da dança do ritual Toré, praticado pelos povos Pankararu, Flechas, Pontiguaras e Tabajaras. Nesse sentido, é importante explicar que a professora sempre ensina os movimentos em sua base, para posteriormente ensinar como esses movimentos são fusionados no Tribal Brasil. Retomando a aula, as alunas presenciais estão posicionadas em roda e tocam o instrumento Maracá (Mbaraká)²⁵. A professora geralmente apresenta o instrumento da matriz dançada, propondo que as alunas toquem antes mesmo de ensinar os movimentos.

A professora ensina os passos da dança Toré, enquanto as bailarinas tocam o Maracá, após terem tido uma primeira experiência com o instrumento. Os passos são

²⁵ Ver tese de Deise Lucy Montardo - Através do Mbaraka: Música e xamanismo Guarani (2010), que faz uma etnografia fundamental se tratando do instrumento no contexto ritual Guarani.

executados em roda, e exige que as bailarinas olhem uma para a outra enquanto se movimentam e giram para a esquerda e direita.

Kilma fornece instruções de como é a “pisada Toré”, passo básico da dança. Nesse momento, a professora faz o primeiro corte no vídeo, voltando sequencialmente na cena em que as bailarinas estão dançando em roda. Isso ocorre porque a prática em sala de aula é mais longa do que a professora precisa colocar em vídeo para que as alunas à distância compreendam os movimentos. Enquanto as alunas experimentam a movimentação em roda, a professora segue dando instruções como: “o tronco relaxa quando chega a frente”.

As alunas ainda estão na experimentação em roda, após alguns cortes de cenas elas param de dançar e a professora elucida outros detalhes sobre a musicalidade e a língua indígena, mostrando outros ritmos. Após as explicações teóricas, a professora passa a filmar a aula de outro ângulo, com a câmera no canto da sala e as alunas posicionadas de frente para o espelho. A professora tem o hábito de filmar nesse ângulo todas as aulas para o curso a distância, porque facilita a visualização da professora e de todas as alunas em sala.

Há sempre alongamento e aquecimento nas aulas de Kilma, geralmente no início da aula, antes de ensinar os movimentos. É dessa maneira que Kilma executa um exercício de troca de peso e equilíbrio corporal, promovendo outras formas de deslocamento no espaço. Enquanto demonstra esse exercício, ela não utiliza música, mas é possível escutar os sons dos pés marcando os passos, compondo desse modo, um ritmo sonoro. Após o exercício, a professora coloca uma música que chama de ritmo perré, e passa uma sequência de alongamento para as alunas. Após ensinar mais um exercício de troca de peso e de equilíbrio/desequilíbrio, a professora ensina mais uma movimentação de pés, utilizada na matriz indígena e agora então fusionada no Tribal Brasil. Nesse momento, Kilma filma separadamente - fora da aula presencial e sozinha - os movimentos fusionados, ensinando detalhadamente o passo a passo de cada sequência.

Em outras aulas, a professora filma nos mesmos ângulos que cito nessa descrição, ou seja, um momento da aula com as alunas presenciais experienciando a matriz proposta, e separadamente grava as movimentações que são fusionadas para o Tribal Brasil. Nessa mesma aula (aula 1), a professora explica, nas cenas individuais, como os movimentos de Tribal Brasil são formatados a partir de movimentos praticados no Toré dos Caboclinhos e das danças de Tribos de índios carnavalescas. Na metodologia utilizada, a cada explicação de movimento há um corte de cena. Os movimentos dos Caboclinhos são ensinados na

seguinte ordem: *Twiste Perré*, *Arco*, *Ezinho*, *Ataque*, *Meia lua*; e de influência das Tribos de Índios Carvaescas, o *Tombo*. Há uma explicação para cada nome de movimento, o *Ezinho* recebe essa nomenclatura porque é uma movimentação executada com os braços, formando o desenho de “e” no ar. Algo relevante sobre a forma como a professora ensina os movimentos é que ela sempre começa ensinando as movimentações de pés e pernas, o que envolve também os deslocamentos. Posteriormente ela ensina as movimentações de quadril (nas movimentações em que há o foco no quadril) e por último ensina as movimentações de braços, adicionando os braços na sequência. Aqui não há como descrever as reações das alunas presenciais, pois trata-se de um trecho filmado em particular apenas para as alunas a distância, contudo, posso descrever um pouco sobre o treino a distância, tendo como base a minha experiência como aluna.

Meu processo aprendendo esses movimentos ocorreu assistindo e pausando o vídeo inúmeras vezes, de acordo com cada etapa do movimento ensinado pela professora, pausava também para visualizar a minha movimentação no espelho. Mas gravar as atividades, foi essencial para o meu aprendizado, isso porque o meu treino acontecia de acordo com as atividades que eram pedidas, treinava antes o movimento como foi ensinado pela a professora, para posteriormente criar a sequência para ser gravada em vídeo. Ao final de cada módulo, a professora pedia para que gravássemos todos os movimentos ensinados num só vídeo, o que novamente exigia repassar cada movimento antes de gravar. Outro momento era a criação da coreografia, pedida pela professora como avaliação final do curso, e executada na videodança.

Também pude observar que as senhas dos movimentos estão sempre nas movimentações de braços e de tronco. Lembrando que cada movimento tem uma senha, assim como as movimentações do *American Tribal Style*. Essa senha é uma movimentação corporal que indica o próximo movimento a ser executado, pode ser um levantar de braços para o alto, ou o posicionamento de mãos no quadril. Não podem ter senhas iguais para não confundir os movimentos, uma vez que as senhas são criadas para ter a opção de dançar em duplas ou em grupos, apenas improvisando, como ocorre no *American Tribal Style*. No *ATS*, quem dá a senha é sempre a bailarina líder, que fica a frente e é responsável por orientar a dança, lembrando também que há trocas de líder durante uma mesma dança.

O primeiro movimento de fusão é o *twiste perré*, inspirado nos movimentos dos Caboclinhos. Enquanto fala, a professora mostra a movimentação. Sobre esse movimento, a professora ensina que a sua base é a pisada explicada anteriormente, mas feita com os pés

em ponta, com a adição de um movimento de torção de quadril da Dança do ventre e Tribal, conhecida como *twiste*, por isso que a junção dos pés *perré* com o *twiste* de quadril, formam o movimento de *twiste perré*. Sobre o *twiste*, ela explica que a ênfase na movimentação está na torção para frente. A força da movimentação é mantida no centro de equilíbrio, que é a região abdominal, é quando a professora orienta que as alunas “ativem o abdômen”.

O segundo movimento ensinado a partir dos Caboclinhos é o *arco*. Ela começa explicando também a movimentação de perna, que é elevada com o joelho flexionado, enquanto o joelho esquerdo está como base no chão. O joelho elevado até altura do abdômen impulsiona para um giro e a bailarina se desloca para esquerda, ainda com o braço em formato de arco, após isso ela faz a mesma movimentação para a direita. Após ir para a direita, ela dá um giro completo em torno de si, indo para trás e depois para frente. Kilma explica que a virada para os lados ocorre com um salto, e no giro completo que finaliza a movimentação, é executado um salto bem maior. Após isso ela ensina o movimento dos braços que dão a senha para o movimento. Para ensinar o movimento, ela cantarola: e 1, 2, 3 (enquanto faz a movimentação para a esquerda) e 1,2,3 (faz a movimentação para a direita), e 1, 2,3 (faz o giro completo e vai para trás e para frente).

O próximo movimento é o *ezinho*, também de influência dos Caboclinhos. Ela inicia explicando como o movimento é feito originalmente pelos Caboclinhos, ensinando que ele é executado como se fosse dado um impulso de corrida para a lateral, mas que no meio do movimento o praticante desiste de correr e vira para o outro lado, repetindo o “impulso”. Sobre a movimentação feita com o braço, ela fala que é inspirada no instrumento musical com formato de arco e flecha, a *preaca*, que havia comentado na aula anterior. Contudo, na versão formatada para o Tribal Brasil os braços mudam, e a professora diz que o nome do movimento se dá pelo formato feito com os braços, com bastante amplitude em formato de “e”. Na movimentação de pernas, ela adiciona o *twiste*, a cada vez que o quadril passa pelas laterais.

O terceiro movimento é o *ataque*, também inspirado no Caboclinho. Quando a professora vai ensinar esse movimento, explica que é um “chutinho” realizado após elevar a perna dobrada e tocar nos pés. Ela ensina esse movimento com uma metáfora dar o “chutinho”, imaginando que está chutando pedrinhas, bem levemente. Quando uma perna chuta, a outra está apoiada no chão, mantendo a bailarina em pé. Ela troca de pé, executa o chute e troca novamente, e assim por diante. Novamente, a senha é um movimento de

tronco e braço, as mãos apoiam na cabeça, e a bailarina eleva o tronco levemente para frente. Ela explica que a posição da mão apoiada na cabeça é para lembrar um pouco do arquétipo de Iansã, “uma posição mais guerreira, mais ativa”. Algo que observo quando Kilma está ensinando é que toda vez que ela ensina uma movimentação, o faz mais lentamente, e depois acelera o movimento. Explica que o movimento tem que ser feito na velocidade e pulsação da música.

O quarto é a *meia lua*, variação do *twiste perré*, com a diferença da modificação de braços, que passam pelo alto fazendo o formato de meia lua.

O quinto e último movimento ensinado por ela é formatado a partir das Tribos de Índios Carnavalescas, e chama-se *tombo*. Ela explica que a inspiração se dá a partir de três movimentos, um que é o movimento da dança do sapo, ela demonstra como é feito: uma flexão agachada, em que caminha nessa posição e salta, virando posteriormente. O segundo movimento é o da guerra, onde a bailarina desce ao chão com os joelhos virados para frente, em meia ponta. E o terceiro é o do *tombo* em si. A senha desse movimento é dada quando a bailarina já está embaixo, agachada e ajoelhada, com os braços rente ao peito estendidos ao céu, e as pontas dos dedos vão para frente. Levantando, ela eleva a perna direita para a lateral, com os braços acompanhando e gira descendo os braços. O movimento do *tombo* é o que finaliza toda a sequência de oito tempos, dessa forma, o *tombo* é feito no tempo 5, 6, 7 e 8. Ela ensina essa parte fazendo referência ao véu da dança do ventre, as movimentações de braços, devem ser feitas na mesma forma que segura o véu na dança. Os movimentos na dança são executados geralmente enquanto a professora conta de 1 a 8, sendo uma parte da movimentação feita no tempo de 1 a 4 e a outra parte de 1 a 8. Essa contagem também acompanha o ritmo da música.

Agora a professora dança com as alunas em aula, a câmera filma do canto de sempre da sala e ela repassa cada movimento que foi ensinado individualmente. Enquanto ela repassa, as suas alunas atrás reproduzem os movimentos que foram ensinados, demonstrando que já haviam compreendido o movimento através da repetição destes - o que não foi colocado na edição do vídeo. Em sequência, a professora pede que as alunas criem uma movimentação a partir dos movimentos ensinados, “desconstruindo-os”. Após explicar, Kilma coloca a música “Meditação do Marimbau” de Alex Madureira e Ecurinho, e que foi remixada por Dj Furniga Dub, todos artistas de João Pessoa/PB. A professora sai de cena, deixando as alunas criarem seus próprios movimentos. Nessa cena, pode-se observar cada aluna em experiências variadas com a movimentação. A professora

segura a câmera aproximando-se das bailarinas e filma a atividade em vários ângulos. Apesar de na primeira aula a professora não ter pedido para ver os exercícios criados pelas alunas, nas próximas atividades pede para que elas mostrem os exercícios. Quando isso ocorre elas sentam em roda e individualmente apresentam os movimentos para a turma.

Esse momento da aula, em que as alunas mostram o movimento uma para as outras em roda, é importante, não somente para as alunas trocarem entre si seus processos criativos, mas é essencial para as bailarinas do curso a distância, que ao verem essa dinâmica, ainda não produziram suas sequências. Enquanto aluna, percebi sobretudo nas primeiras atividades, ao ver as atividades realizadas pelas alunas presenciais, como a atividade deveria ser executada, e a variedade de movimentos que eram criados me motivaram em sua produção. Ou seja, fazer um curso a distância, apesar de ser uma atividade aparentemente solitária, é relacionar-se através do vídeo, com a professora e com o processo de aprendizagem de cada aluna. No decorrer das aulas, eu observava que já conhecia, não apenas o nome dessas alunas, mas o jeito de cada uma delas dançar. Nas últimas aulas do curso, Kilma pediu para que as alunas do curso a distância gravassem vídeos de agradecimento às alunas presenciais, que colocaram a disposição suas imagens e seus processos de aprendizagem. O que inclui errar, experimentar, e principalmente tirar dúvidas, o que foi essencial, porque na maioria das vezes eram dúvidas que eu compartilhava em relação aos movimentos.

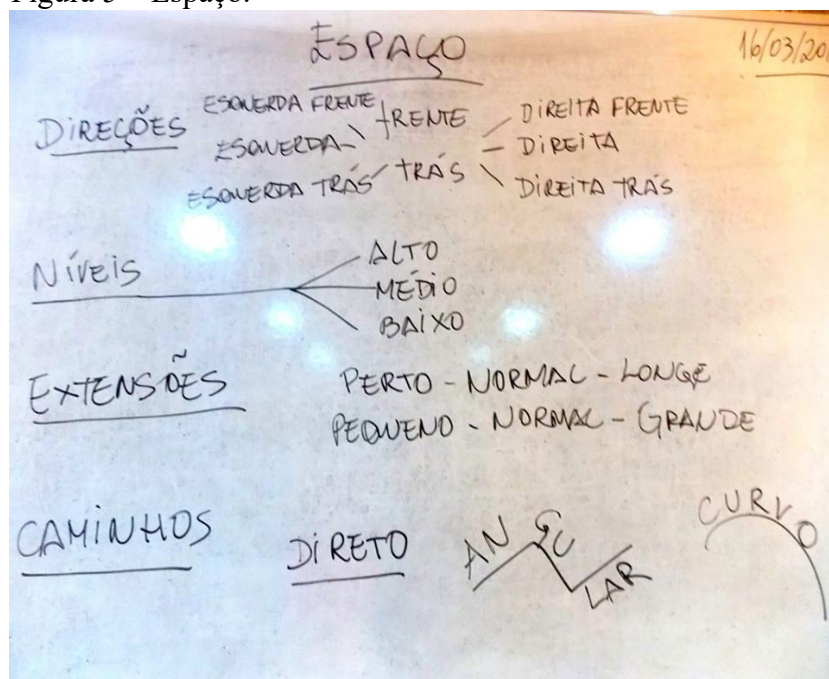
Ao observar o aprendizado das alunas presenciais, é possível ver que existe uma ritmicidade na maneira como a professora ensina os conteúdos, e as bailarinas acompanham, reproduzindo os passos. Nessa aula, as sequências de fusão que são ensinadas para as alunas presenciais não são mostradas, mas percebo que a professora compartilha, sobretudo, o alongamento/aquecimento e os passos básicos das matrizes. Quando são ensinados os passos dos Caboclinhos, é possível observar que as alunas presenciais seguem os caminhos traçados pela professora, que aplica já na primeira aula prática, a teoria de Laban, introduzindo as possibilidades de deslocamento no espaço, com os passos da “matriz” estudada, perpassando pelas direções, como frente, trás, diagonais frente, diagonais trás.

2.2.3 Aula prática 2: Laban e o Tribal Brasil

Nessa aula Kilma inicia oficialmente o “Estudo do Espaço - parte 1”, no qual aplica as teorias de Laban nas propostas de movimentos das matrizes indígenas que foram

ensinadas na aula anterior. Para começar, Kilma coloca uma imagem do quadro onde dará as instruções sobre o espaço, a partir de Laban.

Figura 5 – Espaço.



Fonte: Curso de formação em Tribal Brasil

Com as alunas posicionadas em frente ao espelho para dançar, a professora explica que, segundo Laban, o espaço se constitui como um dos fatores de movimento. Na ordem dos fatores, Laban não inicia pelo espaço, mas sim pela fluência, a ordem é: fluência, espaço, tempo e peso, entretanto, Kilma explica que irá começar pelo espaço para aplicar os deslocamentos dos exercícios ensinados. Ela diz que segundo Laban, o espaço vai se dividir entre direções, níveis, extensões e caminhos.

Explica que a posição é o local onde o corpo se encontra no espaço, o ponto de repouso inicial. Há a posição “frente e trás”, e “esquerda a frente e esquerda atrás”, e “direita a frente e direita atrás”, que são as diagonais. Essas diagonais podem ser tanto alta, como baixa e média. Ela demonstra as possibilidades de se posicionar de acordo com as diagonais, e propõe que as alunas experimentem essas possibilidades, enquanto fazem o alongamento. Levantando os dois braços para o alto na diagonal frente, depois estendendo os braços nas diagonais trás, estica os braços na posição média, e depois leva os braços para as diagonais frente e para as diagonais trás. Ela repete as mesmas posições alongando as pernas, a caixa torácica e os quadris.

Kilma fala que há em volta de nós algo como uma bolha, o que Laban (1978) chama de cinesfera, uma bola imaginária onde nos movimentamos. Na cinesfera, há o quanto mais

longe é possível chegar na minha extremidade, a extensão longe do meu eixo, e por outro lado tem o mais perto possível do centro, que é a região próxima ao umbigo, seria o recolher do movimento, inclinando-se para dentro. Dessa maneira, os movimentos ensinados por Kilma podem ser feitos tanto de uma maneira expandida, ou seja, longe do corpo, ou executado de maneira recolhida, próximo ao corpo.

Ela menciona também as extensões de movimento: pequeno, médio e grande, tamanhos que dizem respeito a execução do movimento em si. Ela explica como é feita a extensão pequena, executando o movimento de “matriz indígena” ensinado na aula anterior, chamado de *arco*. Na extensão pequena o movimento é feito mais contido, quase não há deslocamento, diferente do movimento extenso que requer um maior deslocamento. Dessa forma, ela fala como mudar a extensão do movimento, já é o suficiente para modificar o movimento em si. A extensão diz respeito ao quanto você utiliza o espaço que já é seu, que está em torno do seu corpo, a sua cinesfera.

Os caminhos são as trajetórias deixadas no espaço, podem ser retas, angulares e curvas. Explica que ninguém vai andar só em uma linha na dança, mas sim que vai brincar com essas possibilidades. Os caminhos dão o preenchimento e o domínio do espaço, mas não somente isso, a bailarina precisa compor pensando nos níveis, ou seja, não dançar só na posição alta, mas mesclar os níveis, médio, baixo e alto. Para exemplificar como são executados os caminhos, ela pratica todos os movimentos ensinados na aula anterior com as alunas.

Após o treino de todos os movimentos da matriz indígenas ensinados, ela propõe que as alunas treinem esses movimentos em dupla. Destaca-se que nas aulas presenciais as duplas tem grande relevância para o curso, o que não necessariamente ocorre no curso a distância, devido a dificuldade de encontrar com outras alunas para o treino. Sendo assim, os treinos nas aulas presenciais e a distância ocorrem de maneiras diversas, pela ausência da dupla no segundo caso e na maneira como as bailarinas tem o primeiro contato com a dança através do treino. A aula a distância tem como referência um vídeo que pode pausar e retomar inúmeras vezes, e só posteriormente a aluna tem a avaliação da professora, já o treino presencial conta com a professora corrigindo os movimentos em tempo real. São processos trilhados por caminhos heterogêneos, mas que tem como objetivo a formação de bailarinas no gênero.

No curso presencial, todo movimento que é ensinado individualmente, a professora pede a posteriori que seja treinado em dupla, pois quando executado por mais uma pessoa o

movimento se modifica. Percebe-se também que esses movimentos já foram criados para serem dançados por mais de uma pessoa, visto que são movimentos praticados nas coreografias em grupo da *Cia Lunay*. A professora, junto com uma aluna, dá as instruções então de como esses movimentos devem ser modificados para que sejam dançados em dupla, começando pelo movimento *arco*. Individualmente a finalização se dá de frente para o público, enquanto que em dupla, na primeira parte do movimento as bailarinas o finalizam uma de frente para a outra. Após mostrar como deve ser feito, as demais alunas começam a praticar em dupla, o que gera, no início, dúvidas em relação a direção que cada uma deve ir. É com a prática então, que as bailarinas conseguem acertar esse movimento, repetindo diversas vezes na aula a mesma sequência.

Após o treino do *arco* elas seguem com a mesma dinâmica em dupla, mas dando prosseguimento com o movimento *ezinho*. Enquanto o *arco* é realizado nas direções esquerda e direita e para frente e trás, o *ezinho* é executado nas diagonais frente, e diagonais trás. A professora explica como fica esse movimento executado na diagonal em dupla: também como o outro, as bailarinas devem virar uma de frente para a outra, fitando-se. Elucida ainda que o movimento em dupla é o mesmo, mas que algumas nuances mudam. Diz que nas próximas aulas irá ensinar outros movimentos, ensinando como eles ficariam de acordo com o formato do *American Tribal Style - ATS* e com o improviso coordenado, possibilitando que as alunas pratiquem em trios e em quartetos também.

Enquanto fazia o curso, tive a oportunidade de treinar o movimento do *arco* e outros da matriz indígena em dupla, com uma colega que também estava realizando a formação. Demoramos horas para conseguir praticar os movimentos em dupla, principalmente porque não acertávamos as direções corretamente. Naquela ocasião, a professora pediu para que as alunas a distância tentassem encontrar um par para realizar o treino, e como atividade pediu para que filmássemos as movimentações em dupla. Foi a única ocasião em que também consegui treinar os movimentos do curso com uma colega que fosse aluna da formação, pois nosso desenvolvimento nas aulas do curso acabou ocorrendo em tempos distintos. Ainda em relação ao “arco” em dupla, esse movimento também é realizado na videodança de Antônia e Viviane, conforme será descrito no capítulo 4.

A professora pede que as alunas sentem em roda, para apreciar os movimentos criados por elas na aula anterior. Há um corte de cena, e antes de compartilhar, as alunas treinam os movimentos criados. Enquanto isso, a professora relembra que pediu que o movimento fosse criado, pensando em possibilidades de movimentação, ou seja, com

“senha”, desconstruindo a base do movimento do Toré, para assim criar sua própria sequência. As alunas sentam em roda e quem começa mostrando seu movimento é Thaismary, bailarina a qual analiso na videodança no capítulo 3. Observo que o movimento criado por ela aparece em sua videodança, mas em extensão menor, adaptado de acordo com o espaço escolhido para a filmagem. E assim, as outras alunas também mostram os seus movimentos.

Kilma dá sequência a aula, propondo que as alunas toquem caxixis enquanto dançam, um instrumento de origem guarani que ela já havia mostrado na aula anterior. Fazendo referência aos *snujs*, ela pede que os caxixis sejam tocados em sincronia com a dança, da mesma maneira que se toca os *snujs*. Para exemplificar, ela toca os caxixis, um em cada mão, enquanto executa o movimento *taxeem* - do *American Tribal Style*, movimento de ondulação de quadril, no qual o lado direito do quadril dá impulso para o lado esquerdo do quadril subir, enquanto os braços que estão posicionados na altura do ombro também ondulam entre esquerda e direita, um guiando o outro. Essa movimentação do *ATS* é básica da Dança Tribal e também executada no Tribal Brasil, na fusão com manifestações populares brasileiras. Nas videodanças, descrevo esse movimento algumas vezes.

Apesar do uso de instrumentos não aparecer nas videodanças que analiso, para as alunas no aprendizado da dança, é um elemento que surge na descrição desde a aula teórica até aqui. Sendo assim, é importante refletir, mesmo que brevemente, a relação do instrumento com a dança e o movimento, considerando que o aprendizado do instrumento ocorre concomitantemente ao aprendizado da dança. Ao tocar um instrumento enquanto dança, o instrumento não se dissocia dos movimentos corporais, uma vez que tocar um instrumento musical envolve a movimentação de mãos e braços e ativação dos músculos. A bailarina ao tocar e dançar está realizando uma série de movimentos ao mesmo tempo, que exigem, da parte dela, concentração e habilidade. Quando a bailarina toca e dança, o instrumento torna-se parte da dança, se integra ao corpo, através do movimento e do ritmo, visto que o som produzido também conduz a dança.

A professora mostra que os caxixis podem ser tocados continuamente, ou apenas marcando os tempos da música, ela conta então (1,2,3), de forma mais pausada. Outra possibilidade que ela descreve é tocar no “tum-ta-ca-ta, tum-ta-ca-ta” ou então no “ta-ca-ta, ta-ca-ta”, ritmos verbalizados por ela enquanto demonstra, e que são tocados nos *snujs* em diferentes velocidades. Para iniciar esses toques, ela parte das mesmas posturas básicas do

ATS, braços subindo e descendo a partir dos cotovelos. As alunas começam tocando os caxixis, e as que não possuem o instrumento treinam com garrafas de água. Elas iniciam pelo “ta-ca-ta, ta-ca-ta”, mas apresentam dificuldades em tocar enquanto executam os movimentos. Todas juntas, tocam dançando o *taxeem*, o ritmo é contínuo, e a bailarina o executa apenas balançando continuamente o instrumento. Após esse treino a professora finaliza a aula com alongamento.

Em relação ao treino dos instrumentos musicais no Tribal - como os *snujs* e caxixis - é possível citar Lave (2015), em seus escritos sobre “aprendizagem na prática”, que expõe que o aprendizado ocorre a partir de nossas experiências corporais. É possível refletir que a professora ao ensinar o toque, conciliado com os movimentos corporais, demonstra que instrumento e corpo são indissociáveis na Dança Tribal, e que o toque é uma prática, sobretudo, corporal. Apesar de ser possível dançar sem tocar o instrumento, ao tocá-lo é necessário que o corpo esteja ativo, considerando que é trabalhado com as musculaturas do braço, das mãos e dedos. Nesse sentido, destaca-se que há uma relação de prática de instrumento em conjunto com as danças orientais que é secular, e que se estende para a Dança Tribal.

Há aspectos do treino no curso ofertado por Kilma, que são fundamentais de serem refletidos a partir do aporte teórico sobre o aprendizado que pode acompanhar as análises das videoaulas e videodanças. Acredito que a maneira com que as alunas presenciais e a distância aprendem, ocorre de maneiras díspares, que são parte de processos de aprendizagem decorrentes de um “redescobrimento dirigido” (INGOLD, 2010).

Dessa maneira, enquanto tutora, a professora mostra inúmeros caminhos para as suas alunas, criando situações nas quais as bailarinas “pegam o jeito” com base no que pôde ser visto na aula, mas também das associações que fazem, partindo de suas experiências. Essa ideia é chamada por Ingold (2010) de “educação da atenção”, e se contrapõe a noção de transmissão. Podemos perceber isso a partir das descrições das aulas onde, ao ensinar um movimento do Tribal Brasil, a professora pede para a aluna transformá-lo, desconstruí-lo, propondo novas fusões. Assim, a aprendizagem não ocorre na perspectiva da professora que detém o conhecimento, e transmite o aprendizado diretamente para a aluna, mas sim a partir da prática e das experiências que cada uma tem. A professora, ao mostrar os caminhos para as alunas, proporciona que cada uma aprenda de acordo com o seu corpo e com o seu próprio processo, isso porque a bailarina, para transformar um movimento, precisa antes aprender o que foi ensinado.

Lave (2015) também recomenda que se faça o deslocamento da ideia de uma transmissão para a educação da atenção. Lave se contrapõe às abordagens cognitivistas que compreendem o aprendizado como um processo da mente, ao propor pensar as práticas, enfatizando que o aprendizado é corporificado. Para isso acontecer, ao invés de procurar “o que” as pessoas aprendem, deve-se procurar compreender “como” as pessoas aprendem. O processo de aprendizagem que ocorre na prática inclui refletir que aprender é algo constante e que acontece nos variados fluxos e contextos. Essa ideia pode ser pensada para falar das avaliações propostas, inclusive as videodanças, considerando que são processos diferentes para as alunas presenciais e a distância. Algo que descrevo aqui, é que as alunas que praticam a aula a distância estabelecem outras formas de relações com a professora, tendo enquanto fio de relação a internet e as mídias sociais.

Entretanto, destaca-se que mesmo entre as alunas a distância há múltiplas maneiras de praticar as aulas, de técnicas e treino, que envolvem os espaços onde dança e se é praticada com outras pessoas. Eu (e também outras alunas) sempre fazia as aulas em minha casa e treinava sozinha, enquanto havia alunas a distância que treinavam nas escolas em que davam aulas e praticavam os movimentos com suas alunas. Por outro lado, as alunas presenciais também passavam pelas mesmas etapas avaliativas que as alunas a distância, mas estavam sempre avançadas, eram as primeiras a experimentar os movimentos, e serviam de inspiração e referência para que o curso a distância pudesse ocorrer. Apesar de ter uma relação direta com a professora, as bailarinas também precisavam praticar fora da sala de aula, tanto para o treino dos movimentos, quanto para a criação de atividades como a videodança. Dessa forma, o que proponho é que as bailarinas aprendem de variadas maneiras, de acordo com as suas experiências prévias e de trajetórias, e que há caminhos percorridos por cada uma para realizar suas atividades e internalizar os movimentos. Nesse sentido, as videodanças são uma etapa desse caminho, para aprender o que é proposto no curso em termos de movimento, permitindo também a compreensão de possibilidades do Tribal Brasil através das experiências com o vídeo.

2.3 VIDEODANÇAS “TRIBAL BRASIL NA CIDADE”

A proposta, lançada pela professora Kilma Farias para a produção do vídeo “Tribal Brasil na Cidade”, tem o requisito de ser gravado em algum lugar da cidade no qual a bailarina atribua algum sentido para a sua escolha, podendo ser um lugar de passagem constante, um ponto turístico, ou um lugar de identificação estética. Conforme o próprio

nome da proposta “Tribal Brasil na cidade” sugere, e a ênfase da professora na importância de se dançar no espaço público, é fundamental escrever sobre a relação entre corpo, cidade e vídeo.

Antes de estabelecer essa relação, destaca-se que as videodanças trazem pautas políticas, através do vídeo, uma vez que o tema surge nas falas das bailarinas, sobretudo ao se referirem sobre as escolhas dos lugares. As videodanças de Thaismary e Karine Neves, por exemplo, analisadas nos últimos capítulos, remetem a questões sobre o abandono dos espaços públicos, a falta de segurança; e a escolha do lugar foi motivada por esses fatores, seja pela forma de ocupação política deste espaço - no caso de Thaismary - ou a maneira de buscar segurança em uma cidade com alto índice de violência - caso de Karine. A pauta política do “Tribal Brasil na Cidade” também está presente na proposta de aprendizagem da professora, visto que ela propõe a ocupação dos espaços públicos.

Nesse sentido, considero que o conceito de “corpografia” de Fabiana Britto e Paola Jacques (2008), que surge do diálogo entre a arquitetura e a dança, pode ser interessante para esta pesquisa. O estudo da corpografia tem o propósito de olhar o corpo no espaço urbano, a partir de uma postura política, ou seja, a maneira que o corpo interfere na cidade a partir de ações políticas, mas também artísticas e culturais. Silvana Nascimento (2016) coloca que, a partir desse estudo, é possível observar que a dança tem o poder de questionar as estruturas dos espaços públicos, tais como “praças, avenidas, passarelas, pontes, muros, automóveis, etc” (2016, p.2). Isso porque os artistas fazem a cidade, pois seus corpos dialogam com esse espaço, movendo-se nele e com ele. Desse modo, as videodanças “Tribal Brasil na cidade” são uma forma de colocar a cidade e suas dinâmicas na própria dança. E partindo da concepção de corpografia, são uma maneira do corpo dialogar com as cidades, de colocar o corpo em movimento com o espaço, de criar ambiências que são transpostas em imagens.

Esse conceito tem um enfoque político, visto que propõe que a cidade está ligada ao corpo através de um “conjunto de condições interativas” (2016, p.5), ou seja, a cidade não é só realizada “pelo” corpo, mas também “no” corpo, através dos movimentos e dos gestos. Por ser uma videodança, trata-se também de analisar que a cidade acontece através das imagens, através do aparato tecnológico: câmera e recursos de edição. Os sentidos aqui são fundamentais, pois além de nos movimentarmos, vemos, ouvimos e tocamos a cidade. As autoras dão o exemplo de pessoas surdas e cegas se movimentando pela cidade, ao falar sobre as experiências de sentido e a forma em que os espaços são utilizados. A discussão

sobre os sentidos e a percepção, também são fundamentais ao escrever sobre corpografia e videodança, o que irá permear esse trabalho nas análises das videodanças.

Nesse sentido, Ingold (2015) delinea a concepção de percepção com o diálogo que faz com a fenomenologia de Merleau-Ponty (1999), e a psicologia ecológica de Gibson (1979). Para Merleau-Ponty, a percepção está na experiência com o mundo, para ele, o mundo antecede o sujeito, e é habitando, se relacionando com o mundo que surge a percepção. Para Gibson, a percepção não está na mente, mas sim na relação direta que ocorre entre a pessoa e ambiente. A partir do diálogo dessas duas perspectivas, defende-se que a percepção ocorre com o engajamento no mundo, que parte não apenas de pessoas, mas de coisas no geral. Corpo e cidade não estão, dessa forma, separados, mas atuam mutuamente, ou seja, os corpos ficam inscritos na cidade, e as cidades ficam inscritas nos corpos (Britto; Jacques, 2012). Quando a professora Kilma propõe que as bailarinas dançam na cidade, e que suas danças se correspondam com a cidade, é uma forma de inscrever sua dança no espaço público.

Ainda para Britto e Jacques, ao pensar a cidade além dos sentidos, o conceito de espaço e de temporalidade são fundamentais, para assim, “desterritorializar” os conceitos de tempo, espaço, corpo e ambiente. Conceitos esses que também são trabalhados durante toda essa dissertação. Concordo com as autoras que é necessário pensar de que modo esses conceitos são utilizados e como se relacionam. Nesse sentido, elas propõem conceitos de corporeidade e de ambiências. Baseando-se na ideia de que a percepção corporal das cidades ocorre através da ação do corpo ambientado nesses espaços, o corpo é visto a partir da experiência sensório-motora vivenciada no ambiente urbano. Na etnografia das videodanças, observo a maneira que o corpo se relaciona com tudo que faz parte do ambiente, ou seja, outros corpos, objetos (incluindo a câmera) e por fim o lugar em que se dança.

A proposta de Kilma dialoga com aquilo que as autoras também defendem, que a cidade, ao ser praticada pela dança, ganha corpo, relaciona-se com o chão, com as paredes, com o movimento de outras pessoas, com os ruídos, e com uma complexidade de elementos que está em ação na dança. Entretanto, é preciso refletir sobre os espaços da cidade e a segregação em relação à arte. Há na cidade uma segregação, já que seu uso “normal” seria apenas o dos deslocamentos cotidianos. Por isso que no processo de dissociação entre corpo e cidade, a cidade recebe outros sentidos, através da videodança.

Ainda segundo as autoras:

As corpografias urbanas, que seriam estas cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante, revelam ou denunciam justamente o que o projeto urbano exclui, na medida em que expressam usos e experiências desconsideradas pelo projeto tradicional. Tais corpografias explicitam as micropáticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas que qualificam o espaço urbano, formulando, assim, ambiências. (BRITTO; JACQUES,2012, p.153)

Sobre a citação acima, exemplifico com a minha própria videodança²⁶, onde danço em um espaço que foi criado para rápida circulação, devido a sua arquitetura, o que excluiria, na teoria, a possibilidade de uma intervenção artística num espaço tão fechado, estreito e com pouca iluminação.

Sobre o vídeo da proposta “Tribal Brasil na Cidade”, os critérios de produção são amplos, desde um simples registro de dança, até um vídeo editado no estilo “videodança”, com cortes, alteração de tempo e outras edições. A professora não atribui nota para as videodanças e outros processos avaliativos, mas retorna as atividades dando um feedback avaliativo por e-mail. Em minhas atividades, ela corrigia alguns movimentos que havia ensinado, quando algum detalhe não estava do modo que ela havia proposto.

Em minha experiência, como aluna do curso, escolhi gravar um vídeo com edições, porém a decupagem²⁷ dos planos foi simples e a duração da música mais curta. Desta maneira, pude privilegiar dois aspectos: a duração e o movimento da coreografia, criando uma continuidade temporal ao longo dos planos. Os enquadramentos foram escolhidos na tentativa de seguir e recortar os movimentos da bailarina, destacando-os em planos mais próximos. O lugar escolhido para o vídeo foi o corredor do prédio de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis. Na época, aquele caminho era percorrido por mim diariamente para ir ao local em que fazia estágio. Essa escolha também foi guiada pela música²⁸ da coreografia que condizia com a estética de concreto e cinza do local.

²⁶ Link para acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=P9OHP2v6umE>

²⁷ Decupagem é a divisão das cenas em enquadramentos com anotações técnicas que posteriormente são gravados.

²⁸ A música escolhida foi “A mulher do fim do mundo” - Elza Soares.

Link da videodança:<https://www.youtube.com/watch?v=P9OHP2v6umE>

Figura 6 – Videodança Tamiris Madeira



Fonte: Tribal Brasil na cidade – Tamiris Madeira

Há uma grande variedade de lugares escolhidos para as gravações das videodanças: praias, florestas e o centro da cidade de João Pessoa com pichação ao fundo. Também são filmadas videodanças em múltiplas localizações, quando a bailarina filma em mais de um ambiente, e a edição faz a passagem de um lugar ao outro.

A atividade da videodança faz parte do módulo “Corpo e espaço”, sendo baseada nos estudos de Laban (1978). No curso, aprendemos que Laban relaciona o movimentar-se no ambiente com quatro fatores de movimentos: espaço, tempo, fluência e peso, e que tais fatores correspondem a ações básicas que são colocadas em forma de movimentos tais quais: deslizar, pressionar, socar, chicotear, sacudir e torcer.

2.4 VIDEODANÇAS E RUDOLF LABAN

Compreender o que Laban está querendo dizer sobre os fatores de movimento, facilita a composição das sequências, conforme a professora propõe no curso. O fator espaço está relacionado com os planos, trajetórias, direções e níveis. O estudo do tempo está ligado ao repouso, aceleração e desaceleração, respiração e ritmo do corpo na dança. A fluência diz respeito à atitude da bailarina ao se movimentar, mais solta ou controlada. Por fim, o peso está relacionado a consciência que a bailarina tem do eixo corporal, seu equilíbrio e a tonificação que ela coloca nos movimentos.

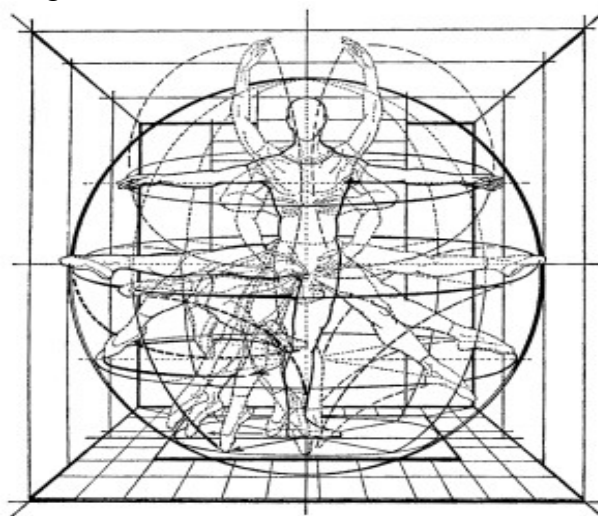
Antes da participação no curso de formação em Tribal Brasil, ainda não conhecia a obra de Rudolf Laban (1978) e, portanto, a minha movimentação não levava em

consideração, de maneira consciente, esses fatores propostos pelo autor, mas seguia outras conexões e caminhos que se relacionam com a minha trajetória de aprendizado em dança. Enquanto aluna e pesquisadora, aceitei o desafio de aprender as sequências de Tribal Brasil, conforme a perspectiva de Laban. Compus uma sequência coreográfica considerando os movimentos aprendidos no curso e os fatores de movimentos. Foi com essa experiência que aprendi que era possível observar essa preocupação com os fatores, também em outras videodanças, conforme surge nas falas de Cila sobre o seu trabalho.

Tanto na criação coreográfica, quanto na produção e edição da videodança, é possível visualizar os fatores de movimento apresentados por Laban. Na maneira de movimentar-se e posicionar-se pelo ambiente, mas também através dos efeitos e ângulos utilizados na videodança.

Entre o estudo dos fatores de movimentos de Laban (1978), Kilma inicia pelo estudo do espaço, que compõe o entendimento do que são as direções, os níveis, as extensões, caminhos/trajetórias e os planos. O estudo do uso do espaço é fundamental, sobretudo para aplicar os deslocamentos dos movimentos que são aprendidos, pensando nas possibilidades de composição. O entendimento de como projetar esses movimentos na cinesfera, espaço relacionado ao eixo do corpo no qual temos a possibilidade de dançar. Quando as pessoas se movimentam deslocando-se de lugar, a cinesfera também muda, acompanhando o eixo do corpo.

Figura 7 – Homem e a cinesfera



Fonte: <https://cinescontemporaneos.wordpress.com/2017/11/>

É no estudo sobre o espaço que Kilma pede a execução da videodança, que consiste num módulo que é dividido em seis aulas e antecede o pedido dessa atividade. No que se

refere à preocupação com o fator espaço, a professora pede que execute o “lá fora”. Em sua aula, ela explica que há diferentes possibilidades de trabalhar, em relação ao espaço. A professora fala que há o espaço pessoal, o espaço compartilhado, espaço físico, cênico, a plateia (espaço relacional), e o “lá fora”. Ou seja, quando a dança sai do espaço fechado para dançar nas ruas e em espaços públicos. Ao se referir ao “lá fora”, está dizendo sobre espaços que geralmente não são considerados para a execução da dança. A intenção é mostrar que esses espaços também podem ser de apresentação e ocupação artística. Desse modo, a proposta de Kilma é de que a bailarina faça o “laboratório da dança” em outros ambientes, além do que é costumeiro.

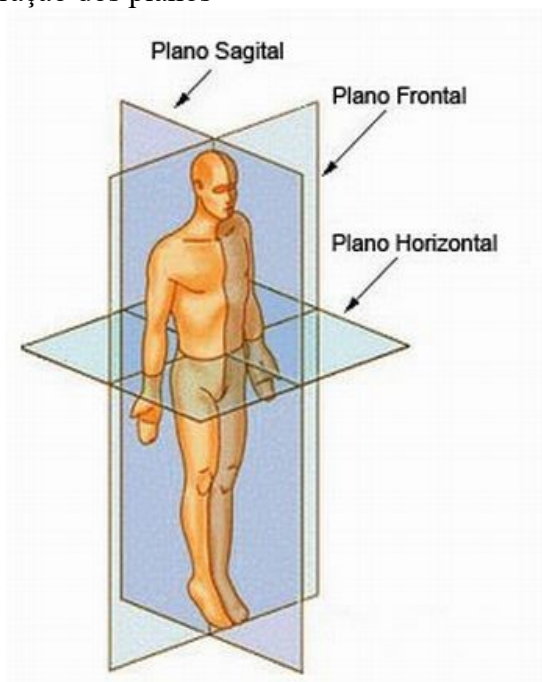
Na aula em que pede a videodança, Kilma indica o livro “Espaço e lugar” (CANTON, 2009), para que se entenda as diferenças entre “espaço”, “lugar” e o “não lugar”. E também para que conheça a proposta de dançar em outros espaços, segundo o que ela propôs. Kilma pede que as alunas façam a experimentação de andar pelo trajeto feito cotidianamente, mas com outros olhares, e a partir disso compor um material artístico.

O espaço compartilhado se refere a dança praticada com mais de uma pessoa, sendo, dessa forma, a cinesfera compartilhada com outros corpos. Acredito que no caso da videodança, o espaço está sendo compartilhado com humanos, e na relação com os elementos presentes e a própria câmera, desde o momento em que a câmera se aproxima ou distancia do corpo, que é pega na mão pela bailarina, relacionando-se com o corpo que dança. Nas videodanças é possível ver a movimentação, tanto da câmera se aproximando da bailarina, quanto em alguns momentos que a câmera está estática, a bailarina se aproximando da câmera. Reflete-se que assim como o corpo da bailarina, a câmera também possui sua cinesfera, estando ou não acompanhada de um *cameraman*. Isso porque há um eixo em torno desse objeto, é possível ver a movimentação nessa cinesfera, através das imagens captadas pela própria câmera.

Além de trabalhar planos espaciais: mesa (horizontal), porta (frontal/vertical) e roda (sagital), Kilma também ensina os níveis (baixo, médio e alto), as trajetórias (reta, ondulosa e curva), e as direções (direita, esquerda, frente, trás, diagonais). Na minha videodança optei por pensar os planos e níveis para compor a coreografia, e para a gravação do vídeo. O nível baixo focava os pés dançando e o som produzido pelo contato do corpo com o chão, o nível médio ao direcionar a câmera para os movimentos sinuosos do quadril, e nível alto ao dar visibilidade aos movimentos de mãos e braços, que compunham a coreografia.

Na imagem abaixo, há a ilustração de como os movimentos são feitos nesses planos, entretanto, na prática, ocorre que muitas vezes os movimentos são feitos em mais de um desses planos, simultaneamente. Em outras vezes, um desses três planos se sobressai mais do que o outro. Kilma fornece em aula o exemplo da capoeira, no qual esses planos são executados no movimento ao mesmo tempo.

Figura 8 – Ilustração dos planos



Fonte: <http://aulas-de-anatomia.blogspot.com/2010/08/nocoes-basicas-de-anatomia.html>

Esta breve descrição de minha videodança ilustra a maneira em que descrevo as videodanças das outras alunas do curso, analisando as videodanças enquanto parte do processo de aprendizagem, associadas às práticas do curso e às experiências de realização do vídeo. Ao observar as produções “Tribal Brasil na Cidade” de outras estudantes, percebo outros elementos que compõem os trabalhos, a maioria com o uso de edições, enquadramentos e movimentos de câmera que buscam seguir os ritmos e movimentos do corpo. Destaca-se que além da relação da bailarina com a câmera (e com o som, o figurino, o chão, o ambiente), existe a presença de uma ou mais pessoas que filmam e editam a videodança, e que também estabelecem relações com a gravação, edição e sobretudo com a dança.

Retomando novamente ao que escreve Latour (2008) sobre o kit de odores e a relação com o corpo, ele apresenta que o kit é um elemento que afeta o corpo dos aprendizes da indústria do perfume, afirmando que “o nariz” (a pessoa e a parte do corpo)

se faz como consequência do treino com o kit (entre outros fatores), o que possibilita o aprendizado e o reconhecimento de variados odores. Realizei a comparação com a forma que a professora organiza o que denomina por matrizes, no curso, percebendo assim as semelhanças com o que Latour chama por kit de odores. Entretanto, é possível também aproximar essa afirmação, neste trabalho, quando remeto a experiência de realizar a videodança. Acredito que na videodança o que faz emergir o corpo da bailarina é a câmera, o lugar em que ocorre a gravação, os movimentos, a música, entre outros agentes que podem ser delineados no processo de análise que proponho neste trabalho. A experimentação, a prática da filmagem e as possibilidades de modificar os movimentos pela edição, permitem outros aprendizados que vão além da execução técnica dos movimentos. Por exemplo, quando a bailarina edita o seu movimento através do aparato tecnológico, alterando o tempo do movimento, ela pode descobrir outras possibilidades para a sua dança.

Dessa forma, acredito que as escolhas feitas pelas alunas ao realizarem as videodanças não estão dissociadas do seu processo formativo do Curso de Formação em Tribal Brasil, mas dialogam com a experiência de aprendizagem proposta pela professora.

Partindo dessa perspectiva, o processo de formação do curso não é uma transmissão de um conhecimento da professora para as alunas, mas é elaborado em conjunto com as bailarinas, por meio das múltiplas práticas estabelecidas, o que inclui as videodanças. Na experiência de transformar esse aprendizado em formato de vídeo, a bailarina apreende outras conexões e dá outros sentidos às sequências de movimentos pela relação, não somente com a câmera e o processo de edição, mas com outros elementos presentes no ambiente em que dança.

Nas videodanças que darão sequência a esse trabalho, as alunas que foram interlocutoras já possuíam algum tipo prévio de conhecimento e formação em dança, conheciam também movimentos básicos de influência da Dança do Ventre e da Dança Tribal. O que é possível observar, a partir das descrições das videodanças, é que o processo de formação das bailarinas em Tribal Brasil ocorre a partir do aprendizado prévio da bailarina em dança, e com as experiências que englobam o curso de Formação em Tribal Brasil, e nesse espectro, a videodança é um caminho do aprendizado.

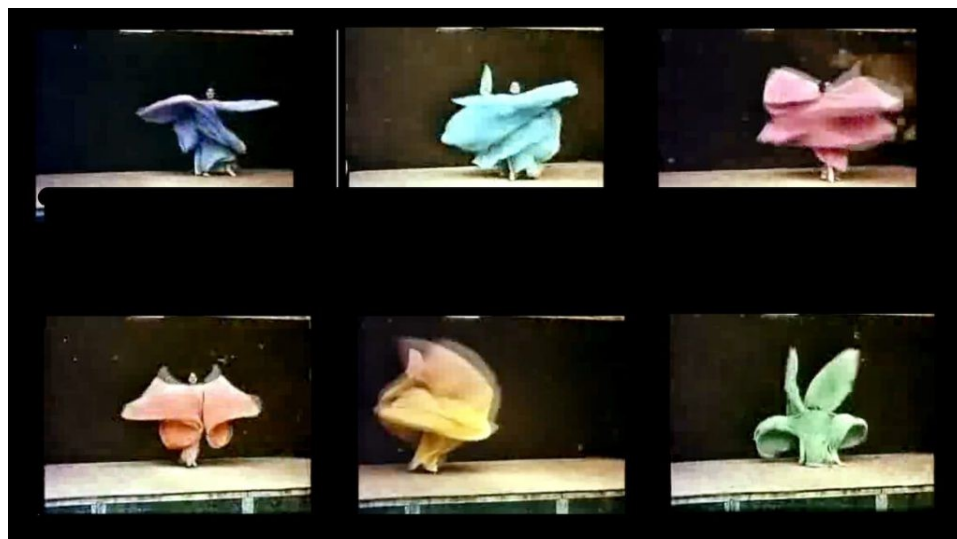
3. PANORAMA DA VIDEODANÇA: “TRIBAL BRASIL NA CIDADE” - ANTÔNIA E VIVIANE²⁹

3.1 CONTEXTUALIZANDO A DANÇA NO CINEMA E O SURGIMENTO DAS VIDEODANÇAS

Neste capítulo proponho apresentar o que hoje é conhecido como videodança e as discussões de artistas e teóricos/as sobre o tema.

A história do que hoje se conhece como videodança, inicia-se junto a história do cinema. Apesar da nomenclatura videodança ser recente, pesquisadores, como Capelatto e Mesquita (2014), consideram que a primeira videodança surge em 1894, nas origens do cinema, com a filmagem *Annabelle Serpentine Dance*, de 45 segundos, feita no estúdio de Thomas Edison, sob direção de William K.L. Dickson e William Heise, tendo como bailarina Annabelle Moore que performou a coreografia *Serpentine dance*, da artista Marie Louise Fuller – Loie Fuller (1862-1926). Tais produções eram tendências no momento, e diversas produtoras realizaram outras versões com esse tipo de dança.

Figura 09 – Annabelle interpreta *Serpentine dance* de Loie Fuller



Fonte: <http://wunderbuzz.com/the-spectacular-attraction-of-annabelles-serpentine-dance/>

Loie Fuller, como era conhecida, foi uma bailarina fundamental nessa trajetória da dança no cinema, por ser a coreógrafa do trabalho, que é considerado como a primeira videodança, e na maneira como concebia a dança, pensando novas possibilidades de

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=-ksuVyydlhg>

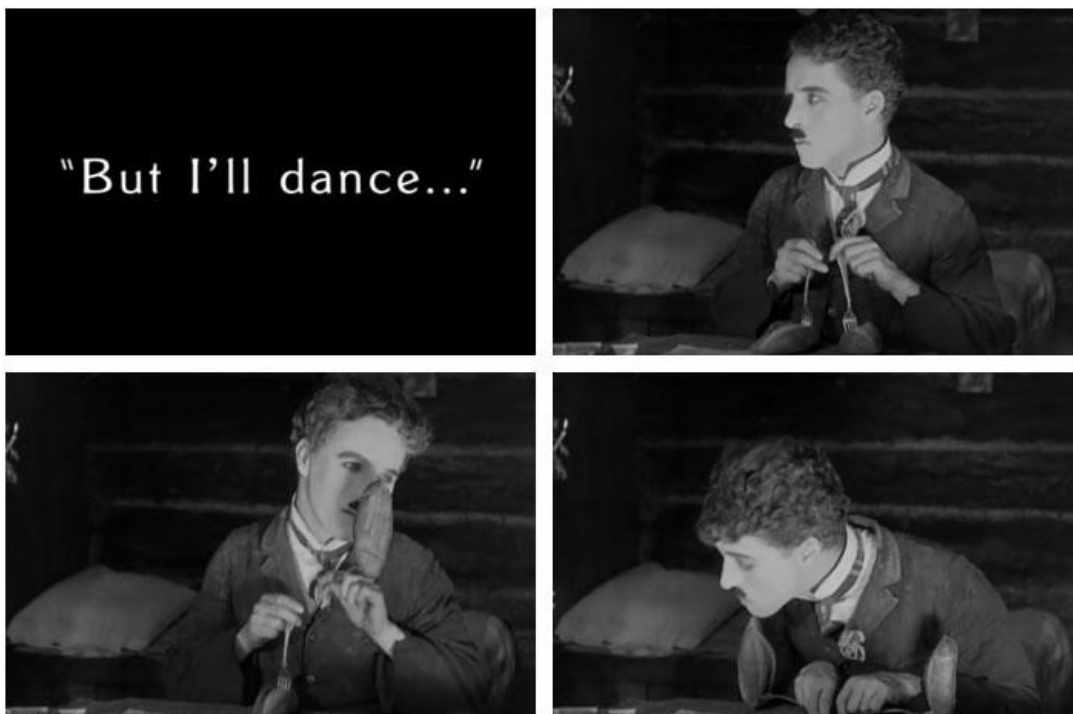
experiência com o corpo e os objetos. Ela coreografou uma dança tendo como protagonista não o corpo, mas a grande saia rodada, que além de compor o movimento, dança com a bailarina. Essa relação entre a dança e os objetos foi importante para a inserção de sua dança no cinema, pois mostrou-se aberta às possibilidades da câmera e das edições possíveis daquele contexto. Sua obra também torna possível a reflexão sobre o corpo a partir da relação com a imagem em movimento, num contexto em que havia poucos recursos de filmagem e edição. Nesse sentido, um autor que analisa a obra de Loie Fuller no cinema é Jacques Rancière (2013).

Para Rancière (2013) a dança serpentina de Fuller, apesar do nome que possui, não remete diretamente ao mimetismo animal, ou seja, ao movimento da cobra em si. As formas que os movimentos do corpo juntamente com a roupa produzem são formas “serpentinadas”, circulares, criando linhas que estão em variação perpétua. Rancière propõe que tais jogos de formas do corpo representam uma recusa do modelo clássico de beleza, compreendendo assim a saia como extensão do corpo. O corpo na imagem já teve o papel de figuração dentro do plano cinematográfico. Entretanto, o autor propõe que o corpo opera uma criação autônoma em relação à imagem e que a dançarina “é a artista de si mesma, a artista que faz do seu corpo um meio de inventar formas” (RANCIÈRE, 2013, pg. 132).

No contexto das primeiras videodanças (quando ainda não tinham esse nome), não havia muitas possibilidades de edição. A saia usada por Annabelle Moore ganhou o efeito de cores em movimento ao ser pintada a mão, quadro a quadro, no processo de montagem e de revelação do filme. Apesar da câmera estar estática, houve a preocupação com o posicionamento de câmera, em um enquadramento que registrou os giros e todos os deslocamentos da bailarina a partir de um único plano frontal. A composição dos quadros nos primeiros filmes era executada por meio de planos gerais, nos quais tinha-se a perspectiva do espectador em relação às ações em quadro.

Na história do cinema mudo, evidencia-se a expressão do corpo e dos rostos como fatores fundamentais para a comunicação e significação da história contada. A ausência de fala não se mostrava um empecilho para a presença de diferentes ritmos, danças e coreografias entre atores, cenários, objetos e movimentos de câmera, como é possível perceber na filmografia de Charles Chaplin, na qual a dança e a coreografia de movimentos faziam parte das cenas criadas pelo autor. A narrativa era contada através do corpo, como pode-se ver na cena dos pãezinhos do filme *A Busca do Outro* (1925).

Figura 10 – Charlie Chaplin e a dança dos pãezinhos



Cenas de 55 min 34 seg a 56 min 50 seg

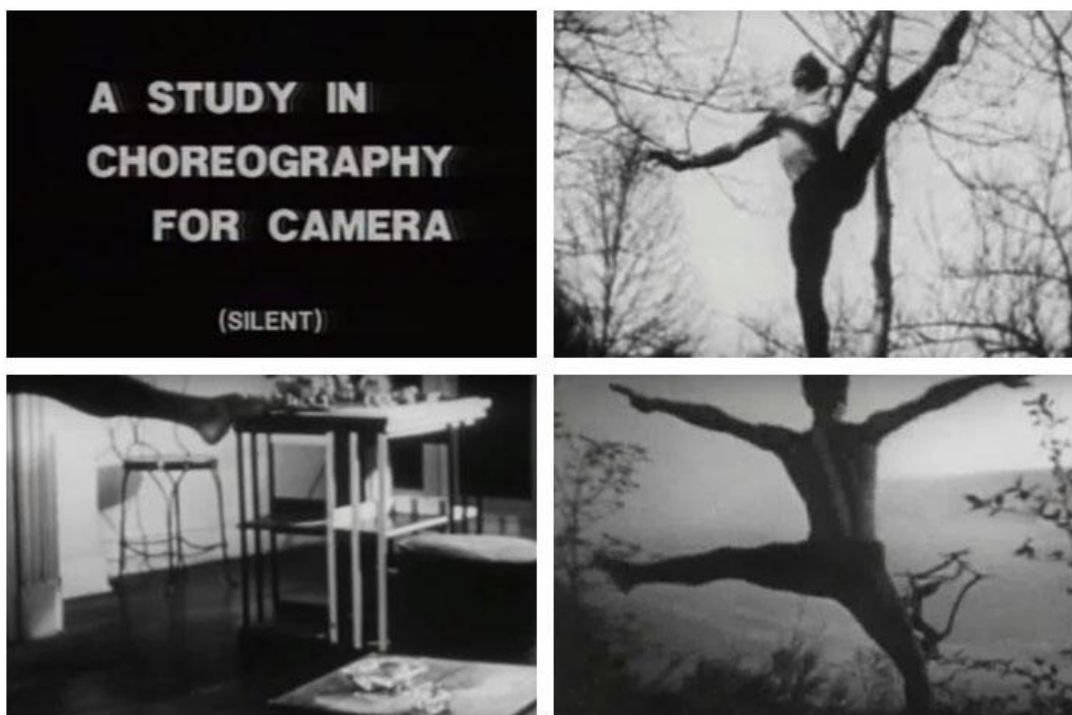
Fonte: Em busca do ouro (1925)

No cinema, a dança ganha outros aspectos a partir da consolidação dos musicais enquanto gênero, em paralelo a ascensão do cinema sonoro. Se no cinema mudo a pantomima encontrava-se como forma de expressão da narrativa, nos musicais as canções populares e o drama romântico dão forma às narrativas filmicas. *O Cantor de Jazz* (1927) e *Melodia da Broadway* (1929) foram precursores do cinema sonoro e fizeram sucesso de bilheteria em sua época, alavancando o gênero dos “musicais enlatados³⁰.” O primeiro musical que se centrou especificamente na dança foi *On Your Toes* (1939) que teve como coreógrafa Balanchine, numa sátira ao balé. No filme *Voando para o Rio*, em 1932, Fred Astaire estrela o sapateado, e com Ginger Roger produz nove filmes em seis anos, no qual Astaire era o coreógrafo dos solos e duos em que atuava. Nos musicais, as cenas de danças interpelam o mundo ficcional das personagens para criar planos sequências longos de alta complexidade de sincronia e de coreografia executados pelos atores. Além dos musicais, a animação *Fantasia* (1940), de Walt Disney, também enfatizou e incorporou a dança para contar a história de seus personagens.

³⁰ Gênero de filmes produzidos em grande quantidade.

Os filmes de Maya Deren, *A Study in Choreography for Camera* (1945) e *Transfigured Time* (1946), o primeiro feito em conjunto com o bailarino Talley Beatty, “exploram as possibilidades de montagem por meio das nuances entre velocidades da imagem especializando a progressão dos gestos.” (PONSO, 2012, p.5). Esse filme foi um contraponto aos musicais da época em relação à dança, pois procura refletir sobre a dança e suas relações com a montagem, e a experimentação da linguagem cinematográfica. Como quando Maya Deren, na sequência do vídeo, intercala o movimento de Beatty (bailarino) a um outro espaço, em um único movimento contínuo. A impressão criada pela junção de planos espacialmente descontínuos é a de que o bailarino saiu da floresta diretamente para um apartamento. Nessa cena, as sequências de movimentos coreografadas com os movimentos de câmera/sequência de planos evidenciam como a montagem pode colaborar para a elaboração criativa, e modificar as interconexões entre tempo e espaço relacionados a dança e a imagem em movimento.

Figura 11 – Salto: da floresta ao apartamento



Cenas de 55 seg a 1 min 04 seg

Fonte: Um estudo em coreografia para a câmera (1925)

Maya Deren é fundamental quando se trata de videodança, por exibir a dança de maneira díspar de como estava sendo produzida no cinema até aquele momento, fazendo assim um filme-dança, utilizando técnicas que evidenciaram a dança e que fizeram os

movimentos de câmera também “dançar” junto ao corpo. Dessa forma, Maya Deren é considerada pioneira em videodança, pela centralidade dada também a concepção da montagem como composição coreográfica.

Segundo a antropóloga Janaina Macedo (2016), Maya Deren, ao propor discontinuidades na montagem, entre espaço e tempo, cria variações na linearidade narrativa. Tal mudança desconstrói uma montagem de imagens guiada pelas ações de corpos dentro de uma unidade temporal como ocorria nos musicais. Dessa maneira, Deren criava um universo narrativo onde as relações de causa e efeito não são determinantes para a realização de uma composição coreográfica. A videodança de Antonia e Viviane segue uma relação com os lugares similar ao estilo de videodança de Maya Deren, no qual a câmera também perpassa por paisagens, que recebem foco através da imagem e das edições.

A história da videodança tem início no cinema, mas é necessário situar que há diferenças entre vídeo e cinema, e que tais variações são hoje compreendidas e refletidas de acordo com as experiências que se têm de ambos. Embora esse trabalho seja voltado a videodança, é relevante citar que existem possibilidades de vídeos na arte. Christine Mello (2008), em sua obra dedicada ao vídeo e suas variações, faz um levantamento, a partir da revista Leonardo (2001), de que existem em torno de trinta termos relacionados ao vídeo: videocriação, videoensaio, videodocumentário, videoclipe, videocarta, videoperformance, videopoesia, videoescultura, videoteatro, entre outros.

A montagem é fundamental na videodança e no cinema, e possibilita a construção das narrativas tanto cinematográfica como do vídeo, segundo Phillipe Dubois (2001). Entretanto, a posição do espectador da videodança é distinta do espectador de cinema, ou de um palco.

No Brasil, Analívia Cordeiro foi a pioneira nos campos da videodança e da videoarte. Em 1973³¹, realizou a obra *M3x3*, filmada em VHS e filmada em um estúdio. A coreografia foi gravada com equipamentos da TV Cultura de São Paulo, com a intenção de ser exibida em um festival em Edimburgo. Utilizando um som metronome, Analívia filma com bailarinos, que executam movimentos sem uma sequência exata, seguindo o som metronome utilizado. A videodança transmite a sensação de que os movimentos estão sendo feitos de maneira mecânica, acompanhando esse som. Todos os bailarinos estão vestidos com o mesmo macacão e touca, de maneira que não é possível visualizar seus

³¹ *M3x3* disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=Ms7ZRd9aQ90>

rostos e saber quem são. São utilizados três enquadramentos para filmar a videodança, que dura 9 minutos.

Essa videodança não tem mudança espacial, apenas de enquadramento, no entanto, como no chão e nas paredes têm desenhos geométricos, a mudança de plano muda a percepção do local filmado. Essa videodança é díspar dos trabalhos citados de Maya Deren, a forma de executar os movimentos, focando nos formatos geométricos, me remete a videodança de Cila³², que inicia a videodança realizando movimentações geométricas similares. Outra semelhança dessa videodança com a de Cila está na escolha de enquadramentos, pois ambas utilizam apenas dois planos.

Figura 12 - M3X3: Plano Geral, Zenital e Meio Primeiro Plano



Fonte: M 3X3 (1973)

Segundo Beatriz Cerbino e Leandro Mendonça (2011), trabalhos de videodança que vieram posteriormente aos de Maya Deren, como Merce Cunningham, Anne Teresa de Keersmaecker, Wim Vandekeybus, Analivia Cordeiro, Alexandre Veras, Paulo Caldos, e entre outros, contribuíram para ampliação das possibilidades de filmagem e edição, propondo outros cortes, planos e closes. As experimentações na forma de enquadrar o

³² Capítulo 4.

movimento se ampliaram, transformando também a maneira como corpo e câmera se relacionam, mas não somente isso, o avanço das tecnologias dos recursos audiovisuais foi responsável pelos novos efeitos e qualidades adicionados às videodanças.

Segundo Kesikowski (2011), é somente nos anos 2000 que a videodança se consolida como linguagem no Brasil, o que ocorre em paralelo ao surgimento de editais de mostras e festivais voltados para a videodança, que deram suporte para o crescimento das produções. As iniciativas mais importantes para a consolidação da videodança são o Projeto Rumos Itaú Cultural e o Dança em Foco, que surgiu em 2003. Entretanto outros eventos têm sido fundamentais em propiciar espaço para a videodança, como o Dança Brasil (RJ), Correios em movimento (RJ), mostra MOVE de videodança (RJ), Mostra Audiovisual Dança em Pauta (SP), Festival de Dança do Recife (PE), Festival de Dança de Bonito (MS, Dança em Foco, I mostra Internacional de videodança, Festival Videodance, entre outros. Ainda segundo Mello (2008), no século XXI o vídeo no Brasil (p.48), seguiu seu próprio caminho enquanto arte, tornando-se não apenas uma tecnologia acessível para os artistas, mas também estando inserido num contexto digital com inúmeras possibilidades, tipos de câmeras, aplicativos de edição, e meios de difusão tecnológicas através da internet e as redes sociais. Com isso, Mello reflete que não se trata mais como no início, da exploração de uma inovação tecnológica, o vídeo não é mais uma ferramenta para a arte, mas variações que desmembram dele, como a videodança, expandem-se como um campo de arte.

Cerbino e Mendonça (2011) explicam que foi no início da década de 1960 no Judson Dance Theater, em Nova York, com a aproximação entre artistas visuais, músicos, *filmmakers* e bailarinos que houve a proposta de romper as fronteiras entre essas artes, com o intuito de que elas se tornassem ainda mais fluidas. Nesse espectro, diversas maneiras se referiam ao encontro de vídeo e dança, a autora fala que em inglês também há inúmeros termos que se referem a videodança, como *creen dance*, *dance for camera* e *camera choreograph*.

A história do surgimento do cinema acontece em paralelo à história da antropologia enquanto disciplina, o que proporcionou o surgimento de inúmeros filmes com propostas etnográficas, já no início da década de 1920. Uma obra clássica é *Nanook of the North* (1922), primeiro documentário, filmado pelo antropólogo Robert Flaherty. Contudo, não somente os antropólogos, mas cineastas como Maya Deren buscaram a antropologia e o método etnográfico como aporte em seus textos e produções filmicas.

Segundo Ribeiro (2007), o chamado filme etnográfico ou cinema etnográfico “abarca uma grande variedade de utilização da imagem animada aplicada ao estudo do Homem na sua dimensão social e cultural.” (p.7) Pode-se utilizar de vários métodos e tradições teóricas, mas têm em comum alguns princípios, como a inserção no campo que está sendo estudado, a confiança e reciprocidade entre os envolvidos na pesquisa, com a preocupação em descrever a partir da observação e escuta. Alguns dos métodos são: quando a escrita etnográfica precede a realização do filme, ou quando a própria execução do filme é a metodologia de pesquisa. Ribeiro analisa que a ideia de primeiro filme etnográfico diverge para alguns, para Emilie de Brigard o primeiro filme etnográfico foi produzido em 1895 por Félix-Louis Regnault, cuja intenção é descrever uma técnica de cerâmica produzida por uma mulher que fabrica uma peça de olaria na exposição etnográfica na África Ocidental. Ainda segundo Ribeiro, é na década de 50³³ que o filme etnográfico se consolida enquanto disciplina instituída por realizadores como: Jean Rouch, John Marshall, Robert Gardner e Tim Asch.

Entre os mais relevantes realizadores de filme etnográfico, o que destaco é Jean Rouch. Isso porque, além da sua importância para a etnografia fílmica, Jean Rouch é fundamental pelo destaque dado à dança em seus filmes. Nesse sentido, alguns de seus trabalhos se debruçam em mostrar a dança, como em *Les maîtres fous* (1955), que trata de um ritual de possessão de trabalhadores migrantes do Songhay Niger e que vivem em Accra, Gana. A possessão é dos espíritos hauka. Segundo Renato Sztutman (2005), esse filme é considerado um marco na história do cinema etnográfico, por retratar um ritual de possessão, mas também pelos aspectos políticos e sociais tratados no filme, propondo uma reflexão sobre o colonialismo.

Um filme gravado posteriormente, é *Makwayela* (1977) que retrata uma dança de origem da África do Sul e executada por trabalhadores de Moçambique nas minas de ouro. Uma escolha de filmagem do diretor, diz respeito aos planos sequências. O último a ser citado, mas de maior relevância para esse trabalho, é o *Horendi*³⁴ (1972) que retrata por 1h09 a dança ritual na África do Sul. Chama a atenção por não captar entrevistas dos interlocutores, mas por mais de 1h captar todo o ritual, o que engloba os dançarinos, músicos e o conjunto. Destaco esse trabalho não só pelo enfoque dado à dança, mas pelas

³³ Na mesma época em que são criados os primeiros programas, comitês e laboratórios institucionais voltados para a etnografia fílmica, como: Comité du Film Ethnographique, PIEF- Program in Ethnographic Film, e Laboratoire de Audiovisuel en Sciences Religieuses. (RIBEIRO, 2007)

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VgCOW8V0-1c&t=664s>

escolhas de planos, movimentação de câmera e de montagem. Os trabalhos produzidos por Jean Rouch evidenciam os diversos tipos de escolhas que podem ser feitas ao filmar uma dança. O último trabalho que citei, pode ser interpretado até mesmo como uma videodança, considerando os enquadramentos para registro da dança ritual e das escolhas de montagem. Algumas cenas de Jean Rouch evidenciam a dança a partir de outros ângulos do corpo, como a maneira que ele enquadra os pés na dança ritual, mostrando a dança do ponto de vista desse ângulo. É por técnicas como essa, que ele se torna uma inspiração nas formas inovadoras de filmar, o que inclui a videodança.

Figura 13 – Documentário de Jean Rouch (Horendi)



Fonte: Horendi (1972)

Embora existam convergências, as videodanças que serão apresentadas também remetem às multiplicidades de escolhas e caminhos estéticos percorridos ao longo da história da videodança. Os elementos discutidos aqui neste trabalho, referentes ao cinema e ao vídeo/videodança, como aspectos da montagem, planos e edição - manipulação de tempo e espaço - podem ser encontrados nas videodanças apresentadas nesta dissertação, de inúmeras maneiras. Como a videodança de Viviane e Antonia, apresentada neste capítulo, na qual em diversas cenas as bailarinas não dançam, mas o enfoque está em outros elementos apresentados no vídeo, para além dos seus corpos: como os movimentos dos lugares escolhidos - pelo fato da bailarina utilizar distintos lugares e pelo destaque dado a

eles - e também no trabalho de montagem realizado. Contrastando com essa videodança, há a videodança de Cila, que apesar de também conter edições e montagem, tem o enfoque na dança da bailarina, por filmar praticamente a videodança inteira no mesmo plano e em um só lugar. Ou seja, são caminhos escolhidos para fazer as videodanças, e que sinalizam não existir uma fórmula para produzir essa arte e nem mesmo definições que engessem, o que é ou não, uma videodança.

3.2 A VIDEODANÇA DE VIVIANE E ANTÔNIA E APROXIMAÇÕES TEÓRICAS NAS ANÁLISES SOBRE CINEMA E VIDEODANÇA

São com variados recursos técnicos que as videodanças do Tribal Brasil na Cidade foram construídas. Apesar da professora não especificar que queria uma videodança, mas sim um vídeo que fosse feito como arte, destacando a cidade e a dança, a maioria das bailarinas optou por esse formato que confere edições, cortes e outros efeitos. A videodança de Viviane e Antônia que trago neste capítulo, é um exemplo de trabalho que engloba distintos lugares da cidade, mas também diversos efeitos para captar a dança e essas imagens. A videodança feita na cidade de Feira de Santana (BA), foi filmada em mais de uma locação: Lagoa Grande, Avenida Senhor dos Passos, Prefeitura Municipal de Feira de Santana e Avenida Getúlio Vargas. Foram mescladas duas músicas da autora Alessandra Leão - *Batalha (o início)* e *Guerra (linda)*. Assim como cenas desse trabalho foram montadas sobrepostas umas às outras, as bailarinas editaram as músicas também as sobrepondo uma sobre a outra. Essa videodança é a mais curta a ser analisada, tendo apenas 2:22 min. A criação e concepção coreográfica foram das próprias bailarinas, a captação de imagem foi feita por Anderson Moreira e a edição e finalização por Diego Feliciano.

Para analisar as videodanças, precisa-se compreender alguns termos técnicos da linguagem cinematográfica. Na terminologia filmica é possível destacar três dos principais planos que vão auxiliar nas descrições. Começando com o Plano Aberto (*Long Shot*) que é considerado um plano de ambientação do espectador em relação às informações encontradas na cena. No Plano Médio (*Medium Shot*) a câmera encontra-se a uma distância média do objeto ou da personagem em cena, onde ainda se destaca o ambiente em sua volta. E por último o Plano Fechado (*Close Up*), no qual a câmera encontra-se próxima ao objeto, destacando a expressividade e a emoção da personagem. Além desses três planos,

há uma variação mais detalhada em relação às distâncias como também os ângulos e os lados dos enquadramentos. As definições desses termos podem ser encontradas no glossário da dissertação.

Conforme será visto nas próximas cenas, é possível aproximar o trabalho executado nesta videodança com as produções fílmicas e as reflexões de Maya Deren, que apesar de estar contextualizada no campo do cinema, é considerada uma das autoras clássicas quando o tema é videodança. Além das produções fílmicas, Maya Deren foi uma cineasta que deixou reflexões teóricas a respeito do que pensava sobre o cinema e a imagem, e que acredito serem relevantes na escrita sobre a videodança. Como quando a autora (2012) escreve sobre a câmera lenta, e afirma que seu efeito não ocorre apenas quando a imagem é desacelerada, mas está em nossas mentes. Ou seja, a câmera lenta não ocorre a partir do que está na tela, mas sim da experiência sobre o tempo, que temos com base na realidade. Nesse sentido, ela refere a uma cena de corrida em câmera lenta no cinema, no qual só é possível identificar como câmera lenta, porque há uma experiência prévia de tempo, que é esperado ao presenciar a velocidade de uma corrida.

A assimilação das experiências da realidade com a experiência da imagem em movimento também é discutida por Gibson (1979). Segundo o autor, embora o campo de visão da câmera (ângulo de visão de 90 graus) não seja precisamente análogo ao campo de visão do sujeito, os enquadramentos são pensados a partir da experiência com o mundo e as relações estabelecidas com as coisas. Para compreender o cinema, o autor relaciona a visão humana com os enquadramentos cinematográficos, pensando a justaposição da percepção cinematográfica com a percepção do espectador. Gibson ainda ressalta a importância do conteúdo filmado e sua relação com o espectador e a visão humana, propondo que o cinema seja compreendido a partir de uma teoria ecológica da percepção³⁵. Da mesma maneira, os escritos e trabalhos produzidos por Maya Deren demonstram que a autora estava interessada na experiência do espectador com sua obra, e tendo isso em vista, suas criações possibilitaram novas experiências com a dança e o filme.

Segundo Maya Deren (2012), na medida em que as imagens registradas pela câmera geram uma sequência a partir da montagem escolhida, ocorre o “ato criativo” do cinema, capaz de criar diversas realidades. A ação criativa no filme ocorre em sua dimensão temporal, considerando que são executados tendo como base a manipulação de tempo e

³⁵ Conforme escrevi anteriormente, a teoria ecológica da percepção é retomada por Ingold que complementa a teoria com o suporte da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e Sheets-Johnstone, esse aporte será fundamental para a análise e a etnografia das videodanças

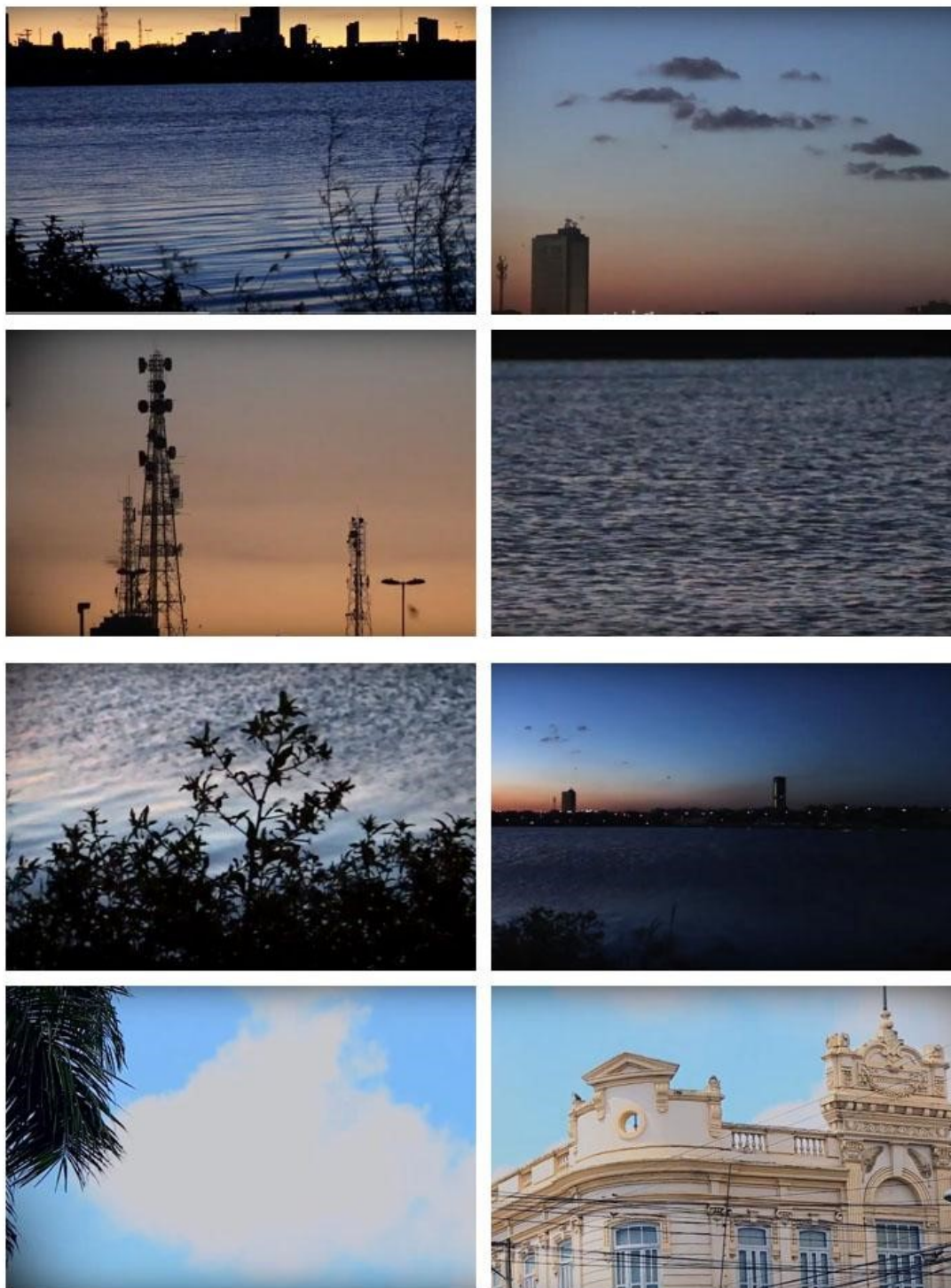
espaço. Isso é importante, visto que escrevo sobre a importância do tempo e espaço para as videodanças. Ao falar sobre tempo e espaço, Maya Deren refere às técnicas utilizadas, como os flashbacks, ação paralela ou condensação de tempo, como também a manipulação de tempo e espaço no cinema se torna parte da estrutura orgânica de um filme. (2012, p.145) Demonstrações disso estão na obra que descrevo anteriormente “Estudo em coreografia para a câmera”, na qual Maya Deren utiliza diversas técnicas de manipulação de tempo e espaço, como acelerar e desacelerar o movimento corporal do bailarino, entre outros efeitos.

É possível do mesmo modo realizar a análise da montagem e da manipulação do espaço logo nas primeiras cenas de Viviane e Antônia (figura 14), que inicia mostrando a Lagoa Grande em seis ângulos, finalizando com a prefeitura da cidade - nas duas últimas imagens abaixo. As seis primeiras imagens abaixo, dão a impressão de que são lugares diferentes, quando na realidade se trata do mesmo lugar em variados ângulos e perspectivas. Precisei assistir a videodança inúmeras vezes para perceber que era o mesmo lugar, pois além dos planos, a montagem propicia a experiência de estar visualizando múltiplos cenários. Dessa forma, a narrativa criada pela montagem, permite mostrar múltiplas faces da cidade sem precisar filmar em seis lugares distintos.

Por outro lado, as duas últimas imagens abaixo foram filmadas em frente à prefeitura da cidade, mas também em ângulos variados. A penúltima imagem em *contre-plongée* possibilita a visão do céu azul da cidade e contrasta com as cores das imagens anteriores. Em relação as cores, não só as que foram captadas, mas também as editadas, fornecem impressões de tempo, em que a cor alaranjada do céu pode ser associada tanto com o amanhecer, como o entardecer.

Apesar das diferenças técnicas da videodança da dupla em relação a de Maya Deren, como a ausência de cor, o que modifica, por sua vez, a compreensão temporária na narrativa, a semelhança da análise da montagem da videodança de Maya Deren, possível de ser observada, é que ambas levam o espectador de um cenário ao outro, ao realizarem experimentações com o espaço, através das possibilidades de edição que cada obra tem em seu contexto.

Figura 14 – Planos Iniciais – Antônia e Viviane



Cenas de 01 seg a 05 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Antônia Lyara e Viviane Macedo

Para Ana Flávia Mendes (2010) a videodança é uma maneira da dança se articular com o vídeo e a câmera, ela é criada para ser exibida em uma tela, a sua construção ocorre tendo como ponto de partida a relação com a câmera. Por isso, os planos escolhidos e a sua montagem direcionam o olhar do telespectador. Como na videodança de Viviane e

Antonia, nas próximas cenas (figura 15), em que as bailarinas aparecem e a imagem mostra apenas a parte de trás das suas pernas, com a câmera posicionada rente ao chão. Os pés de Viviane e Antônia, em sincronia, pisam com o pé esquerdo à frente, juntam pés e pisam com o pé esquerdo atrás, e depois pé direito à frente e elas dão um passo à frente.

Ainda nessa cena a câmera registra uma árvore, imagem que se sobrepõe a cena de Viviane e Antônia, transmitindo uma impressão fantasmagórica para o vídeo, que cria uma outra imagem a partir da montagem dessas duas cenas. Essa descrição demonstra como imagem e dança se intercalam a partir das possibilidades de efeitos e montagem. Nesse sentido, Mello (2008) reflete que ocorre uma relação dialógica entre corpo e vídeo, no qual ambos se interpenetram e constroem significados. Segundo a autora, manifestações como a videoperformance são frutos do diálogo entre linguagem do corpo e do vídeo, que formam assim uma síntese (p.144). Dessa forma, nas imagens abaixo da videodança de Antonia e Viviane, o corpo através das sobreposições utilizadas, é “reticulado, multifacetado e segmentado” (2008, p.147).

Conforme escrevi anteriormente, de acordo com Maya Deren, tudo isso é possível no vídeo por causa da manipulação do espaço e tempo, ideia que vai ao encontro às discussões da fenomenologia que trago adiante. Esse tema estará presente durante as próximas descrições, no qual tenho como base autores da fenomenologia, sobretudo Merleau-Ponty (1999) e Sheets-Johnstone (1999), para as análises que envolvem manipulação de espaço e tempo. As transformações de um corpo são construídas na experiência de fazer uma videodança, ao manipular o tempo dos movimentos corpóreos e o espaço no qual o movimento ocorre. Modificando o espaço, o corpo, na videodança, quebra barreiras, pode se deslocar de um lugar ao outro, ou até mesmo desconfigurar o que se conhece por espaço, como nas cenas abaixo, no qual na fusão de imagens, as árvores se sobrepõem aos corpos, fazendo com que não haja uma separação entre corpos das bailarinas e árvores, pois todos os elementos se integram.

Figura 15 – Pés e sobreposição de imagens – Antônia e Viviane



Cenas de 07 seg a 22 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Antônia Lyara e Viviane Macedo

Em um plano geral (figura 15) numa distância que possibilita ver as árvores, as pessoas caminham ao fundo do quadro, e no cenário é possível ver um carro estacionado. Viviane é a bailarina que está à frente de Antônia, a qual não conseguimos ver o corpo todo. Elas ondulam os braços direitos e após isso os braços esquerdos. Os braços de Viviane se levantam primeiro do que os de Antônia, como se estivesse guiando o braço de Antônia que está atrás. Após isso a câmera se aproxima e elas fazem um movimento que é conhecido como *torso twist*, que consiste na torção de tronco da esquerda para direita juntamente com a ondulação de braços. Como Antônia ainda está atrás, ela executa o movimento seguindo a movimentação de Viviane. Elas abaixam os braços e corta para a cena novamente dos pés. A passagem de cena é feita também com a sobreposição da imagem das bailarinas posicionadas com a imagem dos seus pés, que ao final da fusão, podem ser vistos nitidamente.

Os efeitos que são colocados na videodança, a partir do computador, como a edição, as alterações de velocidades, cortes e outras fusões, formam um novo ritmo, fazendo com que o corpo não seja visto da mesma maneira como é compreendido em tempo real. Uma videodança nesse sentido, é semelhante a de Maya Deren, citada anteriormente, na qual o bailarino pode se deslocar num mesmo passo de um cenário ao outro, e tem seus movimentos acelerados através da edição. Maya Deren fez essa videodança consciente

desse fenômeno e com o intuito de produzir reflexões acerca da imagem, demonstrando como é possível conferir ritmos ao movimento a partir do filme. Acredito, dessa forma, que para executar uma videodança são necessárias habilidades, o que abrange estar atenta aos ritmos envolvidos no processo de criação da videodança.

Segundo Leroi-Gourham (1970), a percepção responde aos ritmos externos do ambiente, e da mesma maneira, na videodança, a bailarina responde aos ritmos externos, o que inclui o ambiente e o ritmo dos movimentos realizados pela câmera na filmagem da dança. Conforme o autor coloca:

O sujeito atuante, animal ou homem, é inserido numa rede de movimentos, oriundos do exterior ou da sua própria máquina, cuja forma é interpretada pelos sentidos. De uma forma geral a sua percepção interpõe-se entre determinados ritmos externos e a resposta que fornece de forma motriz. (LEROI-GOURHAM, 1970, p.87)

Esses ritmos externos são díspares e observa-se que ocorrem ajustes rítmicos no vídeo, desde o processo de filmagem e edição, que demandam inúmeras habilidades. Para a realização da edição, pode-se escolher as imagens que vão ser montadas, com base no tempo de duração e a ordem dos planos, tais decisões levam em conta a música, os movimentos da dançarina, como também a sensibilidade estética do editor. Estas decisões por mais intuitivas que pareçam, exigem técnica e são parte do processo conjunto de realização da videodança.

Há ritmos empreendidos para filmar, nesse sentido, Ribeiro (2007) escreve que procura gravar os seus filmes por ordem de sequência temporal, para então realizar o *raccord* - sequência que não aparenta cortes, no qual a ação do movimento é preservada no corte entre os planos. Ou seja, é fundamental que o cineasta saiba o que está filmando, para saber onde precisa parar. Ele afirma que existe um ritmo que é seguido para a execução do filme ou vídeo, tal como existe na dança e na música (2007, p.39).

Entretanto, os ritmos de vídeo precisam se ajustar às condições técnicas e rítmicas da dança, vídeo e dança precisam se relacionar para que seja uma videodança. Mas como vídeo e dança se ajustam às condições técnicas um do outro? Ingold (2015), tendo como base o conceito de ritmo de Leroi-Gourham, afirma que o ritmo “não é um movimento, mas um acoplamento dinâmico de movimentos” (2015, p.107). Na figura abaixo, é possível observar nas imagens que retratam o mesmo local em perspectivas variadas, que a videodança está atenta aos movimentos dos lugares da cidade e dos objetos/coisas

envolvidos. É preciso considerar que há um ritmo no qual essas imagens são mostradas, que acompanha também o próprio som e o conceito proposto para a videodança.

Figura 16 – Retrovisor e diferentes ângulos – Antônia e Viviane



Cenas de 28 seg a 37 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Antônia Lyara e Viviane Macedo

Contudo, atendo-me à relação que é estabelecida não só com os lugares, mas com os objetos em cenas, incluindo a câmera. Na última imagem (figura 16), a cidade é percebida a partir do ponto de vista do retrovisor que surge em cena, inserindo, ainda mais, nós, espectadores em ação, uma vez que nos coloca como se estivéssemos no carro, olhando pelo retrovisor. Na imagem abaixo (figura 17), a bailarina está em cena e dança em frente a câmera - que está no enquadramento *plongéé* - olhando-a e fazendo movimentos em sua direção, no intuito de interagir com os espectadores. Há nessas duas cenas um acoplamento de movimentos e ritmos, visto que a bailarina cria uma narrativa através da filmagem e edição, que inserem o espectador em cena, trazendo em momentos a relação com os objetos para a tela. Realizar uma videodança requer um conjunto de técnicas e de atenção aos ritmos que irão compor a obra, para contar uma história através dos movimentos.

Percebe-se na escolha das bailarinas, a desconstrução do que se entende como um ritmo exato e contínuo, quando elas optam em não seguir uma harmonização entre os

elementos, e a dança não segue o tempo da música. A música mixada tem o sentido de caos, mas ao mesmo tempo as bailarinas dançam felizes, num tempo diferente da dança. Mas mesmo para esse tipo de construção narrativa, há um ritmo empreendido na criação das videodanças, que vão desde o seu planejamento à filmagem e edição desta obra.

Figura 17 – Acoplamento de movimentos e ritmos – Antônia e Viviane



Cenas de 38 seg a 1 min 34 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Antônia Lyara e Viviane Macedo

3.3 MOVIMENTO PARA ALÉM DO “CORPO”, PENSANDO A VIDEODANÇA COMO MOVIMENTO

Há alguns pontos em comum que aproximam dança e vídeo, como o fato de ambas serem artes apreciadas visualmente, contudo um aspecto em comum que considero fundamental, é o movimento. Conforme escrevi ao início do capítulo, o trabalho cinematográfico de Loie Fuller, “Dança Serpentina”, é um dos marcos do que conhecemos hoje como videodança. A artista tinha o intuito de propor uma outra concepção de movimento para a época, num contexto em que o balé clássico era predominante na dança do Ocidente. Percebe-se nessa obra, que a bailarina trabalha de acordo com as possibilidades de movimento que vão para além do corpo, como os tecidos utilizados, um dos principais elementos a conferir movimento à dança. O foco neste vídeo não está no corpo da bailarina, mas na composição entre os elementos presentes que conferem

movimentos. Nesse sentido, segundo Capelatto e Mesquita (2014), o enfoque dado ao movimento fez com que a atenção não estivesse apenas nas habilidades corporais, ou seja, a preocupação era transformar a dança e o corpo, através dos efeitos visuais propiciados pelos movimentos das luzes e tecidos, colocando-os em relação.

Maya Deren aprofunda a discussão referente ao movimento adicionando ao debate as questões referentes ao tempo e espaço como criadores do cinema. Por outro lado, há a discussão de que o corpo cria o tempo e o espaço, a partir do conceito de “espaço de possibilidades” de Deleuze e Guattari (1997). A autora Rosa Primo (2013) parte da ideia de que o corpo cria o espaço, indo ao contrário da lógica das ciências físicas, de que o corpo é que se move no espaço. Essa ideia é apresentada aqui em outros capítulos, tendo como base as noções da fenomenologia, que defende que o corpo em movimento é capaz de criar o tempo e o espaço. Dessa forma, não é o espaço que vem antes, mas sim a movimentação no mundo. Se opondo a noção de espaço objetivo e absoluto, Deleuze e Guattari sugerem, como alternativa, o conceito de “espaço liso”. O espaço liso é um “espaço háptico”, um espaço que é construído a partir das sensações que são provocadas pelo ambiente, como a luminosidade, o som do vento, o calor ou o frio, e assim por diante.

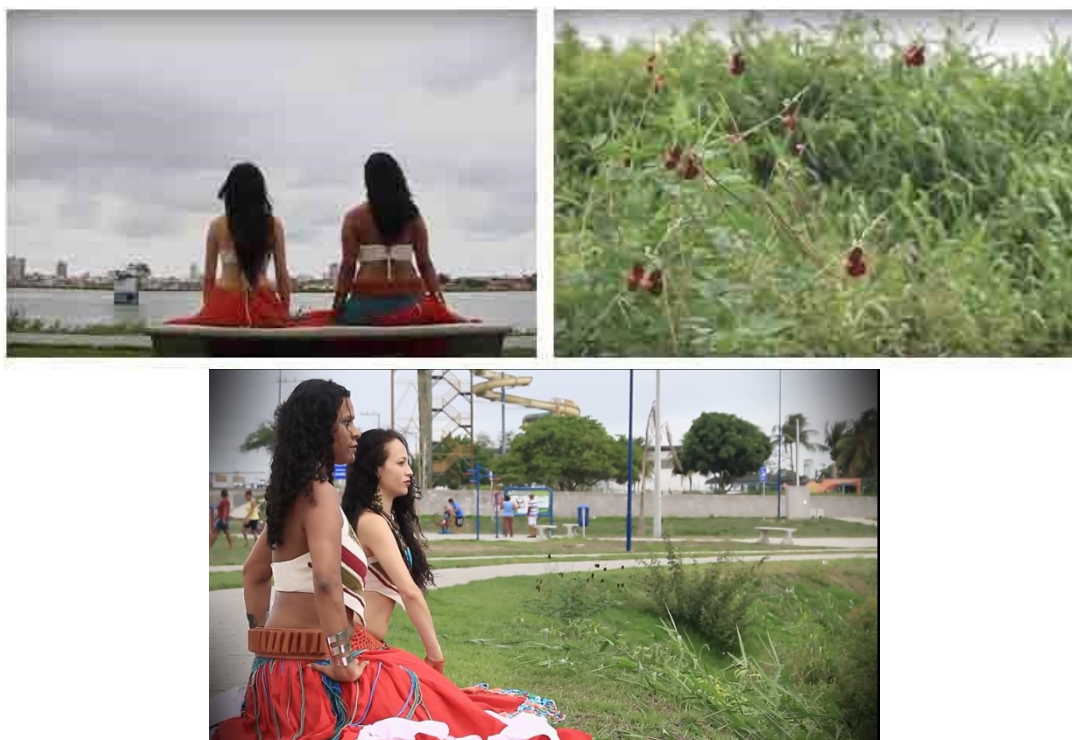
Segundo Primo (2013), entretanto, essas características só existem porque são assim compreendidas, pois são criadas por um corpo que se move. Contudo, acredito que a criação do espaço e do tempo ocorre com o movimento não só do corpo, mas das coisas. Sendo assim, tanto para a dança, como para o vídeo ou filme, é o movimento que cria o espaço e tempo. Como podemos observar na cena abaixo, na qual as bailarinas estão sentadas num banco em frente a lagoa, a câmera as filma de costas e percebe-se que estão observando a lagoa. Na imagem seguinte há apenas uma área verde perto da lagoa, os movimentos que ali existem são das plantas, provocadas pelo vento.

Dessa forma, destaco que na videodança não é apenas o corpo humano que dança, debate que dissolve a noção de corpo como algo pronto e fechado em si. A discussão sobre o corpo x objeto surge com as discussões elaboradas pelo filósofo Merleau-Ponty (1999) e são levantadas posteriormente pelo antropólogo Ingold (2015), ao propor que se pense a partir da ideia de coisas. Tal debate rompe com os dualismos, ao surgir observar e compreender as relações e interações que ocorrem no ambiente.

Quando as bailarinas aparecem sentadas num banco de uma praça, olhando para o horizonte, é possível observar as pessoas ao fundo. A câmera está em plano médio e elas estão posicionadas no canto do quadro, as pessoas que vemos ocupando a praça compõem o

plano de fundo da cena. Na última cena (figura 18), apesar da presença de corpos humanos ao fundo, e as bailarinas sentadas, as pessoas presentes não estão “dançando”. Entretanto, a videodança ocorre a partir das possibilidades de montagem e da narrativa que as bailarinas propõem contar no vídeo, mostrando assim, de múltiplos ângulos, os movimentos de um mesmo lugar.

Figura 18 – Sentadas na praça – Antônia e Viviane



Cenas de 1 min 35 seg a 1 min 42 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Antônia Lyara e Viviane Macedo

Na cena que segue (figura 19), as bailarinas dançam em frente a lagoa. A câmera filma na diagonal, elas dançam com os braços abertos na altura dos ombros, caminhando para a direita, dão um pequeno salto e depois dão passos para a esquerda, viram de frente e o braço esquerdo ondula, juntamente com o movimento de cabeça que passa da esquerda para a direita. Muda a cena e a câmera agora está em outro posicionamento, mais próxima das bailarinas, é possível ver a lagoa e imóveis ao fundo. Elas abrem os braços e giram. A câmera se movimenta na medida em que elas vão girando. Numa nova cena a câmera está em contra-zenital num cenário de árvores, a câmera movimenta-se, girando, há nesse momento mais uma sobreposição de imagem com as bailarinas dançando em frente a lagoa.

Ao longo do trabalho, as análises realizadas das videodanças apontarão caminhos que propõem que sejam observados os movimentos de outras coisas para além do corpo. A questão principal, tratando sobre o movimento, é que a própria videodança seja analisada

como dança, considerando o conjunto dos elementos presentes e as múltiplas experiências propiciadas tanto para quem dança e produz, como para o telespectador. Afirmar isso é também estender as concepções da dança enquanto uma técnica corporal, é considerar a presença da tecnologia e como esta tem a possibilidade de transformar o que se conhece por dança.

Na cena abaixo, é possível perceber a sincronia entre as bailarinas com o movimento de câmera, mas também com a sobreposição e movimento das árvores, que acompanham o ritmo leve de seus corpos. Na videodança como dança, a edição se faz fundamental, já que a montagem é essencial no momento de conferir a narrativa e o ritmo da videodança.

Figura 19 – Dançam juntas – Antônia e Viviane



Cenas de 1 min 43 seg a 2 min 00 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Antônia Lyara e Viviane Macedo

3.4 VIDEODANÇAS COMO APRENDIZADO

É fundamental lembrar que a professora do Curso de formação em Tribal Brasil incentiva que as bailarinas dançam em duplas ou em grupo sempre que houver oportunidades. Ela ensina que a partir dos movimentos do Tribal Brasil é possível dar uma senha para dançar em improviso coordenado, ou seja, dançar em conjunto as movimentações do Tribal Brasil, sem necessariamente ter coreografado as sequências. Esse modo de dançar chamado “improviso coordenado” é executado pelo *American Tribal Style - ATS*, no qual as bailarinas só dançam improvisando e criam senhas para as trocas de movimento. Conforme apresentei no capítulo anterior, na versão presencial do Curso de Formação em Tribal Brasil, a professora formava duplas em sala de aula, mas na versão a distância isso não é tão simples, uma vez que as bailarinas dependem que haja mais de uma bailarina em sua cidade que tenha disponibilidade para os treinos. No caso de Viviane e Antônia que tiveram a oportunidade de fazer a videodança juntas, trata-se de bailarinas que já se conheciam e tinham uma trajetória compartilhada na dança, realizando inúmeros trabalhos juntas. Na figura 19, é possível observar o sorriso e a conexão entre as duas bailarinas, os quais narram a trajetória de um aprendizado que ocorre em conjunto.

Percebo que a experiência de dançar juntas, propiciou também a criação de uma estética para a videodança que foi pensada em conjunto, de acordo com os interesses e maneiras de compreender a dança e a videodança.

É importante retomar que nos momentos os quais a professora do Curso de Formação em Tribal Brasil colocava em prática os fundamentos do bailarino e teórico Laban, também orientava a prática em dupla. Laban propõe que é possível antecipar e controlar a fluência, o tempo, espaço, e peso dos movimentos, e ser consciente das ações corporais. Na videodança, aliando os conhecimentos da aula sobre Laban, a aluna do Curso de Formação em Tribal Brasil pode modificar os fatores do movimento através do seu corpo, e pelo processo de edição. A fluência utilizada pelas bailarinas para realizar o giro é leve, e não há uso de edição para modificação da fluência do movimento, contudo, em videodanças posteriores darei exemplos de como a fluência pode ser transformada, através da edição. Nesta cena (figura 19), é possível observar como o espaço em Laban pode ser compreendido de outra maneira através do vídeo. A partir do enquadramento da cena, a visão que se tem do corpo não é dele inteiro e a cinesfera é vista a partir de uma diagonal.

Laban vai contra as explicações racionalistas, que classificam os movimentos como meramente mecânicos. Apesar de não ter dúvidas do aspecto puramente físico do movimento, ou seja, que existe um mecanismo de controle corporal que ocorre de forma mecânica, defende que é possível antecipar e controlar a fluência dos movimentos, ser consciente de suas ações corporais. Para se contrapor às teorias racionalistas, Laban fala de um poder que habilita à escolha de atitudes corporais frente ao movimento, essas atitudes são: contida, restrita, resistência, e de outro lado, aceitação, tolerância, benevolência. As atitudes em relação ao movimento aparecem nos fatores de movimento (LABAN, 1978) que são divididos entre: fluência, espaço, tempo e peso. Segundo o autor, a consciência do poder em relação aos movimentos da dança possibilita a bailarina um repertório maior e diversificado. No vídeo, através dos processos de filmagem e edição, é possível mostrar as “atitudes” dos movimentos de variadas maneiras, além daquelas que o corpo executa.

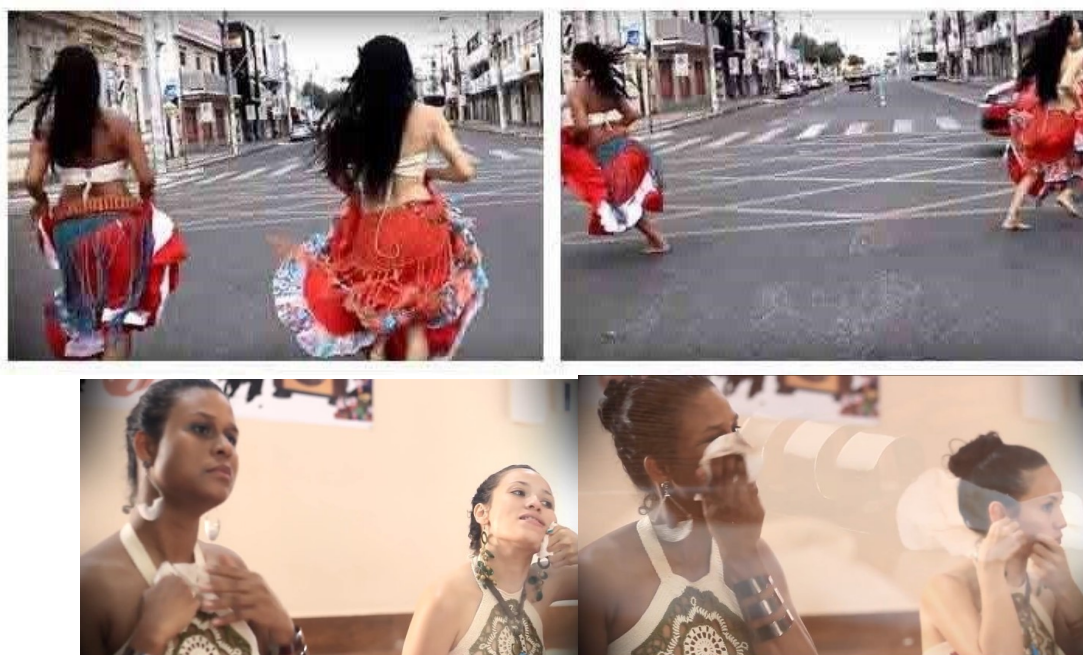
Similar a Laban que propõe a análise da dança por fatores de movimentos, Sheets-Johnstone (1999) propõe analisar os movimentos da dança através de “qualidades de movimentos” (que será trabalhado aqui posteriormente), essa autora difere de Laban por apresentar o conceito de “pensamento cinético”. Conforme escrevi no capítulo anterior, ao discutir sobre a relação do toque do instrumento com a dança, com esse conceito a autora pretende romper com as concepções sobre dança, movimento e corpo que operam segundo a clássica divisão entre corpo e mente. Nessa clássica divisão, caberia à mente a produção de um pensamento ou racionalidade, enquanto o corpo apenas executaria as determinações do pensamento. Segundo Sheets-Johnstone, o movimento por si não é mecânico, mesmo que a bailarina não esteja “pensando racionalmente” sobre ele, o corpo é consciente das movimentações que realiza. Para a autora, o movimento e o pensamento são indissociáveis, ou seja, movimento é uma forma de pensamento e não a resposta de uma mente que emite sinais para o corpo executar. Partindo dessa ideia, a dança também pode ser vista como uma forma de pensamento corporal, considerando as sensações e percepções que informam esse pensamento por meio da prática de estar dançando. São as múltiplas experiências sensoriais que ocasionam a descoberta da postura e dos movimentos, possibilitando a apreensão do corpo. Sendo assim, Sheets-Johnstone afirma que movimento e percepção estão invisivelmente interligados.

Para compreender o que a autora está chamando por pensamento cinético, é necessário compreender o que se entende por cinestesia. Segundo Sheets-Johnstone (1999), a cinestesia é uma modalidade sensorial neuromuscular que é comum a todos os seres

humanos, e por isso é o ponto de partida para as investigações sobre a dança. A cinestesia acontece a partir das experiências de engajamento com o mundo, e as tecnologias digitais se enquadram nesse sentido. É dessa forma que defendo que ocorrem experiências cinestésicas quando as bailarinas se movimentam, presentes nas maneiras de construção da videodança. Surge da relação que a bailarina tem com o aparato tecnológico, como se posiciona em relação a câmera, e a relação que estabelece com a pessoa que a maneja. Para a tradução da dança para a tela, outros fatores são fundamentais, além das escolhas de movimentações de câmera, como as edições que permitem novas experiências cinestésicas para quem vai assistir.

As experiências cinestésicas são vivenciadas tanto para quem executa, como para os telespectadores. Para a artista, surge também a partir da interação da bailarina com o ambiente, pensando também que as bailarinas precisam considerar o ambiente ao dançar: se há declives no chão, o tamanho do local, entre outras variáveis. Uma ideia que pode complementar essa perspectiva é apresentada por Kesikowski (2011), ao afirmar que muito já foi escrito sobre como os espectadores compreendem a dança ao vivo, mas pouco foi escrito sobre a sensação cinestésica que é traduzida para a tela. Desse modo, nas análises das movimentações da dança, é importante compreender o que é cinestesia e sua relevância para a discussão sobre o espaço e tempo e a relação com o vídeo.

Figura 20 – Separação e encerramento– Antônia e Viviane



Cenas de 2 min 01 seg a 2 min 23 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Antônia Lyara e Viviane Macedo

Nas últimas cenas (figura 20), as bailarinas estão em meio a uma avenida, correndo. A câmera acompanha, elas estão juntas e quando chegam na esquina se separam. Antônia corre para o lado direito e Viviane para o esquerdo. Entra uma nova cena e as bailarinas estão em frente ao espelho, tirando a maquiagem e os acessórios da dança, como brincos e pulseiras. As imagens de seus corpos ficam sobrepostos à esses objetos. Elas tiram a maquiagem e o figurino, considerando que para uma apresentação, há uma preparação e o momento após, que não são somente parte do processo criativo, mas também fazem parte do corpo que dança. A imagem de fundo sai, Viviane tira o brinco e Antônia o colar, a videodança é finalizada.

É possível, a partir do que já foi discutido até então, refletir que a videodança permite criar a dança a partir das montagens, dos objetos, das paisagens, ultrapassando as concepções de que a dança somente pode ser executada com o “corpo humano”. Desse modo, acredito que nesta videodança os corpos que dançam estão em constante correspondências com o figurino, música/ritmo/sons, as coisas e com o ambiente em si. Da mesma forma que as imagens dos corpos no vídeo estão em correspondência com outras imagens que são sobrepostas a ele, as músicas e os ruídos trazem um sentido de caos, pois também estão sobrepostos. Dessa maneira, o corpo, a música e os cenários compõem um ritmo proposto para a criação e concepção da videodança.

O vídeo direciona o corpo na perspectiva do deslocamento, da postura, do olhar e dos gestos. Considerando que segundo Latour (2008), o corpo aprende com os inúmeros elementos que afetam o movimento, as texturas, os sons, o ambiente. No caso da videodança, aprende-se com os elementos que descrevi anteriormente neste capítulo e com a experiência de criar o vídeo, transformando-o em dança. Além do aprendizado que essa experiência produz, o elemento do vídeo contribui para a divulgação do gênero e sua consolidação no cenário da dança. Dentro da perspectiva de Latour, os corpos das bailarinas não estão prontos, mas estão sendo feitos na medida em que são colocados em relação com outros agentes. Conforme discutido no capítulo anterior, Ingold (2012) diferente de Latour, não utiliza o conceito de agência, mas sim de vida, e ao invés do conceito de objeto, propõe pensar em coisas. Segundo o autor, e que pode se aplicar aqui, não se trata de uma rede de conexões, as coisas que aparecem nessa última cena estão em um emaranhado, “uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (2012, p.27). Ao trazerem essa etapa para a narrativa, Viviane e Antônia finalizam a história de

sua videodança destacando a conexão de todos os elementos para o processo criativo na arte.

Quando a professora propõe que seja realizada a videodança, espera que, através da prática do movimento, ao repeti-lo inúmeras vezes para a execução do vídeo, a bailarina melhore a sua técnica. Além disso, a proposta inclui que a bailarina amplie seu repertório artístico, pois incentiva o uso da criatividade e a mobilização de outras técnicas para além do corpo. A professora também incentiva que seja o momento da bailarina colocar em prática as sequências que estão sendo criadas pelas bailarinas no processo do curso, de acordo com a desconstrução de cada novo movimento que é aprendido.

Afirmo, no próximo capítulo, como a etapa de editar os movimentos amplia as possibilidades da bailarina em como fazer certos movimentos, como por exemplo, na edição da velocidade de movimento, e suas repetições. Além disso, pude perceber que as videodanças servem de referência para estudo, não apenas para as autoras, mas também para as bailarinas espectadoras, principalmente alunas do curso de Formação em Tribal Brasil e que terão como referência esses trabalhos para criar suas coreografias e vídeos.

4. MOVIMENTO, ESPAÇO E TEMPO: VIDEODANÇA DE CILA CAVALCANTI³⁶

4.1 A FENOMENOLOGIA NAS ANÁLISES SOBRE O MOVIMENTO, ESPAÇO E TEMPO

Neste capítulo, aprofundarei os conceitos de “movimento”, “espaço” e “tempo”, ao realizar a análise de movimentações de Cila, a partir de sua videodança.

Para isso, contei como principal referência, com a autora Sheets-Johnstone (1999), em suas considerações sobre o movimento, nas análises que realizou sobre a dança. A escolha dessa autora relaciona-se à atenção que ela propõe aos aspectos do movimento, ao observar a dança de improvisação. Mesmo com foco na dança de improvisação, a autora pondera que suas análises servem para investigar qualquer movimento realizado, desde os nossos primeiros movimentos, antes de nascermos. As análises feitas da videodança de Cila exemplificam a teoria da autora, ao considerarem os movimentos do corpo e do vídeo.

Ao analisar os movimentos de acordo com a teoria de Sheets-Johnstone, também escrevo como as movimentações de Cila podem ser observadas de acordo com a teoria de Laban (1978), visto que o autor é utilizado pela professora e alunas como referência no curso e na criação dos movimentos. Sendo assim, Laban se faz um referencial teórico para este trabalho.

Antes da descrição dos movimentos é necessário abordar conceitos como movimento, espaço, tempo, fundamentais na discussão da fenomenologia. A fenomenologia de Merleau-Ponty (1999), considera que o mundo existe antes de qualquer análise que se faça dele, por isso a experiência do real deve ser descrita como de fato é, pois o mundo é percebido com a experiência de como se vive. É a partir da experiência do real que se aprende, por exemplo, o que é uma floresta ou um riacho. Para a fenomenologia, é preciso compreender que ao participar do mundo estamos engajados efetivamente nele, e que a nossa percepção sobre o mundo funda as nossas concepções sobre o que é real ou não. Dessa perspectiva, o corpo é central para a fenomenologia, sendo o principal ponto de vista sobre o mundo, e o meio primordial para a comunicação com ele. Ainda segundo o autor, a percepção é resultado das relações do corpo com o mundo objetivo (MERLEAU-PONTY, 1999, p.108), sendo a partir do corpo que as pessoas agem. O corpo cria o espaço e

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=-ksuVyydlhg>

o tempo ao se mover, e da mesma forma, é criado pelas experiências, na medida em que está sempre em transformação.

Para Merleau-Ponty é possível observar os objetos exteriores aos nossos corpos, mas não é possível observar o próprio corpo. Como exemplo, ele explica que a imagem do corpo vista no espelho é uma imitação dos nossos movimentos, mas não representa a experiência corpórea como realmente é. Segundo a argumentação de Merleau-Ponty, o corpo da bailarina na videodança seria tal qual no espelho, não sendo o mesmo que a dança fora do vídeo. Isso porque é possível ver o corpo no vídeo em outras proporções, em um tamanho diferente, e os movimentos estão invertidos, ou seja, o que se tem não é o mesmo corpo da bailarina, é uma imagem-corpo, a qual se modifica através da experiência do vídeo. Essa concepção de corpo vai ao encontro das ideias que já foram discutidas neste trabalho, sobre como o corpo pode ser outras “coisas” para além do humano, e como o corpo da bailarina é modificado inúmeras vezes pela edição.

Segundo Merleau-Ponty (1999), o corpo cria o espaço e o tempo através do movimento. Da mesma maneira, o corpo pode criar o espaço e o tempo da dança, quando a bailarina se movimenta, criando o espaço posteriormente visto na videodança. Quando Cila dança na escada, está criando um novo espaço, conferindo outras possibilidades para um lugar que seria teoricamente, no uso cotidiano, para descer e subir, mostrando ser possível dançar Tribal Brasil em variadas dimensões, inclusive proporções curtas como escadas e degraus.

De acordo com Merleau-Ponty (1999), as experiências fenomenológicas fazem parte da condição da existência. Nesse sentido, na videodança é possível refletir sobre como a câmera, enquanto objeto, segue os movimentos da bailarina, apresentando uma nova dimensão fenomenológica do movimento. Pode-se observar as experiências fenomenológicas envolvendo a relação com a câmera, mesmo que ela esteja estática, pois a presença do objeto em si modifica a maneira como a bailarina irá dançar, ao interagir diretamente com a câmera. Ainda na perspectiva de Merleau-Ponty, poderíamos dizer que o espaço da câmera é integrado ao espaço corporal da bailarina, ou seja, eles se comunicam diretamente para criar a videodança. Além da filmagem, o processo de edição também é responsável pela criação dos espaços, uma vez que os cortes de cenas, os enquadramentos, e a multiplicação de imagens transformam o que seria apenas um “espaço”, em novos e diferentes ambientes.

É possível verificar aproximações entre Merleau-Ponty e Laban, como aponta Vivian Barbosa (2016), ao afirmar que para ambos, o cerne da experiência com o mundo está no corpo e no movimento. Isso ocorre, porque a cinesfera, níveis e direções, propostos por Laban, precisam de alguém que “os mova em seu corpo e que os suporte a partir das referências do próprio movimento em seu engajamento no mundo” (2016, p.107). Ou seja, a pessoa que se move, orienta o espaço.

Nos estudos da fenomenologia, a autora Sheets-Johnstone (2011) examina com profundidade a dança e a experiência cinestésica, dialogando constantemente com Merleau-Ponty, em seus trabalhos. Segundo a autora, é através dos primeiros movimentos que se cria uma concepção de mundo, e as pessoas descobrem os seus corpos. Mas além do movimento do corpo, é possível observar os movimentos das “coisas” no geral: câmera, edição, e lugares em que se dança. O que é de interesse não é o movimento do corpo isoladamente, mas a experiência cinestésica, a ligação entre movimento e percepção.

Conforme vimos, a cinestesia ocorre a partir das experiências que são traçadas no mundo, dessa forma, a relação com o tempo e o espaço é essencial, pois ao existir e se movimentar, eles são delineados. Sheets-Johnstone (2011) propõe uma reflexão sobre como a experiência cinestésica ocorre, o que ela nomeia como variáveis qualitativas do movimento: tensionais, lineares, areal e de projeção. As variáveis qualitativas são observáveis nos movimentos (conforme irei descrever, através das análises das cenas das videodanças de Cila), como também são cinestesticamente sentidas pelo indivíduo que se move.

Os movimentos são sentidos através dos músculos e das articulações da bailarina, motivo pelo qual, ao analisar as qualidades das movimentações, repeti as movimentações executadas por Cila algumas vezes, e só então foi possível a descrição. Essa proposta, feita por antropólogos da dança, como a autora Acselrad (2018), indica uma Antropologia da Dança que parte do corpo do pesquisador em movimento. Apesar de observar outros movimentos para além do corpo, na análise sobre as qualidades corporais de Cila, foi essencial praticar os mesmos movimentos produzidos pela bailarina.

Ao escrever sobre as qualidades do movimento de Sheets-Johnstone, é necessário retomar as ideias da antropóloga Muller (2004), em sua etnografia sobre os Asurínis, que utiliza os fatores de movimento de Laban, e as ações corporais relacionadas a esses fatores, tendo como objetivo visualizar as experiências provocadas pelos fatores e ações produzidas. Muller tem uma preocupação com a percepção sensorial, produzida pelos

movimentos, similar ao que proponho neste capítulo. Nesse sentido, descrevo como Laban e Sheets-Johnstone são importantes, tanto para a bailarina ampliar o repertório, como no próprio estudo sobre o movimento.

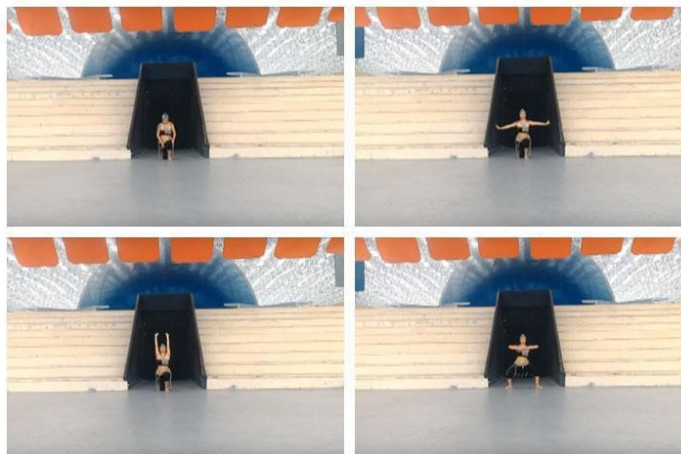
Ambos os autores afirmam que as qualidades/fatores de movimento estão presentes em qualquer movimentação. Por isso, Sheets-Johnstone parte da exemplificação de movimentos considerados “simples”, executados no cotidiano, demonstrando como é possível analisar movimentações consideradas mais “complexas”, como as realizadas na dança. Ainda segundo a autora, a memória corporal da bailarina com a dança, está fundamentada na experiência cinestésica do movimento. Desse modo, aquilo que é lembrado do movimento, foi aprendido cinestesticamente.

4.2 O CONCEITO DE ESPAÇO E A VIDEODANÇA DE CILA

Cila filmou, produziu e editou a videodança, executada em João Pessoa-PB, num lugar conhecido como “Espaço Cultural”, e tem 2:39 min. Cila está vestida com um turbante, top preto com detalhes em branco e uma calça legging preta, junto com um xale bege. Ela diz que a escolha do turbante foi em referência a cultura afro, e que optou por peças neutras.

A música utilizada é *Arupemba - O Mundo*, da banda *Furmiga Dub*. A sua letra, ao descrever o fim do mundo, corresponde ao cenário escolhido e remete aos filmes de ficção científica. No início da videodança, o enquadramento está centralizado, porém distante do corpo da bailarina. A primeira frase da música: “O mundo vai acabar”, composta com o cenário e a dança de Cila, permite a experiência “apocalíptica” a qual a música se refere. O cenário é composto por um ginásio, com escadas ao fundo, divididas por um portão.

Figura 21 – Início da videodança de Cila Cavalcanti



Cenas de 01 seg a 05 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

Ao falar sobre a música, Cila ressalta a valorização da regionalidade, a necessidade de afirmar sua “raiz”, ao relatar que procurou “algo mais caótico, dentro da minha regionalidade e que tivesse como tema essa realidade de exploração, do caos, e o beat eletrônico faz união do tribal brasil com minha raiz dentro do tribal dance”(Entrevista concedida por Cila, 2019). Aqui surge a relação com a música e a maneira como ela faz parte da narrativa criada, o que fica evidente em outros momentos da sua fala. Entender a importância da música para o andamento da videodança é fundamental, pois ao falar sobre o vídeo, ela pondera que as escolhas tiveram como ponto de partida a música. Da mesma forma, a edição dos movimentos ocorreu de acordo com o tempo rítmico da música, de modo que até os cortes dialogavam com o ritmo. Por isso, ao referir sobre o tempo, considerei todos esses elementos, inclusive o som.

Toda videodança foi editada num leve efeito chamado de “rotoscopia”, muito utilizado em animação, e que confere movimento ao cenário e ao vídeo. Um detalhe da videodança é a moldura em preto, contudo, optei por não usar a borda para melhor visualização dos movimentos. Como espectadora, o fundo preto nas imagens me remete à sensação de estar assistindo a videodança numa tela de cinema. Uma consideração de outro espectador, é que Cila está dentro de um circuito cibernético, o que lembra o filme de ficção Científica Tron³⁷ (2010). Outra impressão, é que o fundo preto é utilizado para contrastar com as cores do cenário e para dar mais visibilidade ao efeito de animação.

Quando perguntei sobre a escolha do lugar, Cila disse que no início havia pensado numa locação próxima a mata, mas decidiu buscar o “cimento, o cinza urbano, um espaço onde teve total interferência humana”. Ela relata que sempre gostou de simetria e da sensação de imagem espelhada, e por isso procurou um lugar onde encontrasse esse “quadro”. Outro elemento de importância para a escolha do local, são os fatores de amplitude que o espaço proporciona, além de associar a um lugar de solidão. Contudo, um ponto que dialoga com as minhas observações é quando ela diz “O Espaço Cultural de João Pessoa me transmite um futurismo que acho que casou bem com a música.”

Aproveitando a contextualização sobre o lugar escolhido pela bailarina, prossigo a discussão sobre o conceito de espaço que iniciei com Merleau-Ponty(1999). Complementando a argumentação de Merleau-Ponty, Sheets-Johnstone (2011) afirma que

³⁷ Sinopse do filme: Quando o talentoso engenheiro de computação Kevin Flynn descobre que Ed Dillinger, um executivo da sua empresa, está roubando seu projeto, tenta invadir o sistema. No entanto, Flynn é transportado para o mundo digital em um programa antagônico.

existem dinâmicas qualitativas do movimento que possibilitam aos movimentos criarem seus próprios espaço, tempo e força.

Laban (1978) utiliza o conceito de espaço para situar o corpo da bailarina enquanto se movimenta. Ressalta-se que essa concepção sobre o espaço difere da “cinesfera” que vem sendo citada neste trabalho, partindo do pressuposto de um espaço ao redor do eixo da bailarina. Em *Choreutics* (2011), observa-se que Laban, ao se referir sobre o espaço e o movimento, os descreve como indissociáveis, quando afirma que “o espaço é uma característica escondida do movimento e o movimento é um aspecto visível do espaço”. (LABAN, 2011, p. 4). A cinesfera, espaço pessoal da bailarina, é mais do que o espaço que rodeia o corpo, coexiste com o corpo na medida em que se movimenta.

Segundo Ingold (2015), a existência humana não se desdobra em lugares (espaço), mas em caminhos trilhados em uma trajetória na qual nós somos os peregrinos. “Minha objeção é que vidas são vividas não dentro de lugares, mas através, entorno, para e de lugares. Eu uso o termo peregrinar para descrever a experiência corporificada deste movimento de perambulação.” (2015, p.219).

Na videodança, utilizo em vários momentos, o conceito de “espaço” para falar dos lugares no qual se passa a videodança, por ser um termo utilizado por Laban, ao escrever sobre os fatores de movimento. Entretanto, é fundamental, ao utilizar a categoria, ter conhecimento de seus sentidos nas discussões que estão sendo levantadas. O conceito de lugar em Ingold (2015) me interessa, pois acredito que o local escolhido pela bailarina está relacionado com os caminhos que ela trilha em seu cotidiano. Relembro que, a proposta da videodança pede para a bailarina dançar em lugares que façam parte de sua vida de alguma forma, e também seja praticada “lá fora”, fora de suas casas e dos ambientes em que costumam dançar.

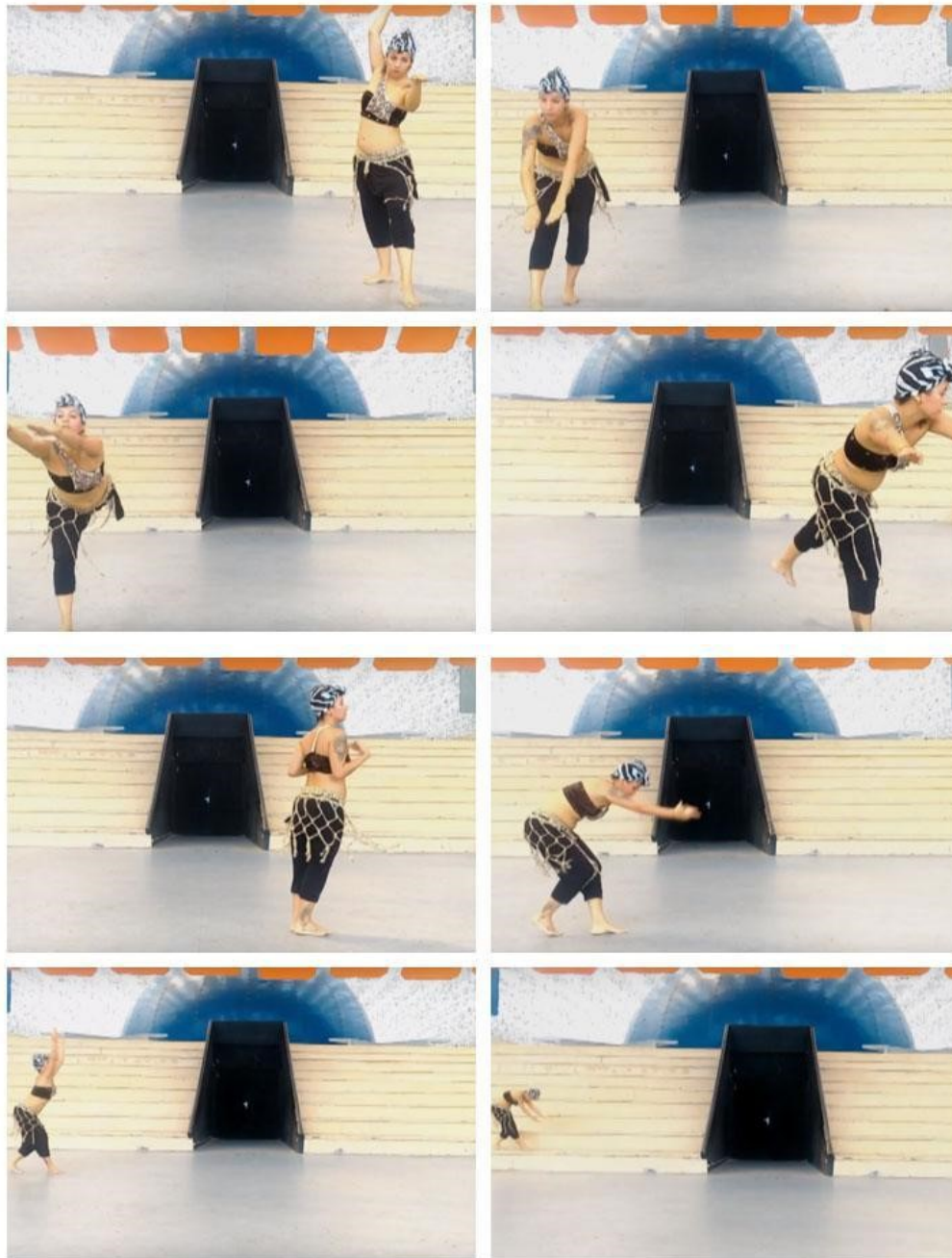
A afirmação de que é o movimento que cria o espaço ou o lugar pode ser vista na seguinte cena (figura 22): a câmera se mantém parada no mesmo enquadramento, quem se move é Cila que está à frente e à direita, próximo à câmera. Ela inclina o tronco para frente, a perna esquerda vai à frente, e executa um “mergulho”, inclinando para frente os dois braços. Há um corte de cena e seu corpo aparece na lateral esquerda, ela continua a movimentação, repetindo o mergulho. Há um novo corte e ela volta para a lateral direita da tela, os braços, que haviam dado um mergulho a frente, movimentam-se e impulsionam um giro, há um corte e ela aparece na outra lateral. O movimento de braços dá a sensação de que ela deu um “passo” até a lateral, mas é a edição que a coloca nesta posição. Cila

aparece atrás fazendo a mesma movimentação de estender os braços com o tronco a frente, após isso ela realiza o movimento nas escadas.

A partir da descrição acima, é possível analisar que ao traçar seus movimentos, tanto próxima a câmera, como distante dela, e se movimentando na escada, a bailarina está criando um espaço que até então estava imóvel. É a bailarina que delimita o espaço, quando se movimenta. Contudo, os processos de edição também influenciam na maneira como o espaço é delimitado, considerando que a videodança produz movimentos a partir da sua edição, quando por exemplo, Cila muda de lugar, sem se locomover. Nesse sentido, Cila relata que a edição foi fundamental para a construção da estrutura narrativa e para enfatizar a letra da música escolhida. Fala que os “cortes secos”, feitos na edição, mudavam a sequência da dança, intercalando os movimentos de forma paralela. Também afirma que a edição contribuiu para a aplicação das propostas de Laban, e a “exploração de todo o território da apresentação”.

Tendo em vista essa explicação de Cila sobre o seu trabalho, é necessário enfatizar que as descrições sobre os movimentos corporais que virão a seguir serão de movimentos que passaram pelo processo de edição e por cortes, na técnica que Cila relata de sempre voltar ao movimento inicial. Sendo assim, as descrições dos movimentos e a relação com o espaço e o tempo consideram as edições, a partir do olhar do espectador. Desse modo, pensando no exemplo do espelho proposto por Merleau-Ponty, é a experiência do movimento visualizado através do vídeo que será analisada.

Figura 22 – Cila executa um “mergulho”



Cenas de 18 seg a 25 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

4.3 AS QUATRO QUALIDADES DE MOVIMENTO

Entre as quatro qualidades de movimento elaboradas por Sheets-Johnstone (2011): tensionais, lineares, areal e de projeção, inicio com a qualidade linear na análise dos movimentos corpóreos da bailarina, analisando como as linhas são delineadas também a partir do processo de edição. Primeiro, é preciso explicar o que é a qualidade linear para

Sheets-Johnstone. Para a autora, a qualidade linear descreve tanto o design linear de um corpo em mobilidade, quanto o padrão do movimento em si. Ou seja, como no curso do movimento, as partes e o corpo inteiro produzem linhas curvadas, retas e torcidas, alinhadas horizontalmente, diagonalmente ou verticalmente.

Um exemplo seria o design linear de corpos humanos, que ao decorrer do cotidiano pode ser descrito como vertical, por causa do corpo ereto. Entretanto, movimentações básicas como sentar, mudam a verticalidade, exemplificando como o design linear muda facilmente. Outra possibilidade é uma caminhada diária, comumente descrita como “vertical”, no qual as pernas se curvam e os braços balançam, acompanhando assim a movimentação do corpo, em desenhos diagonais e horizontais. Uma questão importante sobre o design linear, é que ele está em constante mudança, pois faz parte de uma dinâmica do corpo em movimento. Segundo a autora, ao caminhar, cria-se outros padrões lineares que mostram a complexidade dinâmica dos movimentos cotidianos.

Os aspectos tensionais, areal, linear e de projeção, constituem juntos uma dinâmica de movimentação. Segundo Sheets-Johnstone (2011), essas qualidades estão presentes em qualquer movimento, seja ao pegar um copo de água, ao escovar os dentes, ao se levantar, ao sentar, e até em gesticular enquanto fala. É a relação integral das qualidades que formam a experiência cinestésica a partir do movimento.

No movimento abaixo, é possível ver a qualidade linear no corpo todo da bailarina, quando ela direciona os seus braços para baixo, para o alto, e para a direção média, abrindo os braços e formando linhas paralelas no espaço com os braços. Em termos de Laban (1978), poderia analisar seus braços que movimentam nos níveis alto, médio e baixo. Mas não apenas os braços, é possível observar também o design linear no posicionamento do seu corpo. Utilizando a ideia de planos de Laban, pode-se dizer que o design linear está tanto no plano da porta (imagem 2), como no plano da mesa (imagem 3).

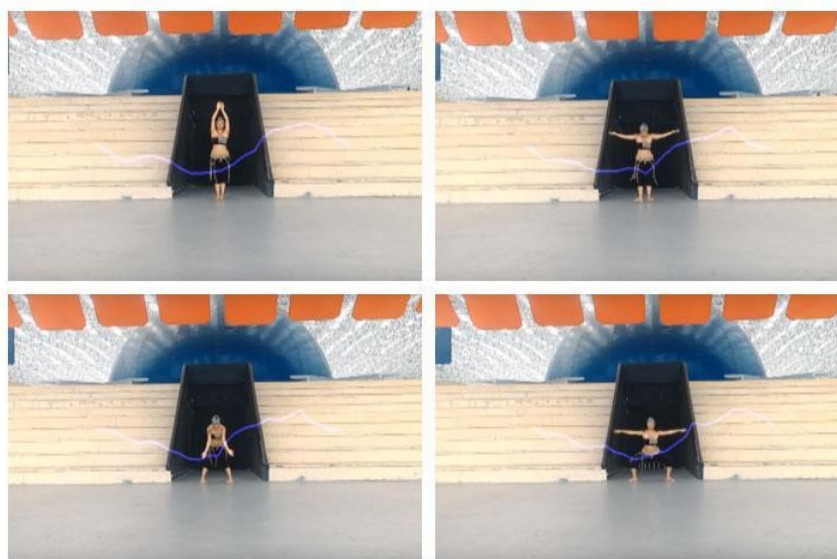
Cila aparece ao centro, em frente ao portão, e surge um efeito de raio que perpassa pelas escadas, porta e frente do seu corpo. É possível observar que esses raios foram adicionados na montagem, e se movimentam conforme a bailarina dança.

Com as pernas abertas, Cila faz uma movimentação, partindo dos braços que estão para baixo, ondulando-os até em cima. Ela estende os braços e junta as mãos, que descem novamente junto com a inclinação do seu corpo para baixo. Ela flexiona os joelhos, com as pernas entreabertas e abre os braços. Há um corte de cena e o raio sai, mas ela ainda está no mesmo lugar e faz uma movimentação de perna, no qual a perna direita passa pela

frente e abre, chegando a frente com a ponta do calcanhar. Ela repete para o outro lado, alternando o cruzar de pernas com o calcanhar para a esquerda e direita. Os braços acompanham, abrindo toda vez que pisa com o calcanhar.

Nesta cena, o corpo todo da bailarina está criando linhas no ar, tanto pelos braços, como pelo posicionamento do corpo que perpassa pelo nível baixo, médio e alto. Entretanto, seus movimentos estão se relacionando com o lugar. Nesse caso, o seu corpo, o fundo preto da porta, e os efeitos de raios, sobrepostos pela edição, ajudaram a proporcionar essa experiência linear. É importante pontuar, que Cila associa a edição de efeito de “raio” com a música, por se tratar de um remix com batida eletrônica. A intenção da bailarina foi enfatizar a partir do raio, o “loop no tempo dado na edição”. Sheets-Johnstone (2011) aponta que ao se mover, criam-se linhas no espaço, contudo, o design linear abrange não apenas os contornos lineares do corpo, mas também os efeitos de raios, que compõem outras linhas de movimento. Dessa forma, além do corpo criar padrões lineares, o vídeo também o faz. Não são processos separados, os padrões lineares corpóreos e de edição se unem, relacionam-se.

Figura 23 – Raios – Cila Cavalcanti.



Cenas de 26 seg a 30 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

A qualidade areal de movimento, proposta por Sheets-Johnstone, trata-se da amplitude espacial do movimento e pode ser restrita ou expansiva. A restrita é pequena e voltada para dentro, enquanto que a expansiva consiste em movimentos predominantemente grandes e voltados para fora. Sheets-Johnstone (2011) aponta que quando as pessoas estão contidas, tendem a diminuir o tamanho dos movimentos, trazendo a movimentação próxima ao corpo, nesse caso o desenho areal do corpo é pequeno. Um

exemplo de Sheets-Johnstone para contrastar a isso, é quando corremos de braços abertos no intuito de saudar alguém, e o desenho areal do corpo é assim expansivo.

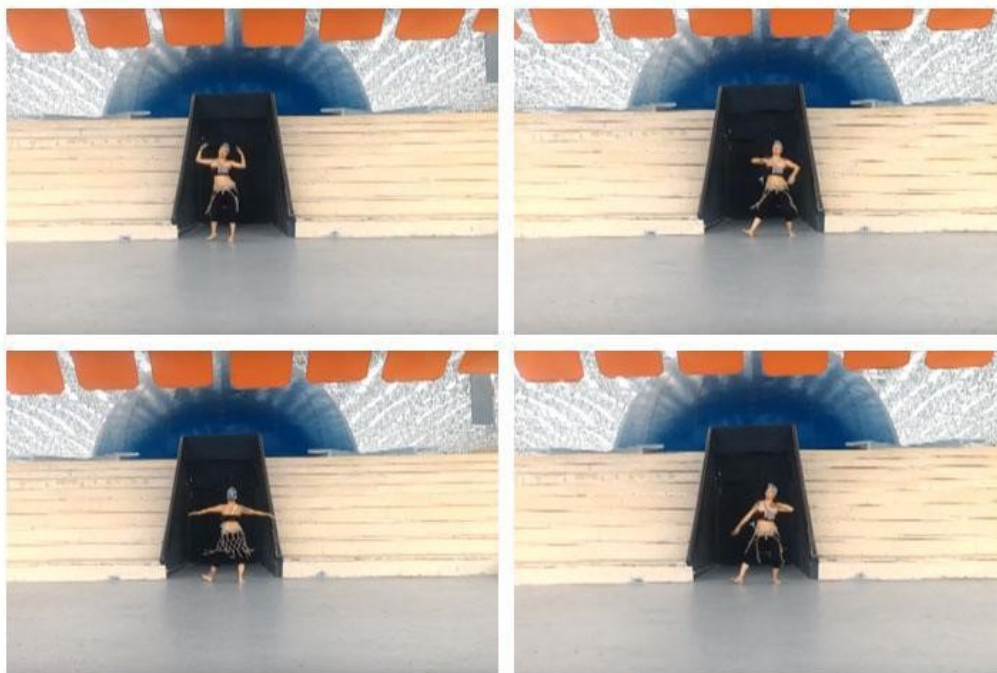
Essa qualidade me remeteu ao fator chamado de fluência por Laban (1978). Segundo o autor, há uma energia que move os movimentos e passa por cada parte do corpo, a fluência se caracteriza como movimentos mais “livres” ou “controlados”, ou seja, que demandam certo grau de energia para executar.

Na dança, a qualidade areal de movimento também pode ser observada o tempo todo. Na próxima cena (figura 24), exemplifico como a qualidade projetional aparece na videodança de Cila. Cila abre as pernas para a lateral direita, junto com o braço direito que indica para a lateral, o braço esquerdo encontra com o direito que está esticado, dando impulso para um giro. Há outro corte de cena (figura 25), e ela dá voltas com os braços, fazendo com eles o movimento que foi ensinado pela professora com base nos Caboclinhos, o *ezinho*. Terminando de girar, abaixa os braços pela frente, inclinando o tronco em direção ao chão.

Tanto o movimento *ezinho*, como os outros realizado, são de qualidade areal expansiva, ou seja, são movimentos predominante extensos e voltados para fora. Os movimentos do Tribal Brasil possuem característica areal mais expansiva, apesar dos movimentos restritos também estarem presentes em alguns momentos.

Pude perceber, como estudante do Tribal Brasil e *Tribal Fusion*, as diferentes características das duas danças. No *Fusion*, por exemplo, boa parte dos movimentos envolvem uma projeção menor e mais voltada para si, ou seja, “restrita”. O que também não impede que os movimentos “expansivos”, apareçam na dança. Acredito que a predominância da qualidade “expansiva” dos movimentos do Tribal Brasil ocorre, sobretudo, pelas características das danças que são fusionadas.

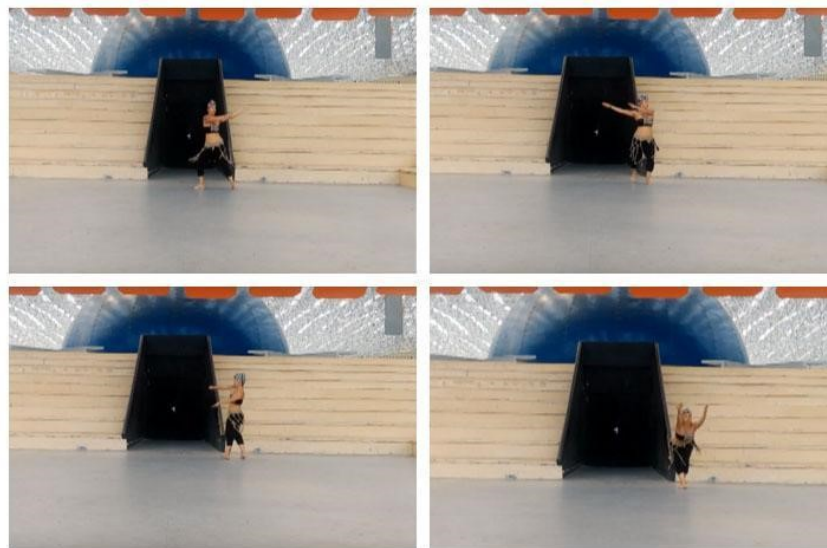
Figura 24– Abertura de braços – Cila Cavalcanti.



Cenas de 31 seg a 36 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

Figura 25 –*Ezinho*.



Cenas de 37 seg a 46 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

A qualidade projecional é possível de ser visualizada na maneira como os movimentos se desenrolam, mas também é a partir da projeção que a qualidade de tensão se manifesta cineticamente. Segundo Sheets-Johnstone (2011), são possíveis quatro qualidades projecionais: abruptas, sustentadas, balísticas e colapsadas.

Sheets-Johnstone explica essas qualidades apontando formas de movimentações realizadas no cotidiano. Os movimentos balísticos, para serem executados, necessitam de

uma força mínima que faça com que a inércia dê sequência ao movimento. São movimentos como pular, pular corda, balançar os braços, chutar uma bola, entre outros. Já os movimentos colapsados podem ser exemplificados pelo cair no chão, como em um desmaio, ou quando o cotovelo ou o braço de alguém escorrega da mesa. Ou seja, quando a gravidade age tomando conta da ação, e o peso do corpo pode até ser evidente.

O movimento abrupto pode acontecer ao pegar um copo rapidamente, antes de cair. Já os movimentos sustentados são considerados mais delicados, como colocar o copo com cuidado em cima da mesa. Nesse aspecto, Sheets-Johnstone afirma que o movimento também pode ser uma combinação de qualidades, pois ao pegar rapidamente o copo, fazendo um movimento abrupto, em seguida a pessoa coloca o copo sobre a mesa, realizando um movimento sustentado.

Enquanto a qualidade projecional fica evidente na maneira como o movimento desenvolve, a qualidade tensional está relacionada a maneira com que a força está presente no movimento, pois gera uma tensão que pode ser fraca ou forte. Algo que Sheets-Johnstone destaca, a partir das movimentações abruptas e sustentadas, é que nem sempre movimentos abruptos são “fortes”, eles podem ser fracos, como quando alguém levanta a sobrelance de repente, suavemente para cima, em tom de surpresa. Já um exemplo de um movimento sustentado considerado forte, é o de empurrar uma caixa pesada.

Cila aparece na lateral esquerda do vídeo (figura 26). Com as mãos no quadril, ela faz novamente o movimento de cruzar pernas, mas que consiste numa outra movimentação. O quadril fazendo uma torção para baixo conduz a movimentação de perna e quando a perna chega na lateral o pé bate no chão e volta novamente. Ela faz essa movimentação levando o corpo para as diagonais frente e trás, e depois para a direita e para a esquerda. Corta a cena e ela surge na lateral direita, no canto da tela, vem caminhando pela diagonal rapidamente, e os braços acompanham, subindo e descendo. Ela atravessa para a lateral esquerda, até que não se pode mais vê-la. Ela surge no fundo do canto esquerdo da tela, e faz, no mesmo passo, o caminho inverso. (0.58 seg.).

Considero que esses movimentos são tanto sustentados, como abruptos e balísticos; a sustentação está na torção do quadril para baixo, pois a bailarina precisa sustentar o peso do quadril, direcionando-o para baixo, e torcendo a movimentação de um lado para o outro, enquanto mantém o equilíbrio com os pés na meia ponta, também sustentando os pés no chão. O movimento com a caminhada rápida caracteriza-se como “balística”, pois a bailarina entra em movimento e não para mais, como se não houvesse nada que pudesse

interromper a movimentação. Mas também pode ser analisada como abrupta, pela característica “explosiva” do movimento, sendo possível visualizar a velocidade com que a bailarina inicia o deslocamento, pois é a energia que dá a partida para o seu deslocamento.

Figura 26 – Qualidade projecional – Cila Cavalcanti.



Cenas de 47 seg a 1 min 07 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

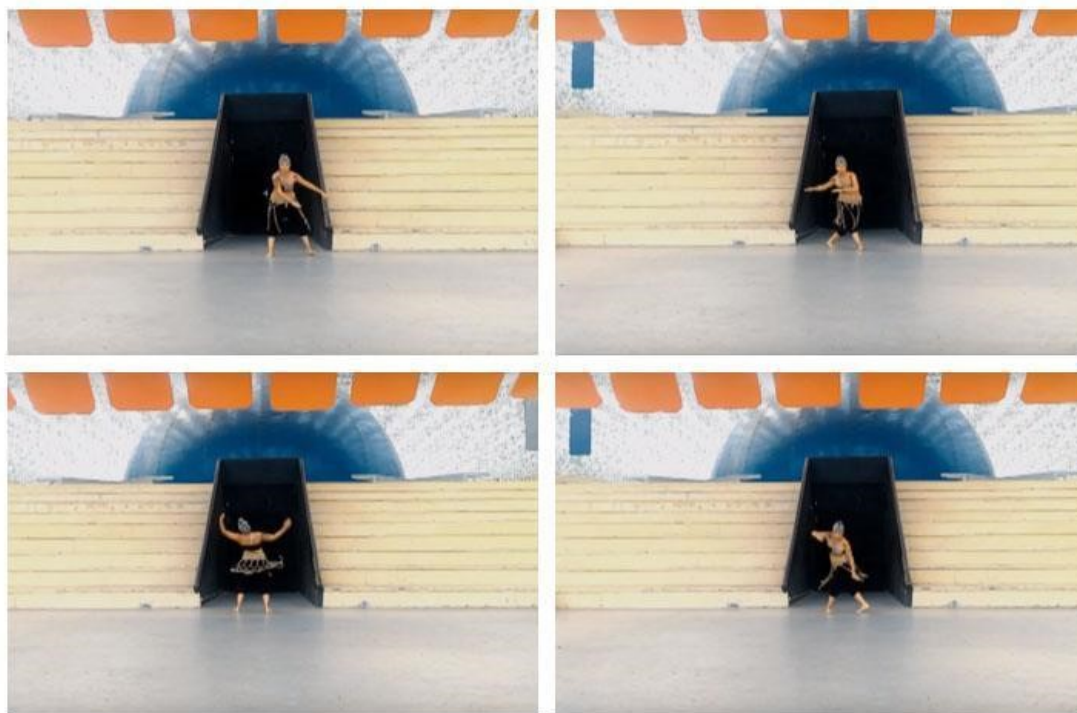
A qualidade tensional é parecida com o que Laban (1978) propõe como “peso”. Laban, ao descrever as ações corporais, está dialogando diretamente com o que chama de “estudo do movimento”. O autor tem o intuito de propor exercícios para treinar o corpo, como também analisar as expressões e ações corporais. Laban pretendia com seu modo de descrever os movimentos, ajudar o leitor a pensar em termos de movimento.

Na sequência descrita abaixo (figura 27), Cila realiza a sequência de movimentações “sustentadas”, utilizando, a partir da qualidade tensional, diferentes tipos de forças. Ela está na frente do portão, traz seu corpo para a sua direita com o passo da “ginga” da capoeira, ensinado pela professora. Com a perna esquerda cruzando a frente, ela executa um giro com o corpo inclinado para a frente e os braços abertos. Após o giro, ela faz a *ginga* novamente para a sua direita, e volta para o centro através de um corte de cena, as pernas dela estão abertas e os joelhos flexionados, nessa posição faz movimentação com os braços passando as mãos pelo ar pela esquerda e direita, inclinando juntamente o seu corpo.

A *ginga* é um movimento sustentado, tanto na movimentação de pernas, sustentadas no chão, onde o movimento ocorre através da força colocada nos pés, e na movimentação de braços e mãos, onde a bailarina sustenta os dois braços para a esquerda e direita, a partir de uma tensionalidade mais fraca. Cila apoia a mão no chão e desce fazendo o movimento “negativa”³⁸, também da capoeira. Neste movimento, a bailarina sustenta-o no chão, a partir do braço apoiado, aplicando nele uma forte tensão, para suportar todo peso do corpo. Esse é um exemplo de uma qualidade sustentada, em que o movimento pode ser considerado forte, conforme Sheets-Johnstone (2011) havia considerado.

³⁸ Apesar de similar, o movimento “negativa”, difere da “resistência”, que será feita pela Thaismary algumas vezes.

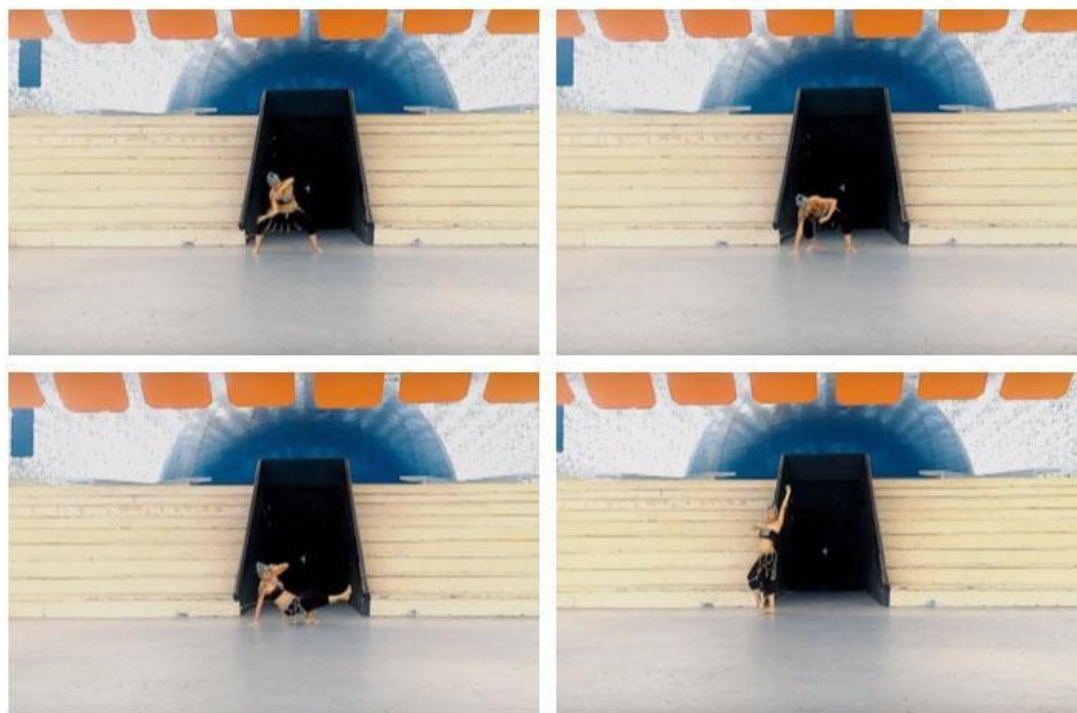
Figura 27– *Ginga* – Movimento sustentado – Cila Cavalcanti



Cenas de 1min 06 seg a 1 min09 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

Figura 28 – *Negativa* – Cila Cavalcanti.



Cenas de 1min 10 seg. a 1 min 16 seg.

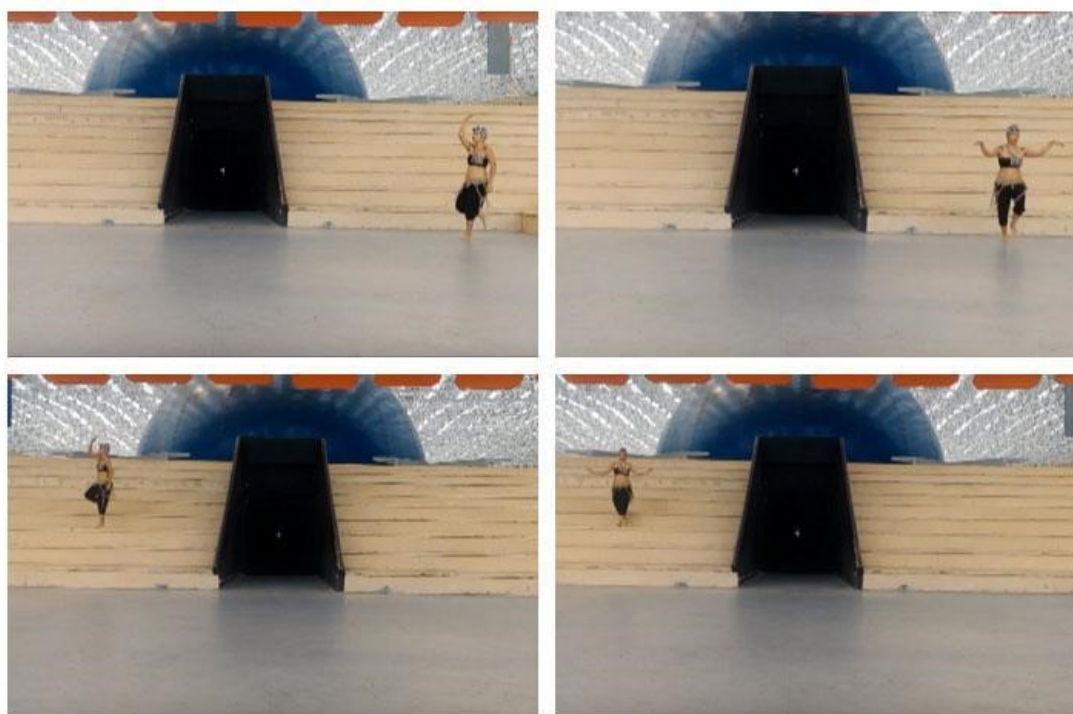
Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

4.4 AS QUALIDADES DE MOVIMENTO E AS EDIÇÕES DA VIDEODANÇA

Aponto neste trabalho, exemplos de impulsos que são dados como sequência de uma movimentação que vem a seguir. Nas próximas cenas (figura 29), o impulso é dado a partir do pulo, em um movimento abrupto nas qualidades de projeção que Sheets-Johnstone propõe. Pode-se refletir a partir do “impulso” que leva a um outro movimento, tendo como base a autora (SHEETS-JOHNSTONE, 1999), ao afirmar que todo movimento é conectado ao outro e estimula o próximo.

Cila está no canto direito da tela, mais ao fundo e perto da escada e faz o movimento conhecido como *arco* inspirado nos Caboclinhos, “matriz indígena” do curso. Nesse movimento, que também foi feito na videodança de Viviane e Antônia, o braço direito faz um arco e a bailarina dá um pequeno pulo para trás, vira com um impulso, fazendo o mesmo arco com o braço esquerdo e repetindo a movimentação. O movimento é finalizado com um giro que dá impulso para a bailarina ir para a trás e ela finaliza voltando para frente. Corta a cena e ela faz essa mesma movimentação na escada, no canto esquerdo da tela. Porém faz a movimentação mais curta devido ao espaço que tem.

Figura 29 – *Arco* - Cila Cavalcanti.



Cenas de 1min 17 seg a 1 min 25seg

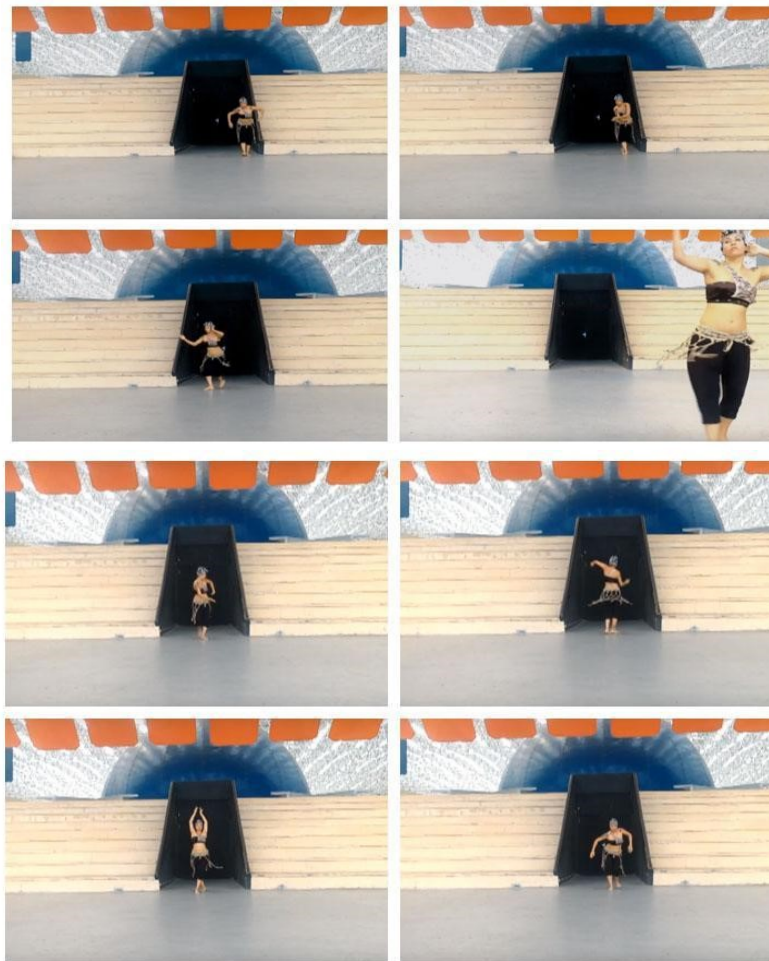
Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

Apesar de, até o momento, referir-me ao design linear, na qualidade de movimento do corpo da bailarina, a proposta deste trabalho é também analisar as qualidades no vídeo em si. O local e o enquadramento em que Cila está dançando, formam variados “designs lineares”, é possível observar os desenhos das linhas formados pelas placas laranjas que estão no topo do vídeo, com os outros formatos geométricos azuis abaixo. A escada também forma um design linear, correspondendo com o corpo da bailarina, pois quando a bailarina dança na escada, esta ganha outro movimento (figura 29). A mesma coisa acontece com a porta preta, na qual a bailarina dança em frente por inúmeras vezes, e seu corpo se conecta com o figurino.

Dentre os pesquisadores que se propuseram a refletir sobre a dança, Christine Greiner e Helena Katz (2005) tem uma forte aproximação teórica com os conceitos que trago a partir de Sheets-Johnstone e Ingold. Greiner e Katz com a teoria “corpomídia”, propõe pensar que o corpo está sempre em transformação, num processo de “codependência com os ambientes por onde transita” (2005, p.5) e com as coisas ao redor. Nessa proposta, o corpo em si é a mídia, ou seja, ele não é recipiente de informações, ou de armazenamento de habilidade, mas surge na maneira como as informações corpo/ambiente se entrecruzam (GREINER; KATZ, 2005). Este conceito de codependência lembra o conceito de “correspondência” de Ingold (2013), que propõe não separar o corpo do ambiente, analisando todas as “coisas” que habitam em relação. Greiner e Katz também se aproximam de Sheets-Johnstone (1999), ao voltar a atenção aos ossos, articulações, pele, contato, tempo, peso, resistência, toque, e etc.

Nas outras videodanças, é possível observar com mais evidência as qualidades de movimento a partir da edição. Alguns exemplos são as cenas da videodança de Karine e Thaismary, nos quais os efeitos alteram a velocidade dos movimentos. Ao alterar a velocidade, altera-se também a tensionalidade do movimento, tornando a tensão mais fraca ou forte.

Figura 30 – Fusão com o Maracatu – Cila Cavalcanti



Cenas de 1min 26 seg a 1 min 37seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

Cila faz uma movimentação com base na matriz do Maracatu. Inicia pela lateral, impulsiona o quadril para frente, o braço direito está posicionado na altura do ombro enquanto o esquerdo está acima, ela “empurra” com a mão direita para a frente, trocando a posição dos braços, enquanto muda de posição pelas diagonais do espaço (figura 30). Na próxima cena (figura 31), uma qualidade observada, a partir da edição, é a quadruplicação das imagens na videodança. As quatro imagens compostas em uma, formam um design areal composto de quatro corpos, mas também de quatro lugares que se transformam em um.

Figura 31 – Quadruplicação – Cila Cavalcanti



Cenas de 1min 38 seg a 1 min 40 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

4.5 MOVIMENTOS CORPORAIS COMO UMA ORQUESTRA: O TEMPO NAS MOVIMENTAÇÕES CORPORAIS E SUA RELAÇÃO COM O ESPAÇO

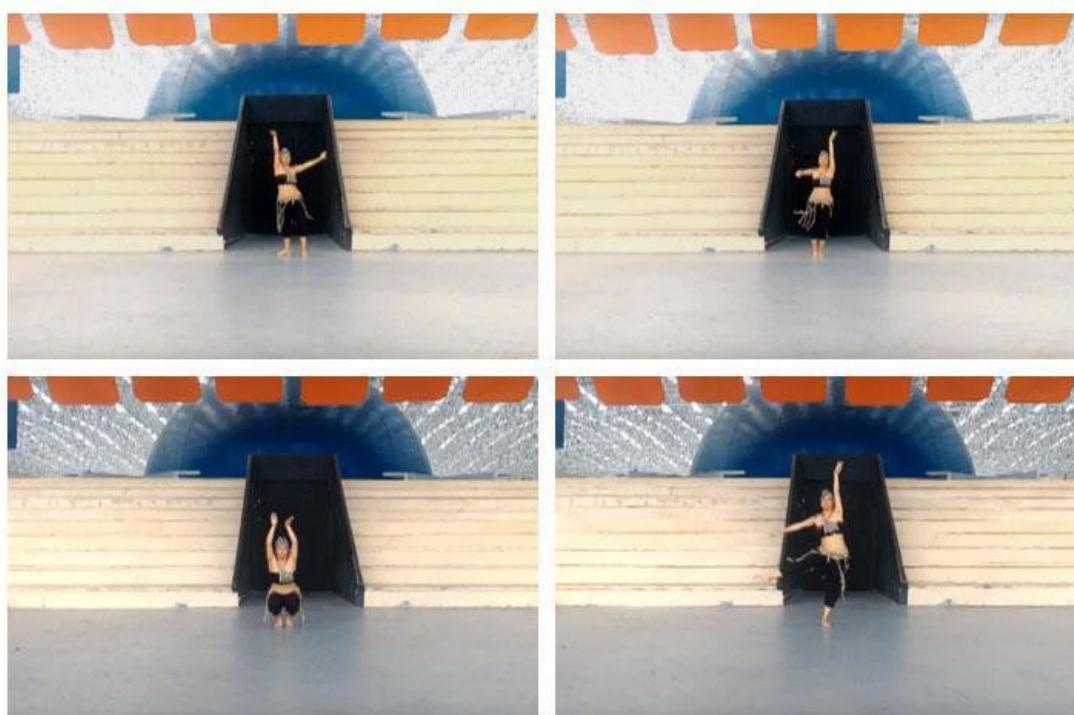
Assim como há um tempo rítmico na música, nas movimentações corporais não é diferente. Quando Sheets-Johnstone (1999) afirma que o movimento cria o espaço, mas também o tempo, está se referindo não apenas à duração do movimento, mas também ao tempo existente na dinâmica do movimento, de possível observação, a partir das pausas, rapidez e atenuação.

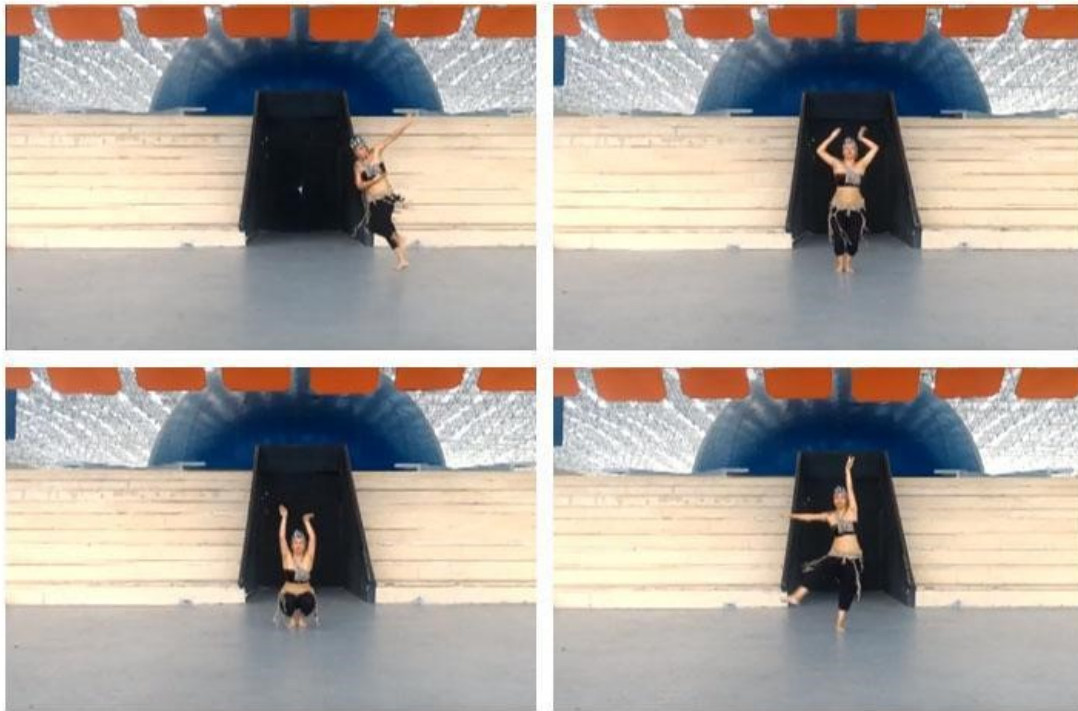
Nessa cena (figura 32), a bailarina executa o movimento *tombo*, baseado na Tribo de Índios Carnavalescas, referente a matriz indígena do curso. A bailarina desce ao chão com as mãos esticadas acima e sobe logo em seguida, estende a perna direita para a lateral, com o pé em ponta, juntamente com o braço esquerdo esticado e levantado na altura do ombro, e o direito alongado em cima. Ela desce o braço direito e a perna direita que impulsionam um giro. O braço direito, após o giro, sobe, para encontrar o braço esquerdo, que estava na linha do ombro e subiu. Ao encerrar a movimentação os dois braços descem. Quando Cila desce ao chão, o faz rapidamente, mas quando levanta e estende a perna para a lateral, tem uma pequena pausa com a perna estendida, e o tempo empreendido no giro que vem a seguir, é mais rápido. Ao chegar à frente, na finalização do giro, a bailarina faz

novamente uma pequena pausa, e desce os braços pelas laterais. Essa sequência é uma amostra da dinâmica e das conexões de movimentos possíveis de criar a partir da temporalização do movimento.

No Curso de formação em Tribal Brasil, a professora propôs a realização de atividades avaliativas que criassem diferentes conexões de tempo ritmico. Numa das atividades, ela utilizou o andamento musical bpm (batidas por minutos), numa velocidade sem alteração ritmica. A proposta era que, a partir do corpo, criássemos temporalizações com o movimento, mostrando que também é possível criar variados padrões de tempo com o corpo.

Figura 32 – *Tombo* – Cila Cavalcanti





Cenas de 1min 41 seg a 1 min 52 seg

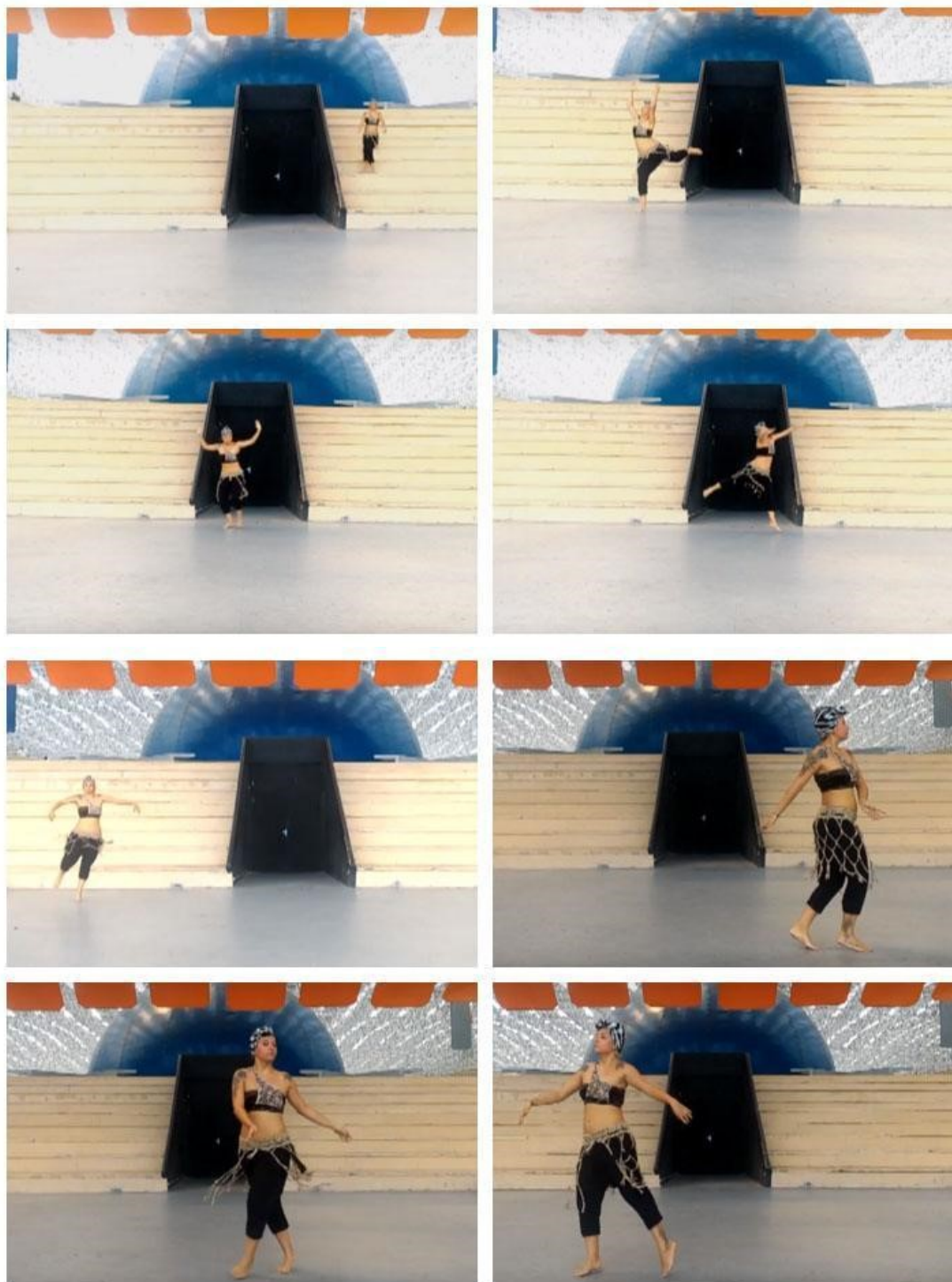
Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

Segundo Laban (1978), perceber a forma como cada articulação trabalha é também compreender o ritmo do corpo. O autor defende que o corpo age como uma orquestra, ou seja, cada seção do corpo está relacionada com qualquer uma das partes que formam um todo. Ao continuar com essa comparação, afirma que as várias partes do corpo podem se combinar, ou deixar uma executar certo movimento como “solista”, enquanto as outras partes do corpo descansam, o que é chamado de movimento isolado. Sheets-Johnstone (1999), também explana que por mais que uma parte do corpo receba destaque na execução de um movimento, as outras partes do corpo não estão paradas, como pode-se ver na primeira imagem abaixo, na qual a bailarina ativa os dedos e as mãos para manter a posição corporal.

A concepção de um movimento “isolado” surge com muita frequência na prática da Dança Tribal, o que significa dar atenção a um movimento, isoladamente, enquanto outras partes do corpo também estão se movimentando. Desse modo, a bailarina pode executar um movimento de quadril, concomitantemente ao movimento de busto, ou outras partes do corpo. Apesar da noção de “movimento isolado”, há a concepção de que ele não ocorre isoladamente, mas sim que sobressai, enquanto as outras partes do corpo também estão

agindo, considerando que mover-se também está na postura corpórea, nas mãos posicionadas corretamente, e assim por diante.

Figura 33 – *Twiste Perré* – Cila Cavalcanti



Cenas de 1 min 57 seg a 2 min 18 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

Cila está na lateral direita, nas escadas (figura 33), ela faz o movimento *twiste perré*³⁹ do Tribal Brasil, inspirado nos Caboclinhos e parte da “matriz indígena”, consistindo, sobretudo, em movimentação de pés. Nesse movimento, com as mãos embaixo, posicionadas próximas ao quadril, a bailarina cruza o pé pela frente dando pequenos saltinhos, quando ela cruza o quadril faz uma torção e os braços levantam e abaixam acompanhando o quadril, realizando essa movimentação para a esquerda e para a direita. Corta a cena e Cila vem se deslocando do canto direito da tela para a esquerda, ela está próxima da câmera dessa vez. Ela se desloca com a perna cruzando frente e trás, enquanto os braços embaixo acompanham a movimentação da perna passando pelo ar, pela direita e esquerda. Chegando ao canto esquerdo da tela ela se posiciona e há um corte.

A posição corporal ou “postura”, como Laban se refere em alguns casos, tem uma grande importância ao falar sobre as movimentações, seja no cotidiano, como na dança. Os movimentos cotidianos mais simples, como sentar ou simplesmente ficar de pé, envolvem uma posição corporal na qual a pessoa pode se posicionar de maneira mais ereta, ou inclinada. Sobre a posição do corpo, Laban classifica como o “local onde uma ou ambas as pernas que suportam o peso do corpo se situam no chão” (1978, p.57). Na dança, é comum finalizar a performance na posição “parada”. Na última cena descrita, a bailarina para numa posição que marca também o corte de cena a seguir. Nesse caso, a posição “parada” se dá também como uma forma de transição de uma cena para outra, é o movimento guiando a direção que o vídeo irá tomar, não de finalização da videodança, mas de uma nova sequência de vídeo e de movimentos que virão a seguir. Essas dinâmicas estão relacionadas com a temporalização do movimento. Ao parar, a bailarina está criando pausas, para depois disso, acelerar o tempo da movimentação, ou simplesmente, afirmar que ali está encerrando a dança.

No caso dessa videodança, a bailarina editou no ponto em que queria parar e trocar de movimentação e utilizou posições passíveis de ocorrerem os cortes. Contudo, do início a finalização de movimentos, a posição corporal é fundamental na dança. Quando Laban se refere às direções e planos que são executados, está dizendo que essas direções e planos são relativos à posição do corpo, pois antes de deslocar numa diagonal, ou para frente e para trás, a pessoa precisa se posicionar nessa direção. Laban exemplifica isso dando pistas de como pode ser executado o movimento de acordo com as direções, à esquerda e para frente,

³⁹ Conforme expliquei no capítulo 2, esse movimento se inspira nos passos dados pela movimentação da dança dos caboclinhos, mas é executado com os pés em ponta, e nele é adicionado uma torção de quadril da Dança do Ventre e Dança Tribal chamada de *twiste*

a esquerda e para trás, a direita e para trás. Laban recomenda que sejam realizadas experimentações do movimento com um “andar livre”, prestando atenção para que, ao percorrer as diagonais, a frente do quadril não mude, pois é a posição original do quadril que faz com que as aberturas das pernas proporcionem o modo livre ao andar.

Segundo Laban, a consciência postural é um fenômeno complexo que merece ser examinado. Segundo o autor, as posturas corporais não são apenas visuais, mas também cinestésicas. Os movimentos que fazem parte da vida cotidiana são muitas vezes tomados como dados/naturais, por isso é fundamental o “estudo do movimento”. Nesse aspecto, a postura corporal, a partir da análise de movimento de Sheets-Johnstone (2011), relaciona-se com o design linear, pois não só a movimentação forma desenhos no espaço criando o design linear, mas também a postura.

Ao tomar consciência do design linear dos corpos, há compreensão de que as articulações não estão agindo separadamente, mas que todo o conjunto de qualidades ocorrem numa “simples” posição corporal. Por isso que Laban, ao fornecer modelos de exercícios, aconselha diversas vezes, que ao realizar o movimento haja atenção nas variadas articulações do corpo. Segundo Laban, “os planos e direções específicas das partes em separado, tanto do braço, quanto da perna, relacionam-se as diferentes articulações nas quais se dá o movimento” (1978, p.63). Com isso, o autor refere que ao mexer uma perna para frente, estamos trabalhando com as ações da articulação da coxa, tal como outras articulações acionadas, como a do tornozelo.

4.6 CORPO E ESPAÇO: OS PÉS NO TRIBAL BRASIL

Pela primeira vez, nessa videodança, a câmera está posicionada em outro enquadramento, próximo a escada, mostrando apenas os pés (figura 34). Cila movimenta os pés, cruzando frente e trás.

A cena é cortada novamente, a câmera está no seu antigo enquadramento - plano geral - e pode-se ver o corpo todo de Cila. A movimentação executada é o cruzamento frente e trás com os pés, com os braços embaixo, acompanhando a movimentação e sendo levados para a direita e para a esquerda. Corta novamente para o enquadramento no plano baixo, e mostra apenas os pés de Cila, fazendo a movimentação da direita para a esquerda.

Os pés na Dança Tribal estão sempre descalços, em conexão direta com a terra, conforme muitas bailarinas salientam ao falar sobre essa dança. Na videodança, outras bailarinas também escolheram enquadrar os pés movimentando, como no caso da

videodança de Antônia e Viviane. No meu caso, escolhi mostrar o movimento dos pés para demonstrar os desenhos que ele cria no chão. Na minha videodança e na de Antonia e Viviane, as cenas dos pés estão logo no início, conferindo uma introdução à dança que está por vir.

Entretanto, na videodança de Cila essa cena está ao final, e a sua durabilidade mostra a importância dos pés para a dança, demonstrando como apenas com os pés é possível ter uma dança. Ingold (2015) enfatiza a importância dos pés na conexão perceptiva com o mundo, ao afirmar que é através dos pés, em contato com o chão, que estamos mais “fundamental e continuamente em contato com o nosso entorno” (2015, p.87). Ou seja, a percepção háptica trata não só de sentir com as mãos, mas sobretudo com os pés, que segundo Ingold, acabam ficando de “fora” quando se discute sobre o tato. Os pés na dança, assim como no andar, permitem o equilíbrio do eixo da bailarina e possibilitam a sustentabilidade dos movimentos. Além de ser possível mostrar uma “dança” dos próprios pés, como nessa cena (figura 34), em que os pés das bailarinas são solistas dançando. Ainda conforme Ingold, a inteligência não está localizada exclusivamente na cabeça, “mas é distribuída por todo o campo das relações compostas pela percepção do ser humano no mundo habitado.” (p.90).

Figura 34 – Pés – Cila Cavalcanti.



Cenas de 2 min 19 seg a 2 min 24 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

4.7 CENA FINAL

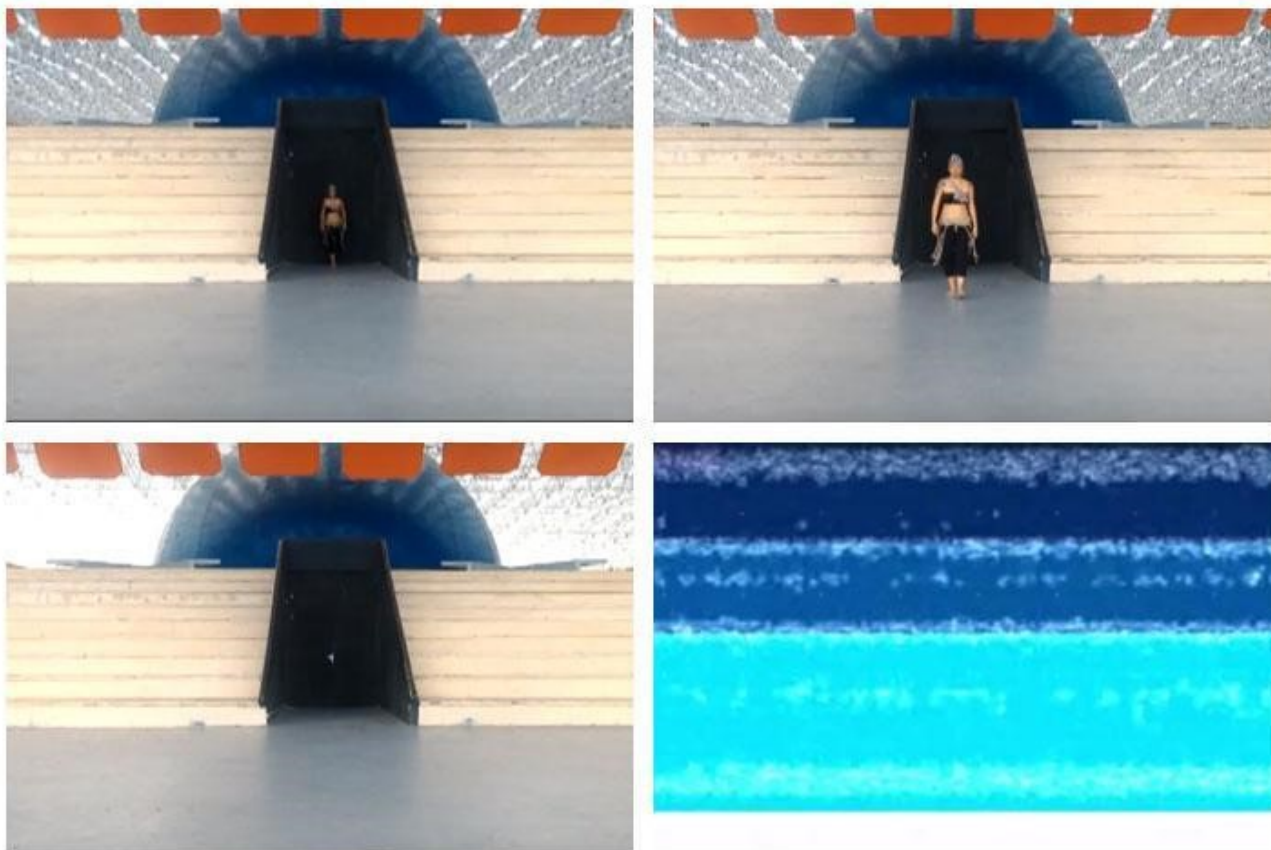
A câmera está posicionada no enquadramento central e Cila vem do fundo, próximo ao portão, ela abaixa e a edição repete essa movimentação, ela caminha a frente, seu corpo desaparece e vemos apenas o cenário (figura 35). A partir do espaço vazio é possível

refletir sobre a centralidade do “lugar” nessa videodança, retomando também a discussão inicial sobre o “espaço”, feita neste capítulo. Não se trata apenas do corpo físico em movimento, mas todo o “lugar” ganha movimento através dos efeitos colocados por Cila.

A cena é cortada e o vídeo é finalizado com efeitos de flashes de TV quando está sem sinal. Nessa videodança - diferente das outras, no qual o lugar filmado ganhou outros planos - o lugar fica na maior parte do tempo “estático”. Refletindo acerca da afirmação de Sheets-Johnstone (1999), sobre o movimento ser capaz de criar o espaço e o tempo, é possível perceber que o lugar ganha movimentação pelo corpo da bailarina e por meio da montagem. Ou seja, na videodança esse lugar não é o mesmo em que a bailarina esteve presente, uma vez que criou um novo ambiente, a partir das movimentações corporais e dos efeitos de edição: os cortes, quadruplicação de imagem, efeito de animação (rotoscopia).

Os conceitos de movimento, espaço e tempo são tão importantes para analisar a videodança, quanto para a dança; contudo, é preciso considerar a videodança como um outro fenômeno da arte. A compreensão sobre as qualidades/fatores do movimento, são aportes para o estudo de “como” os movimentos se desenvolvem e são sentidos por quem dança e assiste.

Figura 35 – Final da videodança - Cila Cavalcanti



Cenas de 02 min 25 seg a 2 min 39 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade - Cila Cavalcanti

5. THAISMARY RIBEIRO E KARINE NEVES: VIDEODANÇA COMO PROCESSO DE APRENDIZAGEM

5.1 VIDEODANÇA DE THAISMARY E CONSIDERAÇÕES SOBRE O APRENDIZADO NA PRÁTICA

Neste capítulo, tratarei sobre as videodanças de Thaismary que fez o curso presencialmente, e Karine que fez o curso a distância, em Porto Alegre.

Quando fiz as aulas a distância, tive acesso aos vídeos das turmas presenciais e pude conhecer Thaismary, através do seu desenvolvimento na aula de Kilma. Nessas aulas, assisti os processos criativos da bailarina, cada sequência que era feita e demonstrada em vídeo, para que nós, alunas a distância, acompanhássemos o processo umas das outras.

Thaismary já tinha experiência com o Tribal Brasil. Além de aluna de Kilma - que considera sua mestra - foi também bailarina da Companhia Lunay. Portanto, ela já conhecia, antes de iniciar o curso, parte dos movimentos ensinados. Um outro ponto importante, é sua experiência com o Frevo e outras manifestações culturais brasileiras, por sua participação na Cia. Fuá de Terreiro. Thaismary descreve sua trajetória na dança desde o ventre da sua mãe, diz que dança desde pequena, e que conviveu com “manifestações populares tradicionais” como Frevo, Caboclinho, Cavalo Marinho, Ciranda e Coco de Roda, por ser de uma cidade do interior de Pernambuco. Afirma que seu aprendizado nessas danças ocorreu de “forma empírica”.

Aprendi essas danças de forma empírica, apenas curtindo os carnavais da minha cidade. Sempre tive o sonho de fazer dança do ventre, mas em Condado não tinha, nem tem na verdade. Em 2011 vim pra João Pessoa-PB pois passei no curso de teatro na UFPB. Aqui conheci Kilma Farias, minha mestra, que me iniciou nas Dança do Ventre e depois no Tribal Fusion. Também fiz um ano de danças urbanas com Vant Vaz e fiz pesquisas com vários Mestres das manifestações da minha cidade, como Aguinaldo, Zé Mário e Nice Teles de Cavalo Marinho. (Entrevista concedida por Thaismary Ribeiro, 2019)

A narrativa de Thaismary sobre seu aprendizado em dança, remete ao meu trabalho de conclusão de curso, que aborda o papel da trajetória social das bailarinas e como cada caminho faz o corpo. Dialogando com as duas videodanças deste capítulo, é possível constatar como os corpos de Thaismary e Karine são compostos de trajetórias corpóreas distintas, observáveis através das posturas, maneiras de executar os movimentos, e os tipos de forças empreendidas.

Pela ampla experiência de Thaismary, Kilma a convidou para dar uma parte da aula prática de Frevo. Então, além de assisti-la como aluna, também pude acompanhá-la como professora, durante o curso.

Apesar de já ter visto Thaismary dançando na *Cia Lunay* e na sala de aula, na videodança pude ter uma outra percepção da sua arte. A videodança apresentou os movimentos aprendidos por ela de uma outra maneira, a partir da modificação introduzida na edição, da sua relação com o aparato tecnológico, e da relação do corpo com o lugar escolhido para dançar. Thaismary, além de utilizar efeitos que desaceleram o tempo dos seus movimentos, os montou em sequência. Para fazer essa passagem de um movimento para o outro, aplicou sua experiência prévia com a dança e as manifestações propostas na fusão.

O lugar escolhido por Thaismary para criação da videodança é uma calçada no centro histórico de João Pessoa/PB, com um portão pichado ao fundo, contendo inscrições como “Fora Temer” e “Golpe”. Essa opção tem, conforme fala a própria bailarina, o intuito de movimentar o lugar. As autoras Britto e Jacques (2012) propõem que os corpos se apropriam dos espaços excluídos da cidade, e nessa perspectiva a arte ocupa o espaço para fazer política, criando assim novas “ambiências”, conceito proposto pelas autoras como alternativa ao conceito de “espaço”. O conceito de ambiências é aplicado quando o “ambiente” não é fixo, mas criado pelos corpos, ao se movimentarem.

Apesar dos prédios históricos preservados, o centro de João Pessoa possui numerosos prédios abandonados, demonstrando parcialidade na revitalização desenvolvida pelo poder público. As contradições existentes nesse processo de intervenção urbana envolvem os moradores locais, ocupantes históricos deste lugar. A pichação, demonstrada no vídeo, pode ser vista como uma resposta ao abandono, à intervenção na sociabilidade das pessoas, uma forma de protesto e de resistência.

Conversando com Thaismary, ela diz que sua escolha ocorreu por ser um lugar no qual vários artistas paraibanos tentam “movimentá-lo”. Explica que ele era descuidado pelas autoridades, mesmo sendo "movimentado" pelos artistas. Afirma que por isso, a motivação é social e política.

Tive uma motivação social e política. Social, pois chamei a atenção para um lugar que era esquecido pelas autoridades. E político devido as circunstâncias de nosso país na época. Havia ocorrido o impeachment de Dilma e Temer estava assumindo o poder. O centro histórico estava todo pichado de frases clássicas como “fora Temer”, aquele caos me motivou. Então aproveitei o ambiente para criar o meu vídeo, como uma crítica ao nosso contexto na época. O local pra mim traz sensações, emoções, sentimentos, ou até mesmo uma forma de expressão, como foi o caso. (Entrevista concedida por Thaismary Ribeiro, 2019)

Figura 36 – Videodança no Centro Histórico de João Pessoa – Thaismary Ribeiro



Fonte: Tribal Brasil na cidade – Thaismary Ribeiro

O trabalho de Thaismary foi editado por ela mesma, mas gravado por Ademilton Barros, com assistência de Maycon Nascimento. A música utilizada é “Eu pisei na pedra”, da banda *Chico Correa & Electronic Band*, também de João Pessoa/PB. Nessa música, a banda utiliza elementos de ritmos nordestinos, como o coco, baião e repente, misturando-os com o jazz e influências da música eletrônica, como *drum'n'bass*, *beats* diversos e *samples*.

No começo da videodança (figura 37), a bailarina está posicionada em pé, com as mãos encostadas do lado esquerdo do quadril, e vem caminhando lentamente em direção à câmera. Ela caminha entrecruzando as pernas levemente, enquanto executa um movimento de mão, e seu olhar está focado. As mãos, inicialmente apoiadas no quadril-esquerdo, formam uma espécie de arco com seus braços. Então, a mão direita afasta-se e desenha formas no ar, enquanto a esquerda se mantém no quadril. Esse movimento é apresentado duas vezes no vídeo, uma com o tempo normal do movimento, e outro em câmera lenta. Apesar de na dança ser possível adotar diferentes velocidades, a “câmera lenta” é utilizada aqui a partir do uso de recurso visual, onde o próprio vídeo dança.

Figura 37 – Primeiros movimentos – Thaismary Ribeiro



Cenas de 01 seg a 30 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade – Thaismary Ribeiro

Nesta videodança, a bailarina recorre às ideias de Rudolf Laban (1978), ensinadas pela professora Kilma Farias, para expressar as qualidades do movimento. A edição narra o movimento, conferindo velocidades e níveis de direções, tal como proposto por Laban.

Considerando as ideias de Sheets-Johnstone acerca do pensamento cinético (1999), é possível a reflexão de que a videodança confere, ao espectador, a compreensão das percepções sensoriais que ocorrem através do movimento do corpo e da câmera, quando ela altera a fluência do tempo, na aceleração e desaceleração rítmica do vídeo. Na antropologia da dança, John Blacking (2013) afirma que o próprio conceito de dança pode ser universalizante, e propõe o deslocamento para a análise do movimento.

A videodança de Thaismary é filmada em uma calçada, portanto o espaço que a bailarina tem para dançar é limitado, e a coreografia precisa ser adaptada, de modo que a caminhada de Thaismary é curta, assim como seus outros movimentos corporais, que ganham uma proporção menor do que seriam, se fossem executados em um lugar de maior extensão, como um palco. Os movimentos também são executados de acordo com o plano no qual a câmera está situada, nesse caso, próxima a bailarina. Na figura 37, percebe-se também que o lugar pichado recebe um foco especial em *contra-plongée*.

Ainda nesse enquadramento começam as edições com o tempo, desacelerando e dando a sensação de lentidão aos movimentos. Em 0:33 segundos o editor volta ao tempo normal, o que confere quebra ao ritmo e acompanha o tempo da música, que estava lenta e passa a ficar mais agitada com a mudança rítmica.

Ao mudar de frase musical, a câmera volta para o plano central e está estática. Thaismary faz o movimento de mão, chamado *flor de lótus*, enquanto caminha para trás, com o seu corpo de lado para a câmera (figura 38). Esse movimento é da Dança Clássica indiana, mas é utilizado na Dança do Ventre e na Dança Tribal, tanto no *American Tribal Style*, como no Tribal Fusion. No *American Tribal Style*, essa movimentação tem um sentido importante, não de “dança” em si, mas está presente na saudação chamada *puja*, de inspiração indiana, realizada pelas bailarinas como forma de agradecimento, antes e depois de dançar. Importante colocar que esse movimento *flor de lótus* não foi ensinado no Curso de Formação em Tribal Brasil, portanto, ele é uma referência que a bailarina já conhecia na sua experiência com a dança, e que ela agrega em suas movimentações.

Thaismary termina de caminhar com a “flor”, sua mão faz ondulações mais lentas. Ela puxa a mão esquerda até o rosto, subindo a mão até o nível alto, conforme as indicações de níveis propostas por Laban, a perna direita também sobe. Essa cena é bem rápida, pois já em 0:38 há uma mudança de plano para *contra-plongée*, essa transição acompanha a movimentação da bailarina. Ou seja, a bailarina faz o movimento duas vezes, mas com dois enquadramentos de câmera, o que confere duas percepções do telespectador para esse movimento. Esse ângulo permite também a concepção de um outro corpo da bailarina, pois é possível enxergar os dedos da “flor de lótus” de uma forma que numa apresentação comum de dança não seria possível. A iluminação também é diferente, com pouca quantidade de luz, porque o movimento é visto através da sombra (figura 38).

Figura 38 – *Flor de lótus* – Thaismary Ribeiro



Cenas de 34 seg a 43 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade – Thaismary Ribeiro

O enquadramento muda novamente para o plano central e Thaismary dá sequência ao movimento. Ela finaliza a ondulação de “flor de lótus” e faz o movimento *reverse taxeem*, do *American Tribal Style* (figura 39). Na dança do ventre esse movimento é chamado de *maia* ou *oito maia*. No *American Tribal Style* ele recebe o nome de *reverse taxeem*, sendo executado mais lento, e com mais densidade, ou seja, a bailarina despende mais força para o quadril descer. Ele é executado da seguinte maneira: o lado direito do quadril desce, passando o movimento para o lado esquerdo do quadril de maneira sinuosa. Essa movimentação é feita juntamente com a ondulação dos braços para os lados direito e esquerdo, concomitantemente com a movimentação de quadril.

Importante destacar que esse movimento não é o mesmo que o *taxeem*, executado de maneira contrária e o movimento de quadril inicia debaixo para cima. Contudo, professora concentra seus esforços em ensinar, principalmente os fundamentos das manifestações populares brasileiras, que ainda não são conhecidas por boa parte das suas alunas, orientando assim, como adicionar essas manifestações na Dança Tribal, pois movimentos como o *taxeem* e o *reverse taxeem* já são, em geral, conhecidos pelas bailarinas.

Figura 39 – *Reverse Taxeem* – Thaismary Ribeiro



Cenas de 43 seg a 50 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade – Thaismary Ribeiro

Na sequência da figura 39, é utilizado o efeito chamado de *falso-raccord*, uma opção de montagem/edição utilizada com frequência nessa videodança. Essa adição provoca a experiência de que há um erro ou problema na imagem, para quem está assistindo. A partir deste efeito é possível retomar a discussão de que assim como a dança, três fatores são importantes quando se propõe a construção de um mundo fílmico contínuo: tempo, espaço e movimento. O *raccord* faz com que os cortes entre os planos mantenham a unidade temporal da ação na cena. Já o *falso-raccord*, produz descon continuidades entre os planos, rompendo com a continuidade temporal dos movimentos corpóreos executados por Thaismary, produzindo a sensação de “defeito” em termos cinematográficos.

Esses efeitos vão até 1:03 min, e durante esse período Thaismary dança a sequência de sua coreografia, na qual é possível observar movimentos de influência da capoeira *hip meia lua*, o movimento *resistência*, e os níveis alto, médio e baixo propostos por Laban (1978). Thaismary dá dois giros e vai ao chão, executando o movimento *resistência* (figura 40), que ocorre com as duas mãos apoiadas no solo, uma perna também apoiada no chão, enquanto a outra se levanta. Ela confere uma pausa nesse movimento no chão. Esse movimento requer que a bailarina “se jogue” ao chão rapidamente, o que exige segurança física da bailarina. Quando Kilma ensinou esse movimento, várias alunas que estudavam

presencialmente não conseguiram realizá-lo. Eu não pude realizá-lo devido a uma lesão prévia no joelho. Kilma orientou que as alunas que tivessem problemas no joelho não o realizassem, dizendo que não iria cobrá-lo como obrigatório na avaliação das alunas. Essa situação remete novamente ao fato de que cada bailarina tem um corpo e um caminho, trilhado a partir das possibilidades deste corpo. São trajetórias e maneiras de aprender e dançar, evidentes na heterogeneidade das videodanças produzidas durante o curso.

Figura 40 – *Resistência* – Thaismary Ribeiro



Cenas de 1 min 04 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade – Thaismary Ribeiro

Retomando Latour (2008), o corpo aprende com os inúmeros elementos que afetam os movimentos: as texturas, os sons, o ambiente. No caso da videodança, o corpo experimenta o ver-se dançando e as possibilidades de transformar esses movimentos, a partir de um processo de filmagem e edição. Não apenas isso, outros elementos estão envolvidos na gravação e produção do vídeo, como: o movimento da bailarina e a forma como ela faz a dança acontecer, o movimento de câmera, os ângulos e quadros escolhidos por quem a maneja. Tais escolhas, transformam a perspectiva dos movimentos da bailarina. As edições e o processo de montagem inserem elementos nas expressões do movimento, como o *falso-raccord*, que descrevo aqui. É na edição que é possível enfatizar ou não certos movimentos e o seu ritmo, ou inserir repetições de um mesmo movimento.

Há dois processos a serem analisados, a experiência de se ver dançando, que abre a possibilidade de “corrigir” os movimentos, ao reprisar o vídeo inúmeras vezes, pausando, voltando, ou seja, podendo ver seu movimento repetidamente. Dessa forma, a bailarina aprende, ao se relacionar com as coisas/objetos, e também através da experiência que tem

com a imagem e os recursos audiovisuais. O processo de criação da videodança aciona outras aprendizagens da experiência sobre o movimento, pois a utilização de recursos audiovisuais “fazem uma dança”.

Transformar os movimentos, através da edição, não é somente um processo de aprendizagem para a bailarina no Curso de Formação em Tribal Brasil, mas também uma forma de mostrar a estética do movimento dessa dança, seja ao traçar uma construção narrativa do Tribal Brasil, com foco nos movimentos característicos, ou trabalhando com efeitos que evidenciam o gênero de dança.

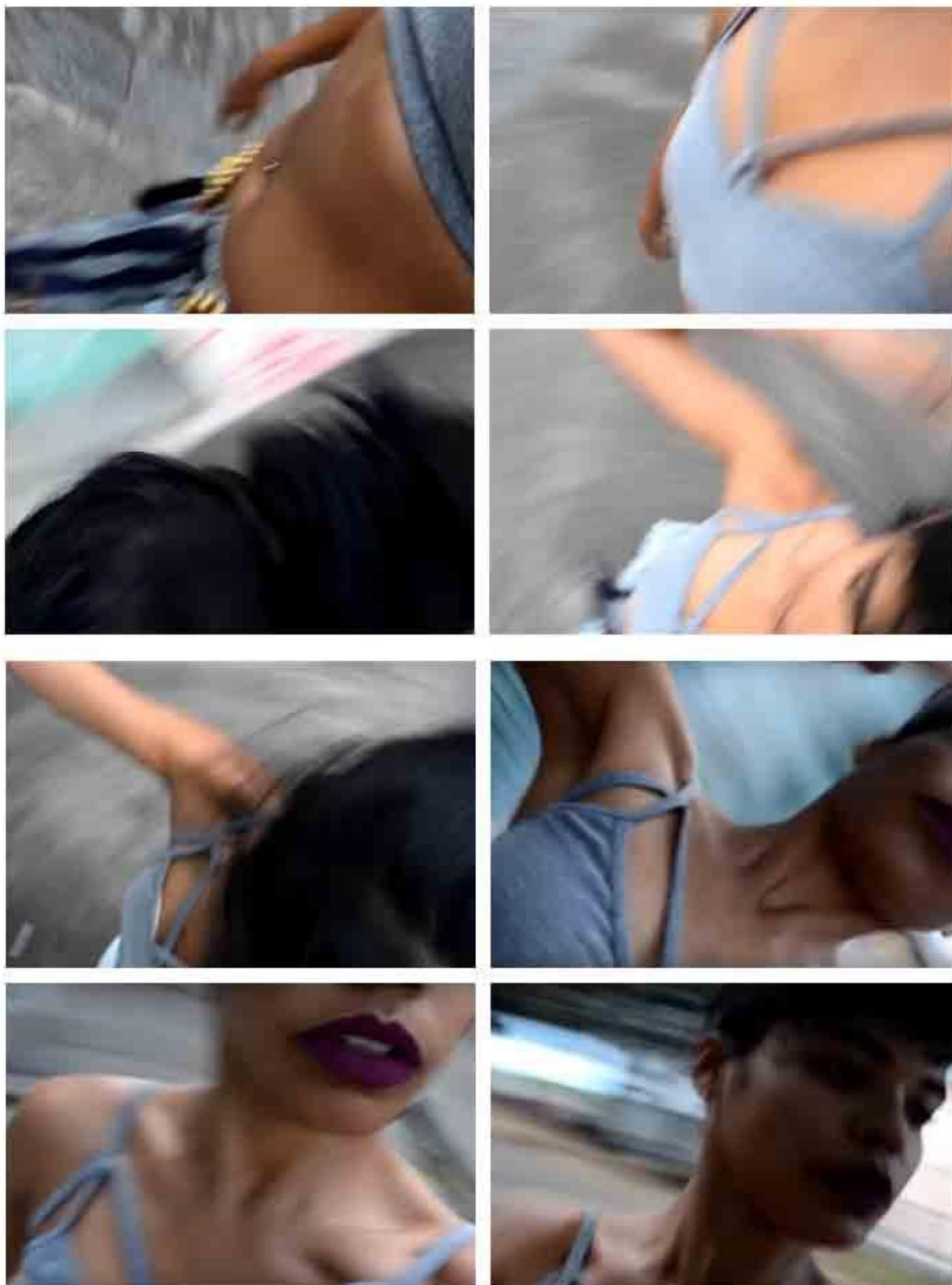
Sendo assim, nessa pesquisa é pertinente a abordagem do conceito de “articulação” de Bruno Latour (2008). Com o exemplo apresentado por Latour, é possível refletir que, a partir da experiência do nariz com as diferentes fragrâncias do kit de odores que lhe são apresentadas, treinando diversas vezes, aprende-se a reconhecer os odores. A concepção de corpo que Latour propõe é a de que um corpo nunca está pronto, e que está articulado com múltiplos agentes.

Para a produção da videodança, a bailarina se coloca em movimento com a câmera, relaciona-se com o cenário e com a música; e faz outras escolhas que abarcam o processo de criação onde o “corpo” se faz através da videodança. Realizar uma videodança transforma o conceito de dança, pois recebe sentidos ao ganhar o movimento da câmara e da edição posterior, e também porque o corpo não se movimenta para uma plateia ou um público, mas sim para a câmera.

Na cena seguinte (figura 41), Thaismary passa a fazer movimentações com a câmera em mão. Ela gira o seu corpo e balança também a cabeça rapidamente, numa velocidade maior do que o seu corpo está girando. A mão que está livre segue o movimento de cabeça, fazendo uma movimentação que acompanha esses giros, a outra mão está segurando a câmera em cima.

Dessa forma, a câmera que até então estava dialogando com ela de “fora”, passa a ser parte do seu corpo. Nesse momento, a música que estava sem vocal, ganha a vocalização novamente. Repete-se a frase: “Eu pisei na pedra, a pedra gemeu”. A cantora da música repete: “eu pisei na pedra, pedra, pedra.” Junto com essa repetição, a bailarina balança a cabeça para a esquerda e direita. Enquanto Thaismary gira, passa a câmera por variados planos do seu corpo, e o filma no nível baixo, médio e alto. Durante esse giro sua cabeça balança, e sua mão também trabalha com movimentações, acompanhando o balançar da cabeça.

Figura 41 – Dança com a câmera em mão – Thaismary Ribeiro



Cenas de 1 min 26 seg a 1 min 48 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade – Thaismary Ribeiro

O giro dura até 1:48, Thaismary chega a olhar para a câmera durante essa sequência. Nesse momento, quem está dançando não é somente o corpo, mas o movimento de câmera

junto ao corpo da bailarina, ambos postos em movimento e articulados nessa relação (figura 41).

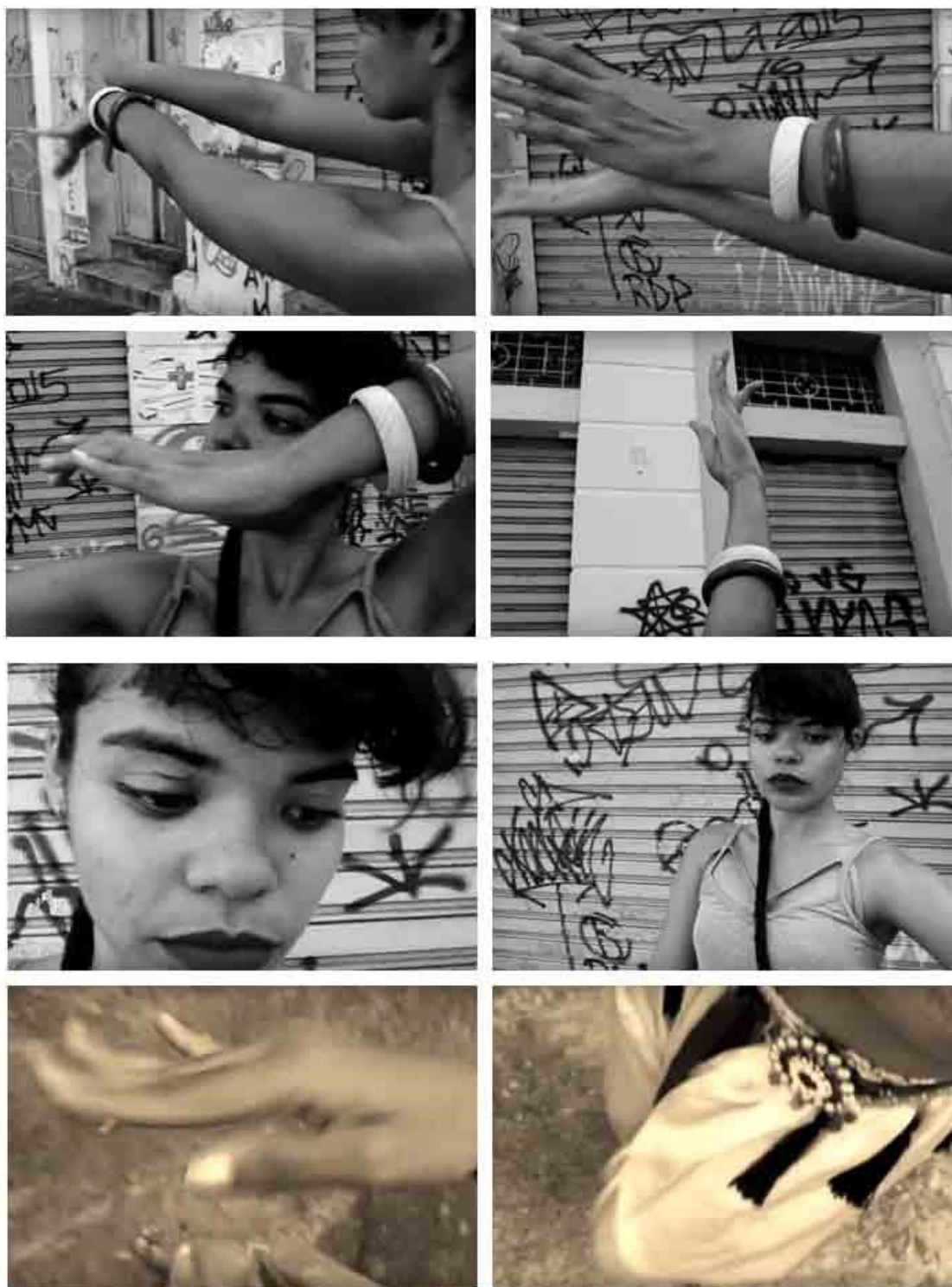
Ao finalizar o giro, há um novo corte (figura 42). Thaismary faz a *flor de lótus* mais lentamente, movimentando-se para trás, só seus braços e mãos aparecem nesta cena. Da “flor de lótus” ela puxa uma ondulação com as mãos e a câmera a acompanha até a mão perpassar o seu rosto no nível alto. A música que antes repetia o refrão “eu pisei na pedra”, torna-se novamente instrumental, sendo possível ouvir um saxofone que vai do minuto 01:48 a 02:05.

Percebo que a relação com a câmera direciona os planos, níveis e enquadramentos que modificam a dança; e posteriormente os processos de edição, com as modificações de cores, cortes e alterações de tempos, são fundamentais para transformar a junção de vídeo e dança, no que se conhece como videodança.

A partir de 1:49, a videodança ganha o efeito preto e branco. Nesse tempo, a câmera está no nível alto, e próxima ao rosto da bailarina, focando nos seus movimentos de mãos. A edição acompanha o movimento, com o efeito de *falso-raccord* e alteração de tempo, deixando um pouco mais lento.

Posteriormente, a imagem recebe uma coloração amarelada, o movimento de câmera continua acompanhando os movimentos de mãos da bailarina, mas dessa vez mais rapidamente, alternando entre os níveis baixo, médio e alto, como se a câmera estivesse “girando” no ar enquanto filma.

Figura 42 – *Flor de Lótus* em diferentes colorações



Cenas de 1 min 48 seg a 2 min 22 seg

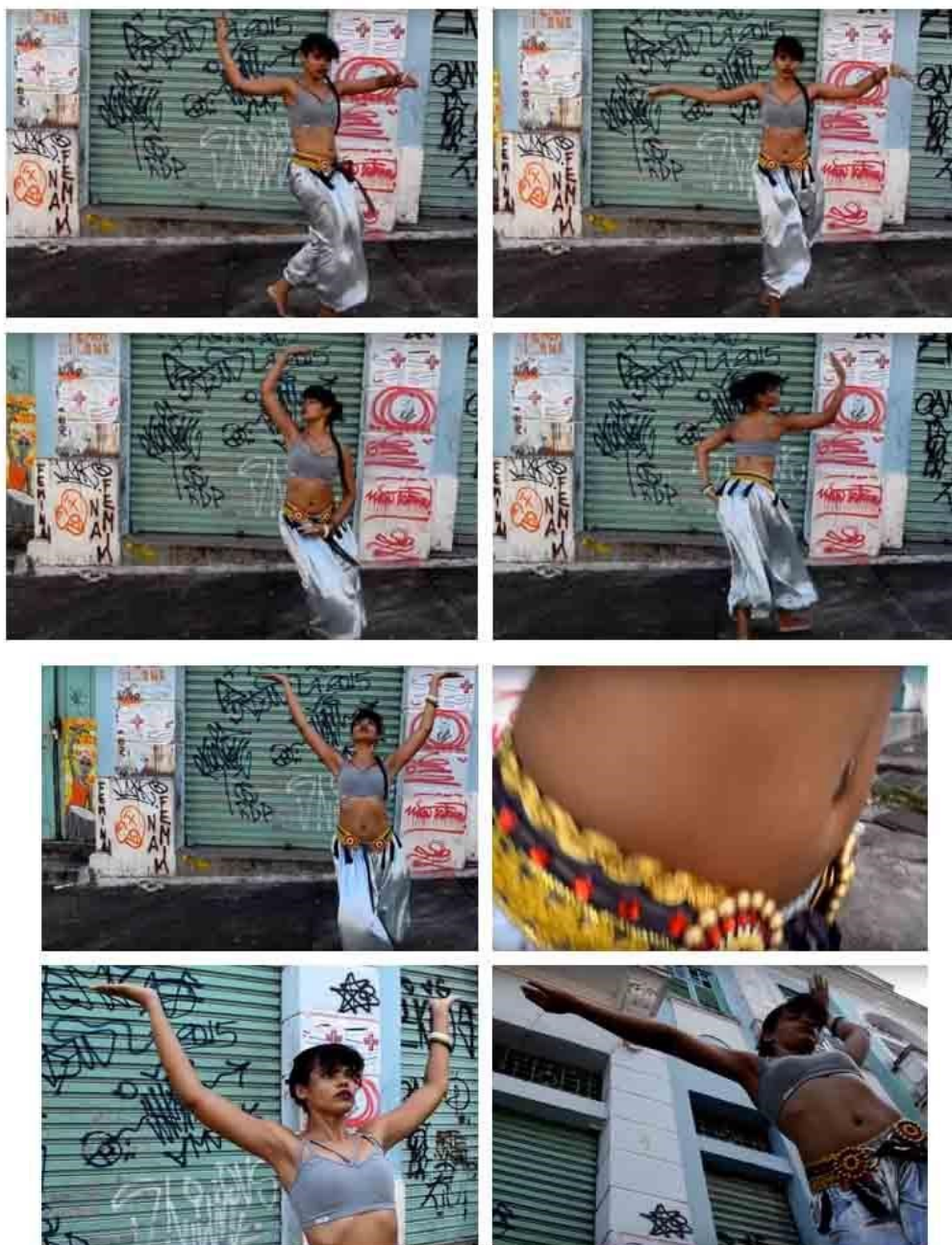
Fonte: Tribal Brasil na cidade – Thaismary Ribeiro

Em 02:43, a vocalista começa a cantar: “quero-o bem, quero-o bem, quero-o bem, mas não posso te amar”, repetindo essa frase duas vezes (figura 43). A câmera está embaixo novamente acompanhando a sequência da bailarina de baixo para cima. Ela

executa o movimento *hip meia lua*, da fusão com a capoeira, o quadril vai para o lado enquanto a mão está no quadril, passa a movimentação para a direita, o pé levanta enquanto os braços vão para frente, a mão volta ao quadril.

Ela repete o deslocamento do quadril da direita para a esquerda, enquanto eleva a perna para a frente e finaliza a movimentação com a perna que passa no ar pela esquerda e chuta pela frente. Ela faz o movimento novamente de “mergulho”, no qual a pose se dá com os braços elevados na postura ativa. A bailarina finaliza com a mão em arco para cima novamente, olhando para o movimento. A câmera está no plano central e o vídeo é finalizado na cor amarelada.

Figura 43 – Cenas finais – Thaismary Ribeiro





Cenas de 2 min 23 seg a 2 min

Fonte: Tribal Brasil na cidade – Thaismary Ribeiro

Quem edita pode “brincar” com a dança, transformar seu movimento e mudar as cores que compõe a cena. São práticas que constituem a videodança, e que vão além dos movimentos aprendidos nas aulas do Curso de Formação em Tribal Brasil. A própria videodança faz parte de um processo de aprendizagem que está em mediação com o curso, sendo possível observar para além do “corpo”, uma concepção que comumente não se faz. O vídeo permite romper com a noção de corpo como algo físico e restrito aos humanos, uma concepção fixa de “corpo”, partindo rumo ao conceito de “corpos” que se relacionam e se apresentam em uma transformação fluida. A execução da videodança, inclui as sequências de movimentos elaboradas para o curso, como também a adaptação dessa sequência para ser filmada dentro de determinado lugar. O direcionamento do uso da câmera e posteriormente a edição, são processos nos quais também ocorrem a aprendizagem na prática. Todo esse conjunto coloca em questão o entendimento da dança como algo restrito aos corpos, pois é necessário mobilizar outras práticas e movimentos, o que inclui variados recursos visuais.

As antropólogas Gonçalves e Osório (2012), na discussão sobre o percurso da antropologia da dança, destacam a preocupação com a descrição dos movimentos. As autoras estão se referindo a movimentos corpóreos, mas quando se trata de videodança,

ocorre um outro fenômeno artístico onde todo o conjunto de movimentos mobilizados precisa ser descrito.

Lave (2015), é uma autora fundamental para analisar e compreender o aprendizado das alunas nas videoaulas, e na sua relação com a videodança, pela ideia de “aprendizagem na prática”, no qual em movimento com os diferentes contextos e fluxos, o aprendizado é corporificado. Ou seja, há um aprendizado no processo de criação da videodança que não está dissociado do aporte teórico-prático do curso, mas que o enriquece diante das várias experiências possibilitadas pelo engajamento criativo com o vídeo e a música.

A ideia de “aprendizado na prática” dialoga com o conceito de engajamento, proposto por Ingold (2010), e que já havia sido discutido junto à temática do lugar escolhido para filmar na “cidade”. Contudo, é fundamental falar do engajamento do corpo da bailarina e dos aparatos mobilizados para compor o vídeo e dançar nesse lugar, assim como outros elementos, como a câmera e quem está filmando, e posteriormente, o processo de montagem e edição do vídeo.

Não se trata de criar outra divisão como “corpo” x “objeto”, mas observar as “metacomunicações”, no sentido proposto por Bateson (1972), ou seja, como os elementos se relacionam e se comunicam. Ao propor a noção de “metacomunicação”, Bateson entende que a percepção é um processo comunicativo, que ocorre através da interação de múltiplos elementos. Nesse sentido, há uma comunicação entre bailarina e a câmera e o operador, que transforma a dança em vídeo. Quando o autor fala de metacomunicação se refere a sinais que são emitidos, processos que influenciam uma coisa a outra, que dialogam entre si. Dessa forma, a comunicação não é restrita às relações humanas, mas ocorre a partir das conexões feitas entre os agentes, que se relacionam através da mediação com o ambiente.

Compreender as relações de comunicação é compreender também as formas de aprendizado, não como transmissão, mas como um conjunto de interações que ocorrem no ambiente. Essas interações podem ser observadas em todas as videodanças descritas neste trabalho, porém, ocorrem de maneiras distintas. Nas obras de Karine e Thaismary, por exemplo, as propostas incluem cenários e técnicas de filmagem e edição diversos, como também maneiras de interagir corporalmente com os elementos presentes.

5.2 VIDEODANÇA DE KARINE E REFLEXÕES SOBRE O MOVIMENTO COMO CONHECIMENTO E APRENDIZADO

Karine Neves, de Porto Alegre, tem uma longa experiência com a dança e conta que iniciou no balé clássico aos 6 anos de idade e começou a estudar Danças Orientais (Dança do Ventre) em 2006 com a professora Egnés Gawasy, e Dança Tribal em 2008 com a professora Daiane Ribeiro. Posteriormente, em 2010, fez formação em Dança Tribal com o Grupo Masala, composto pelas professoras Bruna Gomes, Daiane Ribeiro e Zahira Razi. Além disso, estudou outras danças: Danças Indianas, Zambra, Flamenco, Danças de Salão, Sapateado, Dança Moderna, Danças de Matriz Africanas, Danças dos Orixás, além de praticar Técnica Silvestre, Yoga e Pilates. Entre as professoras e professores com quem estudou, cita nomes de bailarinas/os de países, como Egito, EUA, Moçambique e Venezuela.

Karine foi aluna da Kilma Farias na primeira turma da versão a distância, e estávamos juntas no grupo privado da turma no Facebook. Foi na Caravana Tribal Nordeste 2017, que pude conhecer Karine e outras alunas do curso de formação a distância. Além de participar das aulas com ela, pude fazer a oficina que ministrou como convidada da professora Kilma. Na sua aula, ensinou algumas sequências criadas para o Curso de formação em Tribal Brasil, com base no Jongo, Maracatu, Danças dos Orixás, Coco e Frevo. No período dessa pesquisa, Karine estava fazendo pós-graduação em Dança, Cultura e Educação.

A videodança de Karine foi filmada no Jardim Botânico de Porto Alegre e tem 2:40 min. Ela fala que a motivação para a escolha do Jardim Botânico de Porto Alegre foi a possibilidade de “expressar livremente em conexão com a natureza, em um local próximo, de relativamente pouca circulação de pessoas, e com segurança”. Coloca que a falta de segurança na capital gaúcha é uma realidade e que na época da gravação da videodança havia uma forte onda de violência. Diz que escolheu o Jardim Botânico, porque nesse contexto, ele se apresentou “como um oásis no meio da metrópole”. Nesse sentido, pontua-se a questão social imbricada na escolha do lugar da videodança. A sua videodança é filmada em um refúgio na cidade que, no geral, não oferece segurança para a bailarina se expressar. Apesar das diferenças nos lugares em que Thaismary e Karine filmaram, a escolha de ambas levantam questões fundamentais para pensar a cidade, o abandono do patrimônio público e a violência.

A música utilizada na videodança foi *Tupy tupy*, do cantor/compositor Lenine. Ela fala que a escolha se deu pela sonoridade, gerada na mescla de instrumentos, entre eles o berimbau, e pela letra, que ela afirma que “tem tudo a ver” com o local escolhido (fuga do “caos” da cidade) e com a sua intenção nesse trabalho.

" Eu sou feito de restos de estrelas
Como o corvo, o carvalho e o carvão
As sementes nasceram das cinzas
De uma delas depois da explosão
Sou o índio da estrela veloz e brilhante
Que é forte como o jabuti
O de antes de agora em diante
E o distante galáxias daqui
Canibal tropical, qual o pau
Que dá nome à nação, renasci
Natural, analógico e digital
Libertado astronauta tupi
Eu sou feito do resto de estrelas
Daquelas primeiras, depois da explosão,
Sou semente nascendo das cinzas
Sou o corvo, o carvalho, o carvão
O meu nome é Tupy
Guaicuru
Meu nome é Peri
De Ceci
Sou neto de Caramuru
Sou Galdino, Juruna e Raoni
E no Cosmos de onde eu vim
Com a imagem do caos
Me projeto futuro sem fim
Pelo espaço num tour sideral
Minhas roupas estampam em cores
A beleza do caos atual
As misérias e mil esplendores
Do planeta Neanderthal."

O figurino corresponde à música, quando fala “minhas roupas estampam em cores”, sendo assim, Karine escolheu um figurino multicolorido “com o intuito de representar a multiplicidade da nossa cultura e de contrastar com o verde das árvores do cenário. Como tecido predominante escolhi a chita, como uma referência ao nosso Nordeste.” (Entrevista concedida por Karine Neves, 2019)

Em relação aos movimentos da dança, explica que não realizou coreografia, mas que procurou utilizar algumas sequências de tarefas propostas no curso. Ela cita dois nomes

de movimentos utilizados: *Capoeira Flamenca*, baseado na Capoeira, e o *Frevo Ká*, de inspiração do Frevo. Diz que procurou utilizar diversos níveis e planos espaciais para ligação dos movimentos, conforme foi ensinado nas aulas, a partir de Laban.

A filmagem e edição foram de Nando Espinoza, que trabalha com fotografia e vídeo. Em relação às escolhas técnicas da videodança, Karine fala: “quanto ao posicionamento em relação à câmera procuramos fazer tomadas de variados ângulos, para posterior edição, tornando o resultado mais interessante.” Entretanto, ela afirma que “a maior dificuldade foi dançar sobre um solo bastante irregular devido à presença de aclives e raízes de árvores.” Ressalto esta colocação de Karine, porque ao assistir a videodança eu não havia refletido sobre essa dificuldade, que não é visível ao espectador. O solo é fundamental para o equilíbrio e estabilidade corporal da bailarina, o que levanta uma reflexão relevante para compreender como a dança se relaciona com o lugar e tudo aquilo imbricado no ambiente, como o chão.

O ambiente proporciona formas de movimento do corpo e da relação com o espaço, uma vez que a bailarina precisa adequar seus movimentos de acordo com as condições do lugar. Veremos que as movimentações são apresentadas em variadas perspectivas e cortes, sob o efeito de iluminações dos raios solares, que se modificam de acordo com o lugar que a bailarina está. Percebo durante toda a videodança, que as movimentações de Karine estão conversando com o ambiente onde ela está, dado que o movimento também guia a movimentação de câmera, e a câmera cria novas “ambiências” (Britto e Jacques; 2012). Ou seja, não se trata de um mesmo ambiente, mas de ambiências mostradas de acordo com a percepção do vídeo.

No começo da videodança, Karine está de costas para a câmera, em suas costas é refletida a luz do sol. O enquadramento da câmera só mostra uma parte do seu corpo, é possível ver o seu braço direito que ondula, e percebe-se em uma primeira edição, uma regressão no tempo, para conferir uma movimentação contrária ao seu braço.

Algo que pude perceber na dança de Karine, ao vê-la em vídeo, mas também quando ensinava as sequências na Caravana Tribal Nordeste 2017, é a leveza dos seus movimentos. Na dança existem movimentos mais leves, enquanto outros são mais fortes, é o que Sheets-Johnstone (1999) chama de tensionalidade, e Laban (1978) de peso. Entretanto, não apenas os movimentos considerados "fortes" exigem força, os movimentos feitos com leveza necessitam de força para o controle muscular, além de equilíbrio do eixo corporal da bailarina. Nesse sentido, Laban (1978) escreve que para acontecer uma

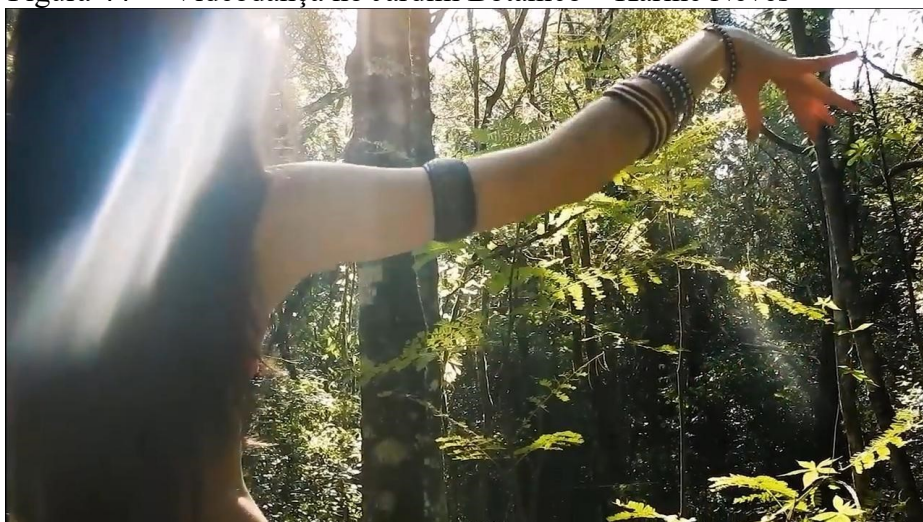
modificação corporal no espaço, é preciso energia muscular. Segundo o autor, esse peso é colocado no interior e no exterior do próprio corpo, está nos músculos e na tensão muscular que pode ser dividida entre normal, forte ou fraca.

Brenda Farnell e Robert Wood afirmam que, na dança, a percepção do movimento é mais importante do que a massa muscular, isso porque as fontes de energia vêm de outros lugares, além da capacidade física da bailarina (2017, p.75). Segundo os autores, os resultados na dança não se dão por causa da força muscular e da repetição de movimentos, mas sim da relação sensorial da bailarina enquanto se move pelo espaço. A matriz multissensorial é um recurso primordial quando se trata da exploração do movimento no mundo, o que inclui a cinestesia, o tato, a visão e a audição. A matriz multissensorial permite ainda a exploração de sentimentos e sensações fundamentais para a imaginação artística.

Farnell e Wood escrevem que, embora o “visceral” seja visto como o oposto do “cerebral” e do intelecto, os movimentos não podem ser colocados em oposição ao intelecto, não estão separados do pensar (2017, p.79). Mover-se é uma forma de pensamento e o bailarino, portanto, pensa a partir do corpo. É também através do movimento no mundo, que é possível explorar o espaço e o tempo, o que significa que o aprendizado na dança, além de ser uma experiência sensorial, é também uma constante descoberta do tempo e do espaço, enquanto os corpos se movem.

Os autores apontam que a noção de tempo, para quem dança, é díspar daquela do espectador, o dançarino experimenta o tempo em um ritmo mais lento por causa do prazer que a dança cria em seu corpo. Segundo os autores, há um tempo dentro do tempo, devido a experiência cinestésica que a dança proporciona. Entretanto, na videodança, além do tempo que a bailarina experimenta ao mover-se, há o tempo colocado na dança, através das edições de manipulação de tempo, que irão modificar o tempo da dança. O tempo é descoberto, na videodança, não apenas pelos corpos, mas ao ser modificado através do vídeo. Na videodança de Karine, o tempo da dança é manipulado, através do vídeo, em inúmeros momentos.

Figura 44 – Videodança no Jardim Botânico – Karine Neves



Fonte: Tribal Brasil na cidade – Karine Neves

Farnell e Wood (2017), apontam que a mente não é um espelho no mundo, mas emerge da sinergia e da conjunção de cérebros, corpos e coisas. O pensamento está nas interações entre cérebros, corpos e objetos no mundo. Tendo como referência a pipa, ela diz que as pessoas estão conscientes das pipas que voam, da mesma forma que estão conscientes de uma corrida que praticam. Isso acontece através da sensação corporal que se tem do próprio movimento, através da percepção cinestésica. Citando Sheets-Johnstone (1999), garantem que o pensamento não ocorre por meio do movimento ou são transcritos em movimento, mas que o próprio pensamento é movimento. O pensamento é cinético, e o corpo experiencia diversas sensações, através da prática de soltar a pipa, pois precisa estar correspondendo ao vento que coloca a pipa em movimento. Não é diferente na cena abaixo (figura 45), a bailarina, enquanto se movimenta, está em correspondência com os raios solares e árvores, que ao se movimentarem com ela, compõem uma dança em conjunto.

Figura 45 – Raios solares – Karine Neves



Cenas de 11 seg 14 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade – Karine Neves

Desta vez Karine está de frente para a câmera (figura 46), num enquadramento em que seu corpo inteiro aparece. Ela está num espaço pequeno, entre troncos de árvores, e faz a movimentação *hip meia lua* da matriz da capoeira, executado também por Thaismary em sua videodança. Enquanto ela executa o movimento, a câmera filma em várias perspectivas, primeiro num enquadramento mais afastado, depois de cima para baixo, voltando posteriormente para o enquadramento central.

Para Ingold (2010), aprender é descobrir caminhos nas variadas relações de engajamento com o ambiente e com as práticas. Pude evidenciar isso em minha pesquisa anterior com Dança Tribal (2015), no qual sobre o processo de aprendizagem, foi possível analisar que este ocorria não a partir de um conhecimento transmitido de professora para aluna, mas era principalmente elaborado pelas alunas através das pistas e metáforas oferecidas pela professora. A aprendizagem ocorria com o “jeito” de ensinar da professora, o uso de metáforas, as músicas que ela utilizava, as técnicas corporais empreendidas. Com a prática, cada aluna encontrava um caminho para o aprendizado, pela percepção que tinha da aula e do movimento no corpo

Figura 46 – *Hip meia lua* - Karine Neves



Cenas de 15 seg 21 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade – Karine Neves

. Assim, o movimento *hip meia lua*, feito por ambas as bailarinas em suas videodanças, são executados de formas distintas, principalmente porque são corpos com trajetórias de dança próprias. Mas não somente isso, são propostas heterogênea de videodança, com enquadramentos e efeitos de edição variados. Abaixo (figura 47), Karine executa o mesmo movimento em três enquadramentos. Dessa maneira, o movimento aprendido no curso percorre um caminho específico para cada uma das bailarinas.

Nas videodanças, as bailarinas estão descobrindo seus caminhos no aprendizado das movimentações do curso, através da prática, não apenas da dança, mas da produção artística na relação com o vídeo. Percebendo as possibilidades de engajar o movimento ao ambiente.

Figura 47 – Diversos enquadramentos – Karine Neves



Cenas de 24 seg a 35 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade – Karine Neves

É possível refletir que o corpo da bailarina de Tribal Brasil - de acordo com o conceito de técnicas corporais trazida por Mauss - é feito a partir de suas experiências com variadas danças, e está em constante produção, a partir das técnicas desenvolvidas pelas bailarinas. Uma exemplificação disso, é quando na cena abaixo, Karine apresenta uma outra movimentação a partir do *hip meia lua*, movimento fusionado com a ginga da capoeira. Karine com a perna direita, dá um chute pela frente semelhante ao do *hip meia lua*, da matriz da capoeira, mas entra com um outro movimento. É possível visualizar que essa movimentação parte do movimento *hip meia lua*, por causa da senha, que consiste nas mãos posicionadas ao lado do quadril - conforme visualizado na primeira imagem à esquerda.

Esta é a proposta feita por Kilma, a de “desconstruir” uma movimentação ensinada por ela, mas exige, tal como colocado por Mauss, que a bailarina esteja habituada com o movimento, conheça sua técnica, para então criar a sua movimentação reunindo outras técnicas. Conversando com a bailarina Karine sobre o aprendizado imbricado na videodança, ela diz

Vejo a videodança como um ótimo exercício de fixação e aplicação prática dos conteúdos trabalhados durante o curso, além de possibilitar um registro que eternize as nossas criações. Dessa forma elas não se perdem no tempo e ainda servem como material de estudo para outras pessoas que se interessam pelo

Tribal Brasil, fomentando e contribuindo para disseminar a nossa arte.
(Entrevista concedida por Karine, 2019)

Ou seja, a importância do aprendizado na videodança também está ao transformar-se em material de estudo para que outras bailarinas pratiquem a dança. Dessa forma, a experiência de aprendizado estende-se também para o/a espectador/a praticante da dança. Ao falar sobre o aprendizado na videodança, a fala de Karine remete que o próprio aprendizado está em movimento, pois sua dança estará sempre acessível para aquelas que podem aprender com as suas sequências em vídeo.

Farnell (2010), ao escrever sobre o aprendizado, inspira-se em Marcel Mauss (1934) no momento em que o conceito de técnicas corporais e algumas concepções sobre aprendizado corporal começam a ser delineadas. Mauss, partindo da perspectiva de um homem total, argumenta que é preciso considerar as dimensões biológicas, culturais e psicológicas para compreender o aprendizado das técnicas corporais. Ao se referir à técnicas, tais como correr ou nadar, contando suas próprias experiências, o autor fala de um corpo que está em constante produção, e que se faz com base nas técnicas que são desenvolvidas. É por meio de um processo de imitação e repetição que o corpo apreende e se habitua com o movimento. Contudo, a essas ideias, Farnell adiciona a percepção sensorial, como fundamental nesse processo de aprendizagem.

Afirmar que o vídeo em si é a dança requer perceber os fundamentos de Laban, a partir da perspectiva do vídeo. A professora Kilma, ao ensinar a teoria de Laban (1978), refere-se à cinesfera, espaço do eixo da bailarina no qual ela se movimenta. Na figura 48, é possível perceber a movimentação de Karine, delineando a cinesfera, e utilizando tanto os níveis médio como o alto. Apesar de Karine estar posicionada no mesmo “lugar”, é possível ver a sua movimentação desenhando o “espaço” de variados ângulos. Através das lentes da câmera é possível vê-la movimentando-se de frente, da diagonal, do alto, e também mais próxima a câmera.

Na imagem abaixo, a diagonal da bailarina se dá, não pela movimentação de seu corpo, mas sim pela movimentação de câmera. Posteriormente, a imagem é duplicada, sendo possível ver duas versões de Karine executando o movimento. Ao centro, os troncos de árvore se juntam, como se estivessem formando só uma árvore.

Figura 48 – O espaço a partir de diferentes ângulos – Karine Neves



Cenas de 38 seg 47 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade – Karine Neves

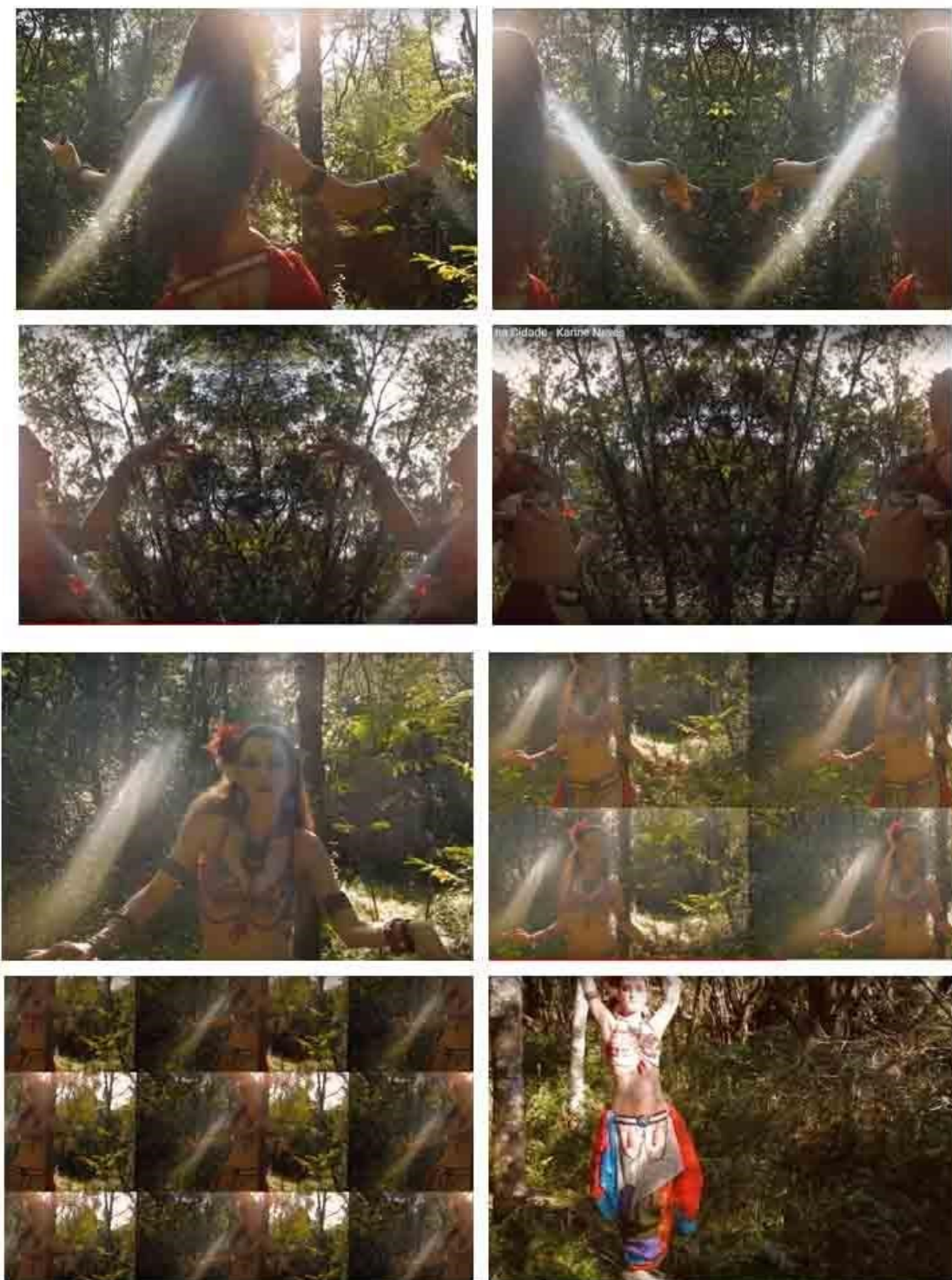
Sobre a imagem abaixo (figura 49), no primeiro momento, o que mais chamou minha atenção foi seu corpo duplicado, e não o ambiente como um todo. Assistindo ao vídeo mais de uma vez, percebi que a imagem repetida gera um único ambiente, criado com a edição de duplicação. O centro da imagem, que antes era o corpo de Karine, torna-se um tronco, também transformado por sua duplicação. O novo ambiente criado é compartilhado agora entre duas bailarinas, duas versões de Karine. Vale lembrar que Kilma Farias, nas aulas presenciais, incentivava que o Tribal Brasil fosse dançado com outras bailarinas, e os movimentos aprendidos, primeiro eram praticados individualmente e depois em duplas, trios e quartetos.

No Curso à distância, apesar de em alguns casos as bailarinas treinarem em estúdios com colegas e alunas, a maior parte das bailarinas treinava individualmente. Em relação à videodança, havia também uma sugestão por parte da professora de ser criada em dupla. É possível ver que, através do recurso de edição, Karine arrumou uma maneira de “dançar em dupla”, ou seja, com ela mesma. Com a imagem espelhada, as movimentações dos dois corpos se comunicam, os seus braços inclinam um em direção a outro, e entre eles a imagem do tronco forma um desenho, que faz a mediação entre os corpos. E opera, dessa forma, como um elo de “metacomunicação”, conforme Bateson (1972) propõe.

Karine faz novamente o movimento *reverse taxeem* (figura 49), e neste momento, a imagem é duplicada e é possível ver Karine executando o movimento em duas versões, os dois quadris produzem a movimentação de forma espelhada, um no canto direito da tela, e o outro no canto esquerdo. No centro, o raio de sol que estava sob o braço de Karine, torna-se dois que se encontram no centro do enquadramento. Os raios de sol funcionam como efeito especial que compõe a dança, sendo trabalhado com as possibilidades de filmagem e edição. Isto é feito duplicando as imagens, mas também nos enquadramentos do vídeo, que mudam a perspectiva dos raios, da floresta e dos movimentos corpóreos. No frame seguinte, a edição continua com a multiplicação das cenas em quatro, e depois em nove imagens.

Figura 49 – *Reverse Taxeem* - Imagem duplicada – Karine Neves





Cenas de 48 seg a 1 min 25 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade – Karine Neves

Numa das últimas cenas (figura 50), Karine faz um dos primeiros movimentos ensinados no Curso de Formação, denominado *tombo*, inspirado nas Tribos de Índios Carnavalescas (matriz indígena). Ela o executa como a professora ensinou: desce ao chão com os braços erguidos no alto e sobe em seguida; quando chega ao alto, sobe a perna

direita que está alongada e gira; contudo, nessa movimentação o efeito de acelerar fica ainda mais rápido.

Figura 50 – *Tombo* - Karine Neves



Cenas de 1 min 40 seg 1 min 42 se
Fonte: Tribal Brasil na cidade – Karine Neves

Os aprendizados do Curso de Formação, presenciais e a distância, proporcionam maneiras de compreender os movimentos. A bailarina no formato presencial recebe orientações da professora em sala, tendo também seus movimentos corrigidos no momento em que são ensinados. A bailarina a distância recebe as informações por parte da professora, mas só posteriormente recebe o retorno sobre o seu aprendizado.

No capítulo 2, dei o exemplo da minha experiência como aluna a distância, no qual não conseguia aprender os movimentos na primeira vez que assistia a professora ensinando o movimento. Precisava retomar algumas vezes a cena da professora ensinando, e elaborava algumas estratégias. Na primeira vez, só observava, nas outras, começava a praticar, mas sempre por partes, com pausas frequentes.

Cada pessoa tem uma maneira de aprender e uma dificuldade ou facilidade maior, de acordo com determinados movimentos, seja no modo presencial ou a distância. No curso a distância, o vídeo permite que a bailarina utilize múltiplas estratégias, já que ela pode pausar quantas vezes quiser, e retomar ao vídeo também quando preferir, para lembrar e ajustar os movimentos.

Nas aulas presenciais o processo é diferenciado, ao invés do recurso de vídeo, as bailarinas têm a professora em sala de aula, como principal orientação para o ajuste dos movimentos. Mas não somente ela, há também os olhares das colegas que observam e

interagem no aprendizado da dança. No aprendizado presencial é possível compartilhar a sua descoberta com a movimentação em tempo real, observando como a outra aluna aprende, e a partir disso, ajustar o seu próprio movimento. Outro elemento, que cito, é que nas aulas presenciais, as bailarinas irão sempre realizar a experimentação das sequências em duplas, trios ou em grupo. A bailarina a distância pode ter uma dificuldade maior, ao não ter com quem praticar.

Apesar de que, em cada processo de aprendizagem, os caminhos percorridos são distintos, conforme afirmado por Ingold (2010), essa diferença não interfere no resultado final da videodança. O que muda é o “como” se aprende, são caminhos distintos que levam ao aprendizado da bailarina, e a videodança é uma maneira de observar como a bailarina está aprendendo o movimento.

Conforme observado neste capítulo, tanto Karine como Thaismary conseguem demonstrar os movimentos aprendidos durante o curso, assim como movimentações criadas a partir do que foi ensinado pela professora. Ambas as bailarinas apresentam também inúmeras maneiras de lidar com o processo de edição e montagem do vídeo, construindo narrativas singulares em suas videodanças.

Concluindo, em termos do que estou pensando a partir das teorias de Ingold, no caminho trilhado no processo de aprendizagem, o corpo está em correspondência com os processos técnicos de construção da videodança, começando no momento em que a bailarina planeja as movimentações corporais, e durante a gravação, pela filmagem, e a sua edição.

Nesse sentido, cabe pensar a videodança em termos de processo e habilidade. Segundo o autor, há uma ritmicidade nas habilidades técnicas, que ocorrem de maneira processual. Conforme colocado nas descrições das videoaulas, pode-se também utilizar a referência da prática de serrar a prancha, dada por Ingold (2015), para falar sobre os processos em videodança. Assim como no ato de serrar a prancha existem quatro fases de um processo: preparar, começar, continuar e encerrar, na videodança também existem fases necessárias para sua execução.

De acordo com o que venho propondo, a videodança é uma técnica que requer habilidade de todas as pessoas envolvidas, tanto na filmagem, como na dança em si, e edição. Para isso, os processos da videodança incluem tanto a pré-filmagem, com a escolha da locação, o planejamento dos enquadramentos a serem filmados, e a adaptação da dança de acordo com o local, como a filmagem em si, no qual o planejamento pode ser colocado

em prática. Contudo, também são permitidas outras ideias durante a execução, permitindo que modificações sejam feitas, conforme se dança e na etapa de edição.

Figura 51 – Cena Final – Karine Neves



Cenas de 2 min 21 seg 2 min 38 seg

Fonte: Tribal Brasil na cidade – Karine Neves

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propus neste trabalho compreender a relação entre a aprendizagem da Dança Tribal Brasil e a realização de videodanças, a partir do Curso de Formação em Tribal Brasil. Para isto, analisei videoaulas de Kilma e as videodanças das bailarinas Antônia, Viviane, Cila, Karine e Thaismary. O método de ensino das videoaulas relaciona a proposta de Laban (1978) com o estudo das matrizes que compõe os movimentos fusionados. As três primeiras aulas foram abordadas para situar o curso e a forma como a professora ensina, assim como descrever a importância da proposta da videodança para o aprendizado das bailarinas.

Para realizar a etnografia da videodança me coloquei como espectadora, onde pude observar os enquadramentos, em quais momentos houveram edições, a proximidade e interação da bailarina com a câmera, a música e o ambiente. Desse modo, trabalhar com conceitos referente ao vídeo foi um aprendizado, visto que para escrever sobre a videodança foi fundamental recorrer ao seu histórico e as discussões sobre movimento, tempo e espaço que englobam o estudo sobre cinema e o vídeo.

No primeiro capítulo, iniciei narrando brevemente a história do Tribal e Tribal Brasil, assim como a trajetória da Antropologia da dança, na qual é possível observar um deslocamento para uma atenção mais detalhada ao movimento e as questões sensoriais. No capítulo 2 descrevi as primeiras videoaulas, situadas no módulo do estudo do espaço. Neste módulo, está inserida a atividade avaliativa da videodança, que apesar de ser solicitada ao início do curso, considero que é a atividade que mais demanda engajamento da bailarina. Na aula teórica, além da professora ensinar o que seriam as “matrizes do curso”, as alunas e a professora formulam questões filosóficas sobre o corpo e a relação com a dança. Nas aulas práticas, as sequências ensinadas pela professora foram descritas e apareceram posteriormente nas videodanças das alunas. Nessas aulas, Laban surgiu enquanto aporte fundamental na prática das sequências propostas.

O capítulo 3 discutiu noções teóricas sobre videodança, utilizando como referência o trabalho de Viviane e Antonia. Pode-se observar paralelos entre as criações das primeiras videodanças com os conceitos de movimento, tempo e espaço, a partir de produções teóricas feitas por cineastas e teóricos, tais como Maya Deren, uma das precursoras acerca dos estudos sobre videodança.

O capítulo 4 teve como foco os movimentos, no qual, embora o enquadramento utilizado permaneça a maior parte do tempo estático, há uma atenção conceitual em sua

proposta, observada nas edições, efeitos e cortes, que proporcionam movimento à videodança e uma experiência que a diferencia das demais. Sheets-Johnstone (2011) fundamenta a análise desse capítulo, ao refletir como a experiência cinestésica ocorre, observando as variáveis qualitativas do movimento: tensionais, lineares, areal e de projeção, nos quais a cinestesia se manifesta. As qualidades de movimento são similares ao que o autor e bailarino Laban (1978) propõe como fatores de movimento: tempo, espaço, peso e fluência.

No capítulo 5, o objetivo foi analisar as cenas da videodança, com base em autores que escreveram sobre o aprendizado, mas também aproximar os movimentos que foram ensinados por Kilma possíveis de serem visualizados nos trabalhos de Thaismary e Karine. As fontes teóricas utilizadas neste capítulo consideram a minha trajetória pesquisando este tema e a linha de pesquisa a qual me situo. Ingold (2015), uma das principais fontes, utiliza o conceito de ritmo para analisar o processo de fazer uma prancha. Observei que do mesmo modo que existe ritmicidade ao serrar, os ritmos estão presentes no processo de ensinar a dança Tribal Brasil e na realização da videodança.

Desse modo, uma das contribuições deste trabalho, está na atenção dada ao movimento, e o deslocamento para o “como se faz”, ao invés do seu significado. Essa perspectiva encontra-se dentro de uma trajetória que está sendo construída no campo de pesquisa em Antropologia da dança, conforme apontam as antropólogas Gonçalves e Osório (2012).

Os movimentos que surgiram na videodança não foram apenas ensinados pelo curso, mas “desconstruídos”, conforme propôs a professora, a partir de novas sequências criadas pelas bailarinas. Nas videodanças, as desconstruções das sequências ocorreram através da montagem, que permitiu criar novas narrativas com a manipulação do movimento, tempo e espaço. Afirmar que o vídeo é a dança, é considerar que não é possível analisar isoladamente o movimento da bailarina, sem ponderar que há uma série de movimentos que ocorrem na videodança. No trabalho de Cila, por exemplo, os variados cortes adicionados fazem parte desse movimento. Já na videodança de Thaismary, a câmera dança com a bailarina, mostrando um outro ângulo do seu movimento de giro. As múltiplas maneiras de fazer as videodanças, denotam que a realização da videodança é um processo de aprendizagem, no qual as bailarinas aprendem os movimentos do Tribal Brasil, e encontram outras maneiras de relacionar seus movimentos com o tempo e o espaço.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. Em busca do corpo perdido: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica. In: **Antropologia da Dança IV**. Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Florianópolis: Insular, 2018.

ALVES, Teodora de Araújo. **Herdanças de corpos brincantes: saberes da corporeidade em danças afro-brasileiras**. Natal: EDUFRN, 2006

ANDRADE, Joline. **Processos de Hibridização na Dança Tribal: Estratégias de Transgressões em tempos de globalização contra hegemônica**. Salvador: UFBA, 2011.

ANJOS, Ana Carolina; SOUSA, Karina. Estratégias de conservar o poder: a construção midiática do termo apropriação cultural e o caso do turbante. **Revista da ABPN** • v. 9, n. 23 • jul – out 2017, p.249-266.

BARBOSA, Vivian. Laban e Merleau-Ponty: relações entre teorias de corpo, movimento e percepção. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 1, jan/jun 2016, p. 97 a 117.

CANTON, Kátia. **Espaço e Lugar**. Editora Martins Fontes, 2012.

BATESON, Gregory. **Steps to an Ecology of Mind**. New York: Chandler, 1972.

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. **Balinese Character: a photography analysis**. Special Publications of the New York Academy of Sciences, vol. II, 1942.

BEZERRA, Kilma. **A arte de si na Dança Tribal: narrativas entre espiritualidade e corpo cênico**. Dissertação de mestrado. PB: João Pessoa, 2017.

BEZERRA, Kilma. **O processo criativo de Iranti: prática pedagógica entre a arte de si, o corpo e a memória**. Trabalho de Conclusão de licenciatura. PB: João Pessoa, 2018.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Unisinos: 2006.

BLACKING, John. Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. In **Antropologia da Dança I**, Giselle Guilhon Antunes Camargo, org., Florianópolis: Insular, 2013.

BRITTO, Fabiana; JACQUES, Paola. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. **Caderno PPG-AU/UFBA**, vol. 7, 2008.

BOAS, Franz. **Primitive Art**. New York: Dover, 1955.

CAMARGO, Giselle. Antropologia da dança: ensaio bibliográfico. In: **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

CAPELATTO, Igor; MESQUITA, Kamilla. **Vídeodança**. Guarapuava: Unicentro, 2014.

CUNHA, Manuela Carneiro. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CERBINO, Beatriz; MENDONÇA, Leandro. Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança. **Revista IBICT** v.7, n.2, Rio de Janeiro, p. 348 – 35, 2011

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n 1, p. 128-149, Jan/Jun 2012.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Buenos Aires: Cosacnaify, 2001.

EVANS-PRITCHARD, Edward, (1928), A dança. In: **Ritual e Performance: 4 estudos clássicos**. Org: Maria Laura Cavalcanti. Rio de Janeiro: 7 letras, 2014.

FARNELL, Brenda; WOOD, Robert N. Kinaesthetic Intimacy in a Choreographic Practice. In: **Collaborative Intimacies in Music and Dance: anthropologies of sounds and movement**, CHRYSAGIS, E.; KARAMPAMPAS, P. (org.), 2017.

FARNELL, Brenda. Getting Out of the Habitus: An Alternative Model of Dynamically Embodied Social Action. In: **The Journal of the Royal Anthropological Institute**, Vol. 6, No. 3 pp. 397-418, 2000.

FERREIRA, Tamiris. **Dança Tribal - corpo, movimento e aprendizado: trajetórias de bailarinas de Florianópolis, SC**. Trabalho de conclusão de curso de ciências sociais. Florianópolis: UFSC, 2015.

GIBSON, James. **The ecological approach to visual perception**. Bonston, MA, Houghton Mifflin, 1979.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GONÇALVES, Renata; OSÓRIO, Patrícia. Apresentação: Dossiê Antropologia da Dança, In: **Antropolítica**, p. 13-23, 2012.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010

INGOLD, Tim. **Estar Vivo**. Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015. Pp. 95-110.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes antropológicos**, vol.18 no.37. Porto Alegre Jan./June, 2012.

INGOLD, Tim. **Making: anthropology, archaeology, art and architecture**. London: Routledge, 2013.

KAEPPLER, Adrienne. A dança segundo a perspectiva antropológica. In **Antropologia da Dança I**, Giselle Guilhon Antunes Camargo, org., Florianópolis: Insular, 2013.

KESIKOWSKI, Vania. **O corpo na Videodança**. Vania é aluna do Curso de Pós Graduação em Educação Fundamentada na Arte. Orientado por: Denize Correa Araujo, 2011.

KURATH, G. Choreology and Anthropology. In: **American Anthropology**, 1956.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Annotated and edited by Lisa Ullman. Hampshire, UK:Dance Books, 2011

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: **Objectos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência**. Org: João Arriscado Nunes e Ricardo Roque. Edições Afrontamento, 2008.

LAVE, Jean. Aprendizagem como/na prática. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 37 a 47, 2015.

LEROI-GOURHAN, André. Cap. XI – os fundamentos corporais dos valores e dos ritmos. In: **O Gesto e a palavra 2 – memória e ritmos**. Lisboa: Edições, 1970. Pp. 85-104.

LOURENÇO, Sônia. A dança dos Aruanãs: mito, rito e música entre os Javaé. In: **Sociedade e Cultura**, v.11, n.2, jul/dez. 2008. p. 213 a 223

MACEDO, Janaina. A videodança como campo da pesquisa antropológica. In: **Graduações em dança no Brasil: o que será que será?** / Organização: Instituto Festival de dança de Joinville e Thereza Rocha – Joinville: Nova Letra, 2016

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e antropologia**. 1934

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

MENDES, Ana Flávia. Imanência na tela: a dissecação artística do corpo mediada pelas tecnologias da videodança. **Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas**, v.2,n.2, 2010..

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTARDO, D; BATALHA, S; FRAXE, S. Para uma Antropologia da Dança na Amazônia. In: **Antropologia da Dança IV**. Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Florianópolis: Insular, 2018.

MUCCILLO, Marcela; NETTO, Carlos. **Estudo e documentação da cultura material das tribos indígenas carnavalescas**. XIX Encontro Nacional de Pesquisa em ciência da Informação - ENANCIB 2018.

MULLER, Regina. **Danças indígenas: arte e cultura, história e performance**. Berlim, 2004, p.127-137.

NASCIMENTO, Silvana de Souza. A cidade no corpo: diálogos entre corpografia e etnografia. **Ponto Urbe**, São Paulo, n. 19, p. 10, 2016.

PONSO, Luciana Cao. Um salto de Maya Deren em direção à videodança. **Anais do VII congresso ABRACE** - Porto Alegre: outubro de 2012.

PRIMO, Rosa. **A dança em Partida: experimentações hápticas do tempo**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: escenas del régimen estético del arte**. Buenos Aires: Manantial, 2013.

RIBEIRO, José. Jean Rouch-filme etnográfico e antropologia visual. **Doc On-line**, n.03, Dezembro, 2007.

SANTOS, Climério. Guerra: uma introdução ao estudo da performance os Caboclinhos Canindés. **XVII Congresso da ANPPOM**, São Paulo, 2007.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. **The Primacy of movement**. John Benjamins Publishing Companys, 1999.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. From movement to dance. In: **Fenomenology and the cognitive sciences**. Vol. 8, número 1. Springer, 2011.

SCHULZE, Guilherme. Um olhar sobre videodança em dimensões. **IV Congresso de Pesquisa e pós graduação em artes cênicas**, 2010.

SILVA, Jaqueline. Guerra, Perré e outras manobras: uma etnografia da dança do Caboclinho Pernambucano. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 75-87, jan./jul. 2014

SZTUTMAN, Renato. Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. **28ª encontro anual da ANPOCS**, 2005.

TARDE, Gabriel. **Monadologie et Sociologie**. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1969).

TOJI, Simone. **Samba no pé e na vida: Carnaval e ginga das passistas da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

WACQUANT, Loic. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.

WAGNER, Roy. 2010. Existem grupos sociais nas terras altas da Nova Guiné? **Cadernos de Campo**, São Paulo, no. 19.

FILMES E VÍDEOS

ANNABELLE SERPENTINE DANCE. Direção de William K.L. Dickson e William Heise. Estados Unidos, 1895. Silent, PB, 1 min.

A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA. Direção de Maya Deren. Estados Unidos, 1945. Silent, PB, 3 min.

FLYING DOWN TO RIO. Direção de Thornton Freeland. Estados Unidos. Son, PB, 1933, 89 min.

HORENDI. Direção de Jean Rouch. França, 1972. Son, color, 72 min.

LES MAÎTRES FOUS. Direção de Jean Rouch. França, 1955. Son, color, 36 min.

M 3X3. Direção de Analívia Cordeiro. Brasil, 1973. Son, PB, 9min 50 seg.

MAKWAYELA. Direção de Jean Rouch. Moçambique, 1977. Son, color, 20 min.

NANOOK OF THE NORTH. Direção de Robert J. Flahert. Estados Unidos, França, 1922. Silent, PB, 78 min

ON YOUR TOES. Direção de Ray Enright. Estados Unidos, 1939. Son, PB, 94 min.

RITUAL IN TRANSFIGURED TIME. Direção de Maya Deren. Estados Unidos, 1946. Silent, PB, 15 min.

THE BROADWAY MELODY. Direção de Harry Beaumont. Estados Unidos, 1929. Son, PB, 110 min.

THE GOLD RUSH. Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos. 1925. Silent, PB, 96 min.

THE JAZZ SINGER. Direção de Alan Crosland. Estados Unidos, 1927. Son, PB, 88 min.

TRIBAL BRASIL NA CIDADE – ANTONIA LYARA E VIVIANE MACEDO. Brasil, 2016. 2 min 41 seg.

TRIBAL BRASIL NA CIDADE – CILA CAVALCANTI. Brasil, 2016. Son, color, 2 min 39 seg

TRIBAL BRASIL NA CIDADE – KARINE NEVES. Brasil, 2016. Son, color, 2 min 40 seg.

TRIBAL BRASIL NA CIDADE – TAMIRIS MADEIRA. Brasil, 2016. Son, color, 1 min 55 seg.

TRIBAL BRASIL NA CIDADE – THAISMARY RIBEIRO. Brasil, 2016. Son, color, 2 min 40 seg.