

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CINEMA E AUDIOVISUAL

THALES FERREIRA BANDEIRA DE ABREU

CORPO, CÂMERA, MOVIMENTO:
Corpos que Dançam para a Tela no Brasil

Niterói
2019

THALES FERREIRA BANDEIRA DE ABREU

**CORPO, CÂMERA, MOVIMENTO:
Corpos que Dançam para a Tela no Brasil**

Monografia apresentada à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Martha Ribeiro

Niterói

2019



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Thales Ferreira Bandeira de Abreu		
Curso:	Cinema e Audiovisual	Matrícula:	115.057.080
Título			
Corpo, Câmera, Movimento: Corpos que Dançam para a Tela no Brasil			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Martha de Mello Ribeiro (UFF-GAT)		
	Maurício de Bragança (UFF)		
	Ana Beatriz Fernandes Cerbino (UFF)		
Data de Apresentação	11/12/2019		
Parecer			
A banca aprova com louvor o trabalho apresentado que desperta novas reflexões e insights no campo, com destaque para sua transdisciplinaridade. A banca destaca ainda a estrutura metódica do trabalho, que se apresenta muito bem muito com uma bibliografia atual, contribuindo com um re-dimensionamento da artista Maria Esther Stockler no campo da dança e do vídeo.			
Nota Final	10,0 (dez)		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador	Martha de Mello Ribeiro		
	Maurício de Bragança		
	Ana Beatriz Fernandes		

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensa e insuficientemente a meus pais, Cláudio Valério e Marieta Ferreira, pelo apoio e incentivo incondicionais, que até quando nem eu mesmo sei para onde estou indo, fazem de tudo para que eu possa seguir.

Agradeço à UFF, ao IACS, e ao Centro de Artes que abriram uma imensidão de possibilidades e oportunidades que nem sei, e foram minhas segundas casas durante esses anos de graduação e pensamento constante sobre cinema; são espaços que levarei com muito carinho na memória. Agradeço também a todos os professores e amigos que encontrei durante a jornada e que contribuíram com a minha formação de uma maneira global, como profissional e ser humano.

Agradeço a Magda Henriques, a toda a equipe do Teatro Municipal do Porto, e aos queridos colegas do projeto “*Freaks da Dança*” pela oportunidade que, em duas semanas, transformou completamente meu olhar crítico sobre a dança contemporânea. Por ter podido, durante o Festival Dias da Dança em 2018, entrar em contato com tantos artistas das mais diversas origens, bagagens e linguagens, e analisá-los e discuti-los sob os mais amplos aspectos, o que me reaproximou dessa arte que sempre me foi tão cara.

À Stael e ao Nei, enorme gratidão pelos ensinamentos na arte teatral que foram a minha base, e pelo espaço de liberdade que me permitiram dentro do “Arte em Cena” para que eu experimentasse meus anseios criativos.

Em especial à Isadora e ao Bruno, amigos-dançantes-soberanos encontrados no fim do curso e unidos por esse interesse em comum de um território híbrido entre o vídeo e a dança, compartilhando angústias e desejos, e aos amigos que embarcaram comigo na loucura de concretizar e dar corpo ao “*Curto-Circuito*” (que tem nos trazido muitos bons frutos) em uma tarde de sol na locação improvisada: Alice, Margarita, Maria, Yann.

À Luciana Ponso, muito obrigado pelas aulas mais prazerosas que tive no IACS, pelo incentivo ao “*Curto-Circuito*”, e pelo contato com todo o campo teórico que foi essencial ao aprimoramento dos meus estudos para esse trabalho.

E à Martha Ribeiro, pela acolhida generosa no Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea e pela orientação atenta, carinhosa e apaixonada na construção desta monografia.

“O imperador amarelo viajou para o Norte, além do lago Vermelho, e na montanha do país do inverno ele olhou para o Sul. Ao voltar de viagem perdeu sua pérola mágica. Então o imperador enviou Clara-visão para encontrar a pérola. Mas ela não achou. Enviou Força-pensamento, mas ela também não achou. Finalmente, enviou Sem-intenção. Este encontrou. Procurar a pérola sem intenção é a chave do mistério.”

Klauss Vianna

RESUMO

No presente trabalho, procuro discutir a videodança no Brasil, convocando a obra de duas artistas, Maria Esther Stockler e Analívia Cordeiro, para pensar as particularidades da interface entre dança e cinema e as diferentes possibilidades de propostas estéticas de abordagem desses corpos em tela, cada uma a seu modo, levando em conta os meios tecnológicos de que dispunham e com os quais criavam.

Palavras-chave: corpo, videodança, tecnologia, interface, transdisciplinaridade.

ABSTRACT

In this research, I intend to discuss videodance in Brazil, summoning the work of two artists, Maria Esther Stockler and Analívia Cordeiro, to think about the particularities of the interface between dance and cinema and the different possibilities of aesthetics proposals to engage those bodies on screen, each one in your own way, regarding the technological means at their disposal and with which they created.

Keywords: body, videodance, technology, interface, transdisciplinarity.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Maria Duarte em frame de “Curto-Circuito”	12
Imagem 2 - cartaz do filme “Labirinta”	13
Imagem 3 - “Serpentine Dance” de Loïe Fuller	17
Imagem 4 - frame de “Céu Sobre Água”	23
Imagem 5 - frame de “Céu Sobre Água” (<i>aparição</i>)	27
Imagem 6 - frame de “Céu Sobre Água” (<i>aparição</i>)	27
Imagem 7 - frame de “Céu Sobre Água” (<i>aparição</i>)	28
Imagem 8 - frame de “Céu Sobre Água” (<i>aparição</i>)	28
Imagem 9 - frame de “Céu Sobre Água” (<i>aparição</i>)	29
Imagem 10 - frame de “Céu Sobre Água” (<i>ventre</i>)	30
Imagem 11 - frame de “Céu Sobre Água” (<i>ventre</i>)	30
Imagem 12 - frame de “Céu Sobre Água” (<i>ventre</i>)	31
Imagem 13 - frame de “Céu Sobre Água” (<i>Manhã</i>)	31
Imagem 14 - frame de “Danças na África”	33
Imagem 15 - frame de “Danças na África”	33
Imagem 16 - frame de “Danças na África”	34
Imagem 17 - fotografia de “M3X3”	39
Imagem 18 - frame de “0-45”	42
Imagem 19 - frame de “0-45”	42
Imagem 20 - frame de “Curto-Circuito”	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O corpo no cinema e na dança	15
1.1 Pioneirismos.....	15
1.2 Aproximações.....	18
2. Maria Esther Stockler e a Contracultura	21
2.1 “cinepoema”: dificuldades de nomeação.....	23
2.2 “Céu Sobre Água” e “Danças na África”	26
3. Analívia Cordeiro e suas <i>computer dances</i>	37
3.1 A questão do registro	38
3.2 “M3X3” e “0-45”: Interfaces possíveis e impossíveis.....	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS: “Curto-Circuito”	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48
APÊNDICE	51

INTRODUÇÃO

Este trabalho se constrói a partir da perspectiva de um artista-experimentador-pesquisador. Nesta ordem. As minhas indagações e questões aqui expostas e articuladas partem da prática, da experimentação artística de novas linguagens, de modo que se faz necessário elucidar um pouco da minha trajetória nos campos do cinema e da dança para chegar até esta elaboração da videodança, da dança na tela em seus amplos aspectos.

A graduação em Cinema e Audiovisual sempre foi um desejo de conjugação e incorporação de um componente tecnológico a criações que envolvessem as artes do espetáculo, nas quais eu já possuía uma experiência prévia enquanto ator, enquanto dançarino, e que essa aproximação se desse de uma maneira interessante e que produzisse diálogos frutíferos.

Analisando em retrospectiva os meus trabalhos fílmicos desenvolvidos ao longo da faculdade, percebo sempre o predomínio de uma linguagem gestual, corporal sobre a verbal, uma linguagem em que o *movimento* é protagonista e conta uma história por si só, independente do enquadramento formal pretendido em cada momento. Não à toa, tanto o cinema quanto a dança enquanto forma são escritas do movimento e o têm como matéria-prima, aproximados nos radicais gregos da sua etimologia, como afirma Paulo Caldas (2009): “Desnecessário lembrar que a palavra grega *kinesis* é base etimológica de *cinético*, e também de *cinema*. A *cinese* é, de fato, o traço comum que vincula coreografia e cinematografia como escrituras do movimento.”

Meu primeiro curta-metragem, intitulado “Iminência”¹ consistia no conflito de um palhaço em seu camarim, antes de entrar em cena, e a confusão mental gerada por uma espectadora inesperada, sem diálogos. Mesmo não se tratando de uma videodança, ali já estavam presentes muitas questões de meu interesse acerca da expressividade do corpo em seu duplo aspecto: enquanto produção de linguagem artística e nas possibilidades do corpo cotidiano. A relação com a atmosfera do circo já apontava um desejo latente pela interdisciplinaridade e transdisciplinaridade.

¹ Realizado em 2016, na disciplina “Produção em Cinema e Audiovisual” sob orientação da professora Hadija Chalupe, 2’27”, de direção do autor.

Em 2016, em uma companhia teatral da qual sou integrante, chamada “Arte em Cena”², tive a oportunidade de realizar um trabalho de *video-mapping*, que consistia na elaboração de formas de projeção audiovisual sobre o palco de maneira não convencional, sobre superfícies de variados formatos e inclusive sobre os corpos dos atores, o que foi para mim a exploração de outra possibilidade de relação do corpo intermediado pelas tecnologias do vídeo.

Entre 2017 e 2018 realizei mobilidade acadêmica na Escola Superior Artística do Porto, Portugal, no curso de Teatro, e a vida cultural na cidade me fez muito fortemente voltar o olhar para a dança. Obtive uma bolsa no Balletatro, instituição dedicada ao ensino híbrido em teatro-dança, e ali pude entrar em contato com a história da dança moderna e contemporânea durante as aulas.

Voltando ao Brasil, no Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea, projeto de pesquisa e extensão vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes e ao curso de Artes do IACS sob direção e coordenação de Martha Ribeiro, encontrei um espaço abertura para a transdisciplinaridade, de articulação entre teatro, dança, música, performance, vídeo, “um espaço criativo que privilegia o esgarçamento dos campos visuais, corporais e sonoros, tendo na experimentação cênica o alicerce para o desenvolvimento de novas perspectivas éticas e poéticas para a composição da cena teatral” (RIBEIRO, 2019). Ali comecei a delinear os caminhos dessa pesquisa em decorrência de tudo que venho experimentando desde então. E foi esse conceito, *transdisciplinaridade*, que me chamou a atenção em função da possibilidade de comunhão de todas as artes de forma indisciplinar. Como informa Nicolescu,

A transdisciplinaridade como o prefixo “trans” indica, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo *entre* as disciplinas, *através* das diferentes disciplinas e *além* de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento.
(NICOLESCU, 1999, p. 22)

No meu penúltimo semestre na UFF, a disciplina optativa “Dança e Cinema” oferecida por Luciana Ponso foi importante para o desenvolvimento de um pensamento crítico e contato com uma história da videodança na cultura ocidental.

² Dirigida por Stael de Oliveira, na cidade de Volta Redonda - RJ.

Como trabalho final dessa disciplina, realizei a videodança “Curto-Circuito”³ na tentativa de construir uma dança *impossível*⁴, só existente na tela e a partir de seus meios. Em paralelo a isso, a convite de Isadora Lobo realizei a preparação corporal em parceria com Bruno Bernardini para a videodança “Labirinta”⁵ que ainda se servia de outra camada: um componente documental através do registro contínuo da preparação das performances por um período de aproximadamente três meses. Tais experiências práticas foram muito enriquecedoras, e alimentaram o que se segue nas próximas páginas.

Imagem 1 - Maria Duarte em frame de “Curto-Circuito”



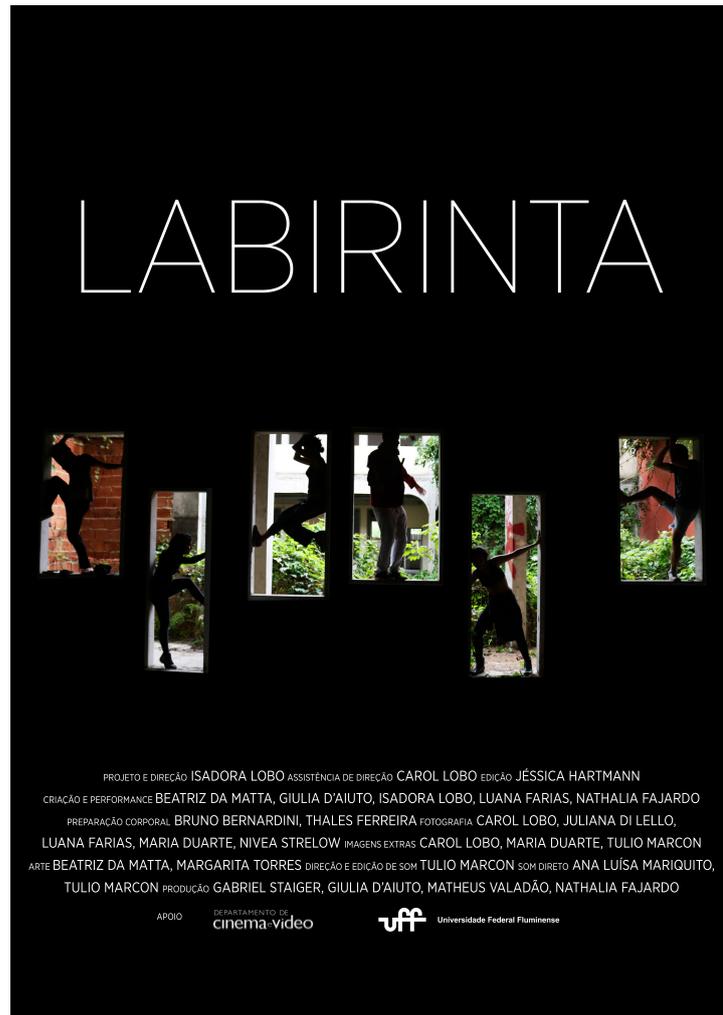
Fonte: Thales Ferreira

³ Realizada em 2019, 5 min, com direção, coreografia e edição do autor, e com a colaboração de Alice Castanho, Bruno Bernardini, Isadora Lobo, Margarita Torres, Maria Duarte e Yann Waise.

⁴ “Dançar o impossível foi uma expressão já usada para referir àquilo que a tela autoriza à dança: espaços impossíveis, trânsitos impossíveis entre espaços, a matéria escapa de sua física, o corpo de sua anatomia, o tempo confunde suas dimensões e sentidos.” (CALDAS, 2009)

⁵ Realizada em 2019, 27min, projeto e direção de Isadora Lobo, utilizado como projeto de conclusão de curso na matéria Realização Cinematográfica.

Imagem 2 - cartaz do filme “Labirinta”



Fonte: Thales Ferreira

Durante pesquisa e análise da bibliografia existente sobre o campo da videodança notei o predomínio das discussões centrado na produção europeia e norte-americana, percebendo a necessidade de investigar o que havia dessa produção para além do eurocentrismo, já incomodado com o aspecto colonial na hegemonia de uma cultura estrangeira. E foi então que cheguei a essa pesquisa, onde dialogo com as obras das artistas brasileiras Maria Esther Stockler e Analívia Cordeiro, numa intenção de resgatar esses nomes pioneiros no panorama de uma história recente da videodança no Brasil, encontrando nas artistas dispositivos muito peculiares e diversos, e que poderiam contribuir no pensamento sobre “o que pode o

corpo”⁶ propor ativamente como resposta ao mundo, sob intervenção das tecnologias do vídeo, considerando na pesquisa o período de atividade das duas, em torno da década de 1970.

Sendo assim, no primeiro capítulo dedico-me a resgatar vestígios históricos que remontam ao surgimento de uma articulação da prática híbrida entre dança e cinema apontando o trabalho da americana Loïe Fuller como pioneira. Depois discuto a potência das aproximações entre as duas artes e a possibilidade significativa que essa interação suscita, assim como delimito as formas de abordagens de interesse no recorte deste trabalho, levando-se em conta uma dimensão política dos corpos, após um breve panorama histórico.

No segundo capítulo, trato de duas obras de Maria Esther Stockler: “Céu Sobre Água” e “Danças na África”, inserida no movimento contracultural dos anos 70 no Brasil. A escolha por essas obras se deu pela dificuldade de encontrar mais material sobre ela. Em contato via *WhatsApp* com Inês Stockler⁷, obtive a informação de que filmagens de Maria Esther no Peru intituladas “Mãe Terra” estão preservadas, porém ainda inéditas. Junto às análises e como desdobramento delas, problematizo a dificuldade de se estabelecer uma nomeação definitiva para criações tão inventivas e diversificadas, complexas em suas categorias estéticas que trabalham a transdisciplinaridade.

No terceiro capítulo, analiso as obras “M3X3” e “0-45” de Analívia Cordeiro, figura importante para a história e difusão da videodança no Brasil⁸ enquanto campo acadêmico e seu uso particular das tecnologias informáticas, aliado a discussões sobre registro, documentação e memória nas interfaces da videodança.

Na conclusão insiro-me enquanto artista no desejo de pensar essa construção e prosseguir nas investigações da videodança alinhadas aos desafios e possibilidades tecnológicas do nosso tempo, apresentando minha última criação, “Curto-Circuito”.

⁶ Questão central elaborada por Deleuze e presente também nos estudos de Nietzsche e Espinoza. Ver mais em: ZEPPINI, Paola Sanfelice. Deleuze e o Corpo: articulações conceituais entre Deleuze, Nietzsche e Espinoza em função da problemática do corpo. Campinas, SP, 2010.

⁷ Sobrinha de Maria Esther Stockler, responsável pelo seu acervo e direitos de imagem.

⁸ Conforme afirma Leonel Brum em seu artigo “Brazilian Videodance: A Possible Mapping”, 2016.

1. O corpo no cinema e na dança

1.1 PIONEIRISMOS

A possibilidade de uma nova forma de exploração plástica do corpo através da intervenção tecnológica com as máquinas do cinema, aberta nos fins do século XIX, encontrou nas manifestações de espetáculos de dança populares um enorme trunfo, tanto por sua possibilidade de maior circulação quanto pela inovação estética, levando-se em conta o caráter espetacular de diversão pública das primeiras experiências com o cinematógrafo em suas origens.

Havia apresentações de dança registradas com sucesso por uma câmera até então imóvel. Fixada em um só lugar, como se fosse uma pessoa do público, a câmera, e sua lente com um único foco, prescrevia a pequena área em que a dançarina atuava. A experiência da dança – corpos humanos em tamanho real, executando uma coreografia simples, para ser vista somente uma vez – foi captada em imagens planas que, projetadas como feixes de luz, podiam ser vistas em qualquer lugar e a qualquer hora. (BROOKS, 2006, p. 9)

O grande ícone da dança nesse período do primeiro cinema⁹ foi a dançarina norte-americana Loïe Fuller e suas *Serpentine Dances*¹⁰, desenvolvidas para o palco e posteriormente filmadas pelo estúdio Lumière.

Loïe Fuller, a artista americana – pioneira da dança moderna – se notabiliza, no final do século XIX, no *Folies Bergère*, em Paris, menos pela invenção de um novo universo gestual do que pelo desenvolvimento de dispositivos baseados numa composição que fundia corpo, tecidos, luz e cores numa imagem em constante movimento [...]. (CALDAS, 2009, p. 29)

A dança de Fuller, na contramão da virtuose técnica do balé clássico, encantou os públicos de Paris em sua estreia no teatro *Folies Bergère* pela inovação: utilizava-se da tecnologia da luz elétrica, recém incorporada à iluminação cênica àquela época, criando uma interação nunca antes vista das luzes coloridas

⁹ Período definido entre 1895 e 1910 por Flávia Cesarino da Costa.

¹⁰ Estreadas em 1892, de acordo com autobiografia da dançarina.

com o amplo tecido translúcido da sua veste-saia, possibilitando a criação de formas abstratas e efêmeras de mil interpretações possíveis em uma sequência de movimentos de diferentes qualidades coordenados com trocas de luzes. Os agentes principais de sua arte, para além de seus movimentos e seus efeitos sobre o tecido, eram velocidade, luz e cor, matérias caras também à arte cinematográfica, que sob o comando e ordenação do seu corpo, como afirma Annie Suquet, abriam caminho para

[...] desafios dos mais vivos e perturbadores da experiência sensorial na virada do século XIX. [...]

Com Loïe Fuller vem à tona a ideia do corpo dançante como corpo vibrátil, confluência de dinâmicas sutis, mas essa concepção, tão capital para o futuro da dança no século XX, enrosca-se por assim dizer nos refolhos da experiência da visão. Esta conhece uma profunda reavaliação no século XIX. A percepção do corpo e, mais precisamente, do corpo em movimento, achar-se-á por isso fundamentalmente modificada. (SUQUET, 2008, p. 212)

Fuller enfoca em sua obra questionamentos e experimentações sobre a natureza da visão e do movimento no cerne da efervescente transformação que o cinema trazia, e investiga as propriedades dinâmicas das cores, e seus efeitos sobre o organismo. Sua abordagem do corpo é sempre *em relação* a algo, muito centrada na percepção, e na utilização das tecnologias disponíveis para potencializar esse corpo, de forma que ele obtenha o protagonismo e seja a força-motriz do evento do espetáculo. O tecido e as luzes sem o seu corpo em ação não teriam efeito. Conforme a própria dançarina relata em sua autobiografia:

Estudei cada um dos meus movimentos e, no final, obtive doze. Ordenei-os em dança n. 1, n. 2 etc. A primeira devia ser iluminada por uma luz azul, a segunda por uma luz vermelha, a terceira por uma luz amarela. Para iluminar minhas danças, eu queria um refletor com um vidro colorido na frente da lente; para a última dança, porém, desejava dançá-la na escuridão tendo um só raio de luz amarela a atravessar o palco. [...]

Pude aí, pela primeira vez, realizar as minhas danças como eu as havia concebido: escuridão na sala e luzes coloridas no palco, com a primeira aparição banhada por uma luz azul. Quando terminei, a sala inteira estava de pé. (FULLER, 2017, p. 40 e 43)

Imagem 3 - “Serpentine Dance” de Loïe Fuller



Fonte: bibliolore.org

A transposição de sua dança para os filmes curtos dos Lumière numa época em que a captação em cor ainda não era possível, encontraram eco nas técnicas de pintura manual das películas fílmicas como forma de ser fiel ao trabalho e sua importância central que era a manipulação das cores, ao mesmo tempo que ampliava enormemente as possibilidades criativas, a ponto de criar um espetáculo *impossível*. Suas experimentações com tecido sob interação com o corpo são referência para muito do que se produziu e produz no campo artístico até hoje, podendo ser citados como exemplos de desdobramentos os “Parangolés” de Hélio Oiticica e a escultura social “Divisor” de Lygia Pape, no Brasil dos anos 1960, que apesar de suas contribuições inegáveis para um pensamento do corpo *em relação*, não serão aqui aprofundados.

1.2 APROXIMAÇÕES

Os corpos sempre foram a principal matéria de interesse central dos filmes e de toda produção audiovisual em seu mais amplo espectro de variedade desde seu surgimento. Segundo Eric Rohmer¹¹, “A própria matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais” (apud BAECQUE, 2008, p. 481). A linguagem potencializada, ampliada e moldada dos corpos em tela para os corpos dos espectadores ultrapassa barreiras culturais, de linguagem e de entendimento racional, conforme afirma Antoine de Baecque: “Os corpos, no cinema, continuam sendo o que circula de um país para o outro, de uma cultura para outra, entre os públicos do mundo inteiro, enquanto as palavras, as referências, muitas vezes, marcam com maior rigor as fronteiras”. (2008, p. 494)

A dança, enquanto linguagem de expressão do corpo, consegue atravessar barreiras culturais de maneira potente, para além dos códigos da linguagem verbal e racional, através de seus processos de criação de narrativas abertas e ampliação dos sentidos possíveis. Utilizando-se do corpo e seu movimento, ela tem a capacidade de se conectar à humanidade de seus espectadores por uma linguagem corpórea, se esses se permitirem livres da necessidade de entendimento verbal, um exercício a ser feito frente à organização tradicional das narrativas que se orientam para uma compreensão cartesiana. Essa potência é ainda mais ampliada pela reprodutibilidade permitida pelo cinema, quando alcança de maneira muito mais veloz plateias numerosas pelo mundo inteiro.

A parábola de Klauss Vianna, na epígrafe deste presente trabalho, aborda tal percepção do sensível pelo viés dos afetos, ultrapassando a gramática convencionada de entendimento, deslocando para “sem-intenção” a importância central de encontrar essa “pérola mágica” que pode se tornar a experiência compartilhada no processo artístico.

Acerca das frequentes interações na zona fronteira entre dança e cinema, Paulo Caldas afirma:

De um lado, a cena moderna nasce ligada ao nascimento de novas tecnologias da luz (a iluminação elétrica terá um papel fundamental nas experiências cênicas do início do século XX) e, de outro, que a dança moderna ligar-se-á

¹¹ Cineasta, crítico de cinema, roteirista e professor de literatura francês (1920-2010).

insistentemente ao então recém inventado cinema. A dança frequentará o cinema, tanto quanto o cinema frequentará a dança. (CALDAS, 2009, p. 31)

Ao longo da história do cinema, a dança figurou sob os mais diversos usos. Foi muito recorrente sua associação aos filmes musicais, num aspecto mais espetacular, principalmente nas grandes produções *hollywoodianas* a partir dos anos 1940. Ilustrando alguns usos da dança como efeito, Claudia Rosiny aponta exemplos dicotômicos: de um lado Fred Astaire, que em seus filmes fazia um uso mais conservador ao privilegiar somente o uso de enquadramentos fixos e a integridade de visualização da coreografia, sendo filmado em corpo inteiro, criando uma formulação em que a câmera estava a serviço da dança que serviu de modelo também a Gene Kelly; do outro, Busby Berkeley, para quem a dança servia à câmera, utilizando-se de truques que criavam padrões geométricos com os inúmeros corpos e manipulação do tempo e do espaço pela iluminação, efeitos de espelhamento, o que resultava em verdadeiros ornamentos, mosaicos, frequentemente filmados de cima (ROSINY, 2012, p 128-131). Elizabeth Kendall, acerca da utilização de cenas de dança em filmes americanos, diz:

“Os filmes desenvolveram uma linguagem moderna, fluída, consciente do movimento. [...] As cenas de dança podiam controlar ritmo e passo e aludir aos modernos e emblemáticos estados da mente. [...] A utilidade da dança em filmes lhe garantiu um lugar na consciência da nação, mas tirou sua identidade. Os filmes fizeram da dança uma presença, um estado de espírito, em vez de uma arte coreográfica com regras. [...] Os diretores de cinema, com uma brilhante noção de movimento, [...] usaram a dança para seus próprios fins.” (KENDALL apud BROOKS, 2006, p. 10)

Fora dos grandes estúdios, alguns anos antes dessa explosão do uso da dança em Hollywood, a ucraniana naturalizada americana Maya Deren (1917-1961) já realizava importantes experiências, como no seminal “*A Study in Choreography for Camera*” de 1945, no qual explora a possibilidade de uma coreografia desenrolar-se continuamente por vários espaços diferentes, sem haver o percurso entre eles, através do recurso da justaposição dos planos. Esse tipo de experimentação, de um uso não agenciado do corpo ou da dança sobre o cinema ou do cinema sobre a dança, mas de uma confluência dos dois campos em conjunto para a criação de uma arte em seu cerne híbrida é o ponto principal de interesse deste trabalho, numa

investigação de propostas de experiências estéticas do corpo potencializado pela câmera.

A videodança se liga à constatação de que a dança, a exemplo de outras artes, encontra na tecnologia da imagem a possibilidade de criação de novas experiências estéticas. Quando corpo e imagem são insistentemente capturados pela banalidade do consumo, deixar que uma experiência de dança mova os corpos e motive as imagens nos palcos e telas é também uma prática política, arte. (CALDAS, 2009, p. 33)

Também os representantes da vanguarda da dança pós-moderna nos Estados Unidos dos anos 1960, como Merce Cunningham e os fundadores da *Judson Dance Theater*¹², Meredith Monk, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, tiveram importância central para elaboração e consolidação dessa prática, e com influência mundial. Muito se escreveu sobre as suas obras, e nota-se um esforço contínuo de preservação e divulgação desses acervos, como é exemplo o site mantido com todo o registro e catalogação da produção de Cunningham.¹³

Diante desse panorama, volto-me agora à tentativa de reflexão sobre duas artistas, mulheres, que com diferentes estéticas iniciaram movimento semelhante no Brasil. Essa pesquisa se traduz também num esforço de reconstruir memória sobre essas artistas, tendo enfrentado a dificuldade de acesso a seus arquivos, ou a incipiência de trabalhos que aludem ou efetuem reflexão sobre eles. Essa reconstrução é importante como forma de propor um possível rompimento à hegemonia norte-americana sem deixar de referenciar sua importância e reconhecer a influência que também tiveram e continuam tendo sobre o Brasil, inclusive na formação das artistas pesquisadas; é sobretudo um exercício de voltar o olhar para nós mesmos e tentar mudar um pouco a perspectiva, em consonância com os estudos sobre a produção artística e teórica na América Latina que é também forte e significativa.

¹² Coletivo de dançarinos, compositores e artistas visuais que desenvolveram experimentações de vanguarda em Nova York entre 1962 e 1964.

¹³ www.mercecunningham.org

2. Maria Esther Stockler e a Contracultura

Maria Esther Stockler (1939-2006, Rio de Janeiro) atuou de maneira múltipla na história das artes da cena, trabalhando como bailarina, coreógrafa, preparadora corporal, diretora e pesquisadora de dança, e utilizou-se do vídeo como ferramenta criativa de forma pioneira no Brasil. Com formações em balé clássico, yoga e psicologia, morou em Nova York entre 1960 e 1964, quando conheceu e fez aulas de dança moderna com Martha Graham, Merce Cunningham, Meredith Monk, Ingrid Barthelemy e Alwin Nikolais, figuras representativas da dança de vanguarda norte-americana. Cunningham também foi um dos primeiros a experimentar com as tecnologias do vídeo em suas danças¹⁴. No Brasil, Maria Esther envolveu-se com diversas criações ligadas aos movimentos contraculturais, de vanguarda e com forte apelo à transdisciplinaridade. Foi uma das “primeiras coreógrafas a participar da preparação corporal em peças teatrais no Brasil, inclusive como uma das primeiras artistas da dança a dialogar e participar da equipe técnica de peças teatrais” (GIANNETTI, 2015, p. 32). Com seu companheiro José Agrippino de Paula (1937-2007, São Paulo), cinegrafista em todos seus trabalhos de vídeo nos quais dançava, empenhou-se na construção dos chamados “espetáculos totais” como os denominavam. Como afirma essa passagem sobre “Rito do Amor Selvagem”¹⁵, espetáculo montado por eles em 1969:

O Rito do Amor Selvagem, está no imaginário de mais de uma geração de artistas. Nunca antes houvera em cena um trabalho realizado por artistas brasileiros, tão representativo de um novo pensamento ligado à contra-cultura, ao teatro de vanguarda e envolvendo criação coletiva, dança, circo, teatro, música a *happenings* e performance.¹⁶

Percebe-se em Maria Esther o desejo contínuo por propor possibilidades outras de existir no mundo, a partir de seu corpo e suas ações artísticas, como forma genuína de insurgir-se de forma política sem ser panfletária em resistência à

¹⁴ Um exemplo é “Variations V” de 1966, vídeo de Cunningham em colaboração com Stan VanDerBeek e Nam June Paik, em que o som é acionado pelos movimentos dos bailarinos.

¹⁵ Sobre este espetáculo produziu-se um documentário dirigido por Lucila Meirelles, estreado em 20 de setembro de 2019 e disponível gratuitamente em sesctv.org.br.

¹⁶ Inês Stockler, sobrinha de Maria Esther, em texto em página do Facebook que mantém em homenagem a ela.

ordem vigente, ainda mais levando-se em conta a conjuntura brasileira da época, em plena ditadura civil-militar. Prova disso é a nudez presente em seus vídeos, de um corpo nu de forma alguma espetacularizado nem erotizado, e trabalhado em conjugação orgânica à natureza, de uma liberdade verdadeiramente *hippie*, uma expressão artística integrada à própria vida, inseparável desta. A censura não alcançava suas produções de vídeo (ao contrário das experiências no teatro), uma vez que estas experimentações, com poucos recursos, não pretendiam atingir grandes públicos, o que permitia um caráter de despreocupação e desprendimento às obras que não seria possível de outra maneira. O compromisso era com a exploração estética de uma potência do corpo e do movimento.

“A dança para a câmera, ainda que praticada com entusiasmo considerável no decurso dos últimos cem anos, foi sempre um gênero marginal.” (ROSENBERG, 2006, p. 22) Sob os rótulos de uma prática artística *underground*, *experimental* e *alternativa*, à margem da margem, com uma produção não tão extensa mas muito significativa, Stockler imprime suas experiências nas formas do seu corpo em movimento apoiada no dispositivo criativo do vídeo, e é por esse suporte que sua corporeidade sobrevive até os dias de hoje e pode ser analisada, pesquisada, resgatada e difundida. Em “Verdade Tropical”, Caetano Veloso cita em um trecho as suas impressões sobre a artista e seu modo de agir em sociedade:

Maria Esther Stockler, também de São Paulo, compartilhava naturalmente com ele [José Agrippino de Paula, seu companheiro] a decisão de não fazer concessões aos ritos convencionais da convivência pequeno-burguesa. Ela, mais do que ele, exalava uma atmosfera aristocrática que era uma permanente lição sobre a verdadeira elegância, sempre provando como e por que algo vulgarmente considerado vulgar – um comprimento de saia, um gesto, uma cor – podia ser, afinal, o melhor exemplo de refinamento. (VELOSO, 1997, p. 109)

O círculo de artistas com os quais convivia que incluía Caetano Veloso, José Celso Martinez Corrêa, Jô Soares, Jorge Mautner, e seu companheiro José Agrippino de Paula, foram de grande destaque para a propagação de um ideário de humanidade e insurgência na cena artística brasileira, no qual ela também se insere. Porém, ao contrário destes, alguns ainda em atividade e de inegável legado, não existe muito material escrito sobre Maria Esther Stockler, tampouco documentos deixados pela própria. Portanto, grande parte da fonte de pesquisa foi a dissertação

de mestrado de Júlia Corrêa Giannetti na Unicamp, que realizou profunda investigação baseando-se em “depoimentos de familiares, amigos e artistas que conviveram com Maria Esther, mediante os testemunhos materiais que sobre ela subsistem.” (GIANNETTI, 2015, p. 6)

2.1 “CINEPOEMA”: DIFICULDADES DE NOMEAÇÃO

O verdadeiro poema não é aquele que o público lê. Há sempre um poema não impresso no papel, que coincide com a produção deste, estereotipado na vida do poeta. É aquilo em que ele se transformou por intermédio de seu trabalho. A questão não é como a idéia é expressa em pedra, tela ou papel, mas em que grau ela conquistou forma e expressão na vida do artista. Sua verdadeira obra não estará na galeria de nenhum príncipe. (THOREAU In: GOFFMAN & JOY, 2004, p. 17)

Imagem 4 - frame de “Céu Sobre Água”



Fonte: Youtube

Maria Esther talvez não tenha denominado de “videodança” suas experimentações com a câmera Super-8 em parceria com José Agrippino de Paula.

Acerca de “Céu Sobre Água” muitos o categorizam como *home-movie*¹⁷, e ela referia-se a este como “cinemoema”¹⁸. Sua escolha por esse hibridismo diz muito sobre a maneira que enxergava o ato de criação e o que pretendia com essas obras, na expressão que conquistam e ocupam em sua vida, de maneira intrínseca. Suas criações têm relação com um movimento de cinema experimental, de videoarte, no contexto contracultural em que estavam inseridos, e trazem evidentemente os componentes da base conceitual dessa forma artística híbrida: alguma dança em algum suporte de vídeo. Sobre essa “dança qualquer”, de uma escrita do movimento não padronizada, não hierarquizada que Maria Esther nos apresenta, alinhada às correntes de pensamento da dança moderna, Caldas diz:

Fundidos ou confundidos, os elementos de uma lógica da dança emergem, na cena, com novos status e estatutos: a arte do século XX se viu atravessada por questões que nos levaram – no limite – a erigir uma dança contemporânea feita de movimentos quaisquer de corpos quaisquer em espaços quaisquer. para além da reconhecida cinesa que reúnem, como dissemos, dança e cinema/ vídeo, talvez seja exatamente por conta dessas estratégias com que nos esforçamos para instituir esteticamente esta dimensão do qualquer movimento, no corpo e no espaço, que podemos prolongar, para a tela, um tratamento coreográfico e dar à videodança o alcance que ela tem hoje.

(CALDAS, 2009, p. 33)

Por isso é possível identificar um olhar sensível alinhado à estrutura e forma de seus vídeos, que permite a abordagem pelo viés da videodança. Também as categorizações desse campo híbrido e multifacetado tendem a se desdobrar de acordo com as intenções, desejos e focos de quem realiza, o que dá origem a um complexo panorama de nomenclaturas, que constam em festivais, eventos, mostras, como afirmação de algum aspecto da obra a ser destacado: mais à edição, ou mais à coreografia da câmera, ou mais à execução da performance em si, ou mais à relação espacial, ou mais ao extra-quadro, etc. Isso se deve à infinidade de combinações das categorias do vídeo e da dança que se pode privilegiar, e assim, de acordo com o que é desenvolvido, busca-se dar nome para que se possa

¹⁷ Definição para vídeo caseiro, cujo tema geralmente é alguma ocasião de âmbito familiar, utilizando câmera de vídeo própria, popularizado com o advento das câmeras Super-8.

¹⁸ Em depoimento concedido durante o evento “Cinema Brasileiro – Debate sobre José Agrippino de Paula”, no Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1988, Maria Esther refere-se ao filme como um “cinemoema”. (GIANNETTI, 2015, p. 208)

identificar e agrupar, em um terreno que não está firmemente estabelecido e se encontra em permanente transformação, alinhado ao exercício de pensamento e teorização que é sempre mais lento porque age em retrospecto, e busca dar conta dos avanços concretizados e experimentados pela prática. Tal multiplicidade também se agrava com as especificidades de cada língua, aumentando o espectro de denominações possíveis, como afirma Caldas:

Donde a afirmação de também uma coreografia da câmera ou da edição não seja absolutamente metafórica, “*camera choreography*” será apenas uma das expressões que a língua inglesa produzirá ao tentar nomear isso que se produz entre o vídeo e a dança. Aliás, um inventário da variedade de nomeações disso que se passa entre o cinema/ vídeo e a dança (variedade especialmente reconhecível na língua inglesa, onde “*cine dance*”, “*coreocinema*” e, mais recentemente, “*screen dance*”, “*screen choreography*”, “*dance for the camera*”, “*videodance*”, por exemplo, nomeiam práticas e eventos) poderia eventualmente ensinar algo sobre as muitas nuances poéticas e estéticas que atravessam esta produção. (CALDAS, 2009, p. 33)

Segue um levantamento de nomenclaturas possíveis encontradas em textos, artigos, festivais, mostras e eventos, sem pretensão de abarcar a totalidade, que indica a miríade de nuances que a experimentação entre vídeo e dança pode propor:

Vídeo-dança

Performance da tela	<i>Screen choreography</i>	Body Images
<u>Coreocinema</u>	Coreocine	
<i>Dance for the camera</i>		<u>Videocoreografia</u>
<i>Videodance</i>	Dance video	
<u>Screen dance</u>	Coreografia da câmera	Cine dance
<i>Performance para a tela</i>		Dança na tela
Dança para a tela		<i>Screendance</i>
<i>Screen performance</i>	<u>Dancine</u>	<i>Videodanza</i>
<i>Filming Bodies</i>	Camera choreography	Videotanz
Coreoedição	Cinedança	<i>Computer dance</i>
Dance film	<u>Filme de dança</u>	

2.2 “CÉU SOBRE ÁGUA” E “DANÇAS NA ÁFRICA”

“Céu Sobre Água” é um vídeo de 20 minutos, filmado com uma câmera Super-8 entre 1972 e 1978, em Arembepe, Bahia, num “vilarejo de pescadores mais afastado da grande cidade, [onde] foi instaurada a primeira aldeia *hippie* do Brasil, desde 1972” (GIANNETTI, 2015, p. 56). Nele, Maria Esther dança nua às margens de um rio, e durante o espaço temporal do registro aparece grávida e depois com a filha, Manhã de Paula. Acompanhando-as na trilha sonora, uma música contínua de Ravi Shankar¹⁹, quase um mantra. Seu corpo está a serviço de uma experimentação plástica despudorada, e os enquadramentos revelam imagens de uma beleza ímpar, construídas com muita simplicidade mas de efeito hipnotizante. Destaco em particular um momento em que Maria Esther surge como uma aparição no reflexo da água²⁰, e seu corpo se transforma ao nosso olhar sob as ondulações do rio; as pequenas ondas fazem com que o seu corpo dance na tela, e se estique e se encolha e se expanda e se comprima verticalmente até se fundir com a paisagem. Essa passagem é também comentada por um texto crítico acerca do filme, como instante de rara beleza poética:

[...] a obra-prima é o cinempoema Céu sobre Água, um mini-limite. A magia agora é na Bahia, mar e rio, ambientação paradisíaca. Como em “Mãe Terra” La Stockler (sic) é a grande personagem, co-adjuvada por sua filha Manhã. O filme foi realizado em duas épocas, provavelmente 1974 e 77, mas sua unidade de luz é completa. Enquadramentos extraordinários garantem uma sucessão de imagens de pura invenção visual: música dos raios de sol que se refletem na água. Cinema da expressão poética do corpo: La Stockler (sic) não poderia deixar de dançar até debaixo d’água.

Numa sequência antológica, as imagens de Maria Esther nua lembra um espelho, que nada mais é do que a própria água cristalina. Esse espelho de água começa a ondular na medida em que ela caminha em direção à câmera. O que era figurativo vai se tornando abstrato. Trabalho de gênio, extraindo da natureza com uma simples câmera Super-8, com fotômetro automático, efeitos especiais de uma qualidade poética raramente vista no cinema em geral.²¹

¹⁹ Compositor e músico indiano (1920-2012).

²⁰ Aproximadamente aos 12 minutos e 20 segundos do vídeo.

²¹ Texto sem identificação do autor, encontrado no acervo de Maria Esther Stockler. (apud GIANNETTI, 2015, p. 190)

Imagem 5 - frame de “Céu Sobre Água” (aparição)



Fonte: Youtube

Imagem 6 - frame de “Céu Sobre Água” (aparição)



Fonte: Youtube

Imagem 7 - frame de “Céu Sobre Água” (aparição)



Fonte: Youtube

Imagem 8 - frame de “Céu Sobre Água” (aparição)



Fonte: Youtube

Imagem 9 - frame de “Céu Sobre Água” (aparição)



Fonte: Youtube

Seu corpo, em relação às palmeiras, ao céu, à água, coexiste em uma união à natureza, e todos esses elementos compõem harmoniosamente na tela. Quando aparece grávida, seu ventre figura em diferentes enquadramentos, recortado pelas margens da tela de vídeo, numa contínua experimentação. A transição da gravidez para o aparecimento de Manhã, sua filha, se dá de maneira súbita, despreparada, e insere-se na dimensão desse tempo dilatado da experiência que os 20 minutos de contemplação provocam. Conforme o depoimento da própria Maria Esther:

Então, durante um tempo, eu vivi numa aldeia de pescadores, na volta da África. O que foi uma experiência incrível, de onde saiu este curta-metragem “Céu sobre Água”. Que é só a mãe, eu grávida, fazendo, num rio, movimentos de dança dentro da água, com raios de sol. E em outra etapa, a criança amamentando, já nascida. Foi feita em várias etapas. E com a música hindu. Foi um momento lírico. (STOCKLER apud GIANNETTI, 2015, p. 189).

São trabalhados também os reflexos e as sombras, o encontro do céu com a água, o horizonte, os elementos terra, ar, água, o corpo feminino submerso e essa dança outra em meio aquático, abrangendo as muitas danças também da natureza do lugar. Cavalos, coqueiros e o rio também dançam junto a ela. Constrói-se ao

desenrolar do *cinempoema* uma dimensão sagrada, esotérica, ancestral, chamando atenção para forças outras que não as da racionalidade, muito identificado ao movimento *hippie*.

Imagem 10 - frame de “Céu Sobre Água” (ventre)



Fonte: Youtube

Imagem 11 - frame de “Céu Sobre Água” (ventre)



Fonte: Youtube

Imagem 12 - frame de “Céu Sobre Água” (ventre)



Fonte: Youtube

Imagem 13 - frame de “Céu Sobre Água” (Manhã)



Fonte: Youtube

Agrippino, enquanto figura que está por trás da câmera realizando esse registro e ao mesmo tempo essa dança experimental do dispositivo é fundamental para o resultado, os dois se complementam. Essa câmera-corpo investiga cada ação, muda as dinâmicas, examina esse corpo e o espaço que o circunda. Busca na

materialidade e na plasticidade jogos de montagem e experimentação em alguns momentos que brincam com o espectador e com o movimento aparente ou real. Existe uma coreografia entre o corpo que olha e o corpo que dança, o que potencializa muito a obra e faz ela se desvincular do mero registro de algo performado e se tornar uma construção do audiovisual com a concretude da performance, que cria uma linguagem outra. A integração entre o corpo e os cenários onde ele se insere também é muito interessante de notar.

Já “Danças na África”, de 1972, tem 40 minutos e também foi gravado através de uma Super-8. Foi realizado na época em que o casal de artistas se encontrava no continente africano, em viagem realizada após o avanço da pressão da censura e da ditadura civil-militar com o AI-5 no Brasil. O ponto de vista da câmera em relação ao corpo de Maria Esther é fundamental nessa obra. A dança, o movimento, não constitui-se apenas na movimentação dela, mas na interface do seu corpo com a câmera, porque esta também se movimenta e interage, relacionando-se de maneira muito íntima (intimidade essa acentuada ainda mais pelo fato de os dois elementos incluídos nesse jogo serem um casal) numa composição e enquadramentos que denotam um aspecto extremamente caseiro, artesanal, junto ao espaço que foi escolhido. Também o desfoque, as saídas de quadro, a silhueta na contra-luz estourada, fazem parte do processo de lidar com essa nova tecnologia que era a câmera Super-8, numa experimentação genuína tirando proveito da versatilidade que ela permitia. Maria Esther, na sua contínua pesquisa do movimento de forma integrada à sua vida, se afasta cada vez mais da espetacularização da dança, e entende esses fluxos mais como um processo particular e profundo que reverbera em quem se conecta ao que ela transmite, com uma abordagem mais próxima ao ritual.

A viagem à África, principalmente aos países de Mali, Gana, Senegal e Dahomey (atual Benin), foi um divisor de sua abordagem de dança, e assim, fez uma escolha para seu modo de atuar, afastado da espetacularização e aproximando-se de uma ritualização do dançar inserido na vida. Talvez essa escolha tenha determinado seu curto, embora intenso, período de grandes produções artísticas, e, de certo modo, tudo isso contribuiu para sua marginalização em relação à história da dança no Brasil.

(GIANNETTI, 2015, p. 55)

Imagem 14 - frame de "Danças na África"



Fonte: Youtube

Imagem 15 - frame de "Danças na África"



Fonte: Youtube

Imagem 16 - frame de “Danças na África”



Fonte: Youtube

Maria Esther conduz uma espécie de transe, imbuída de uma herança matriarcal, e é acompanhada pela câmera com o mesmo ímpeto. Agrippino é também corpo ao filmá-la, também investe seu esforço para a criação dessa dança do espaço entre os dois elementos constituintes desse mesmo fluxo; portanto não agencia um olhar de desejo e subjugação, mas constrói em conjunto.

O seu corpo é vestido com algumas peças que compõem um imaginário que remete a uma ancestralidade das religiões de matriz africana, sem uma dimensão antropológica e mais numa aproximação antropófaga de acordo com o ideário de Oswald de Andrade em seu “*Manifesto Antropófago*” quando afirma “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.” (ANDRADE, 1976), buscando assim experimentar no próprio corpo. Ela circula por ambientes internos da casa, nos quartos entre paredes e armários, e externamente no terraço circundada pelos edifícios e envolvida pelo céu. E esses ambientes ainda apresentam marcas que indicam que sejam ali realizadas atividades cotidianas: são roupas jogadas no chão, mesas, pratos, xícaras, talheres, um rádio, objetos diversos, como indicadores do real. Há um plano específico²² no qual o corpo dela

²² Aos 33 minutos e 15 segundos do vídeo.

descansa sentada na cama e então a câmera se vira para a mesa e nos mostra o rádio, de onde possivelmente saía a música para que ela dançasse. É quase uma tentativa de incorporar essas narrativas de *civilizações arcaicas*²³ à vida cotidiana do casal, um esforço de fazer coexistir visões de mundo díspares, ainda mais levando-se em conta o momento político que se vivia e a situação dos dois na África naquele momento.

Inevitavelmente, o olhar masculino sobre o corpo de uma mulher remete a toda a tradição de objetificação feminina da história do cinema, mas no caso do trabalho simbiótico de Maria Esther e Agrippino, parece que são encontradas alternativas outras para essa representação hegemônica. A nudez do corpo não adquire status de sedução ou subjugação, mas pelo contrário, dá mais poder a Maria Esther a partir do momento em que a religa a sua ancestralidade, e a câmera-corpo assume um papel de cúmplice, de compartilhar esses momentos de conexão com a dança com os possíveis espectadores, de uma maneira muito singular. O olhar dela em nenhum momento é de confronto ou desconforto com esse olhar da câmera, mas de cumplicidade, e na maior parte do tempo seus olhos permanecem fechados, como indicador de concentração e conexão interior. Esse tipo de abordagem traduz a tentativa de se pensar outras maneiras de existir no mundo que não as já sedimentadas socialmente, um desejo de transformação do olhar, e um ímpeto presente no resultado desse encontro, de compartilhá-lo, muito embora o filme não tenha tido uma circulação expressiva. A narrativa desse corpo é uma narrativa outra, a de um corpo liberto, ciente de sua expansão e de suas possibilidades.

Existe a presença de *close-ups* em momentos muito pontuais, que revelam seu corpo de forma sensível, e isso não transparece de modo invasivo na imagem. O papel de cada um no jogo é de extrema importância para a existência do filme. Ela é quem tem o controle da ação, a câmera obedece aos seus movimentos e não ao contrário. É dado até um caráter de improvisação, denotado pelos momentos em que o corpo sai de quadro, ou se aproxima demasiado da câmera, e isso é aproveitado criativamente.

²³ Como ela mesma se referia a essas incursões, de acordo com GIANNETTI, 2015, p. 8.

Nos dois filmes a música é única e contínua, e fornece unidade a todos os planos e movimentos. Por serem quase mantras, com trechos e padrões que se repetem, corroboram com a ideia de transe pretendida. O fato de ser usada na montagem não-diegeticamente está também relacionado à dificuldade de gravação do som sincrônico com a câmera Super-8, e adere à condição de experimentação em que estavam inseridos. Ao mesmo tempo, o tipo de movimentações não exige sincronicidade extrema com a música, visto que, pela natureza de sua fluidez, é facilmente assimilado que movimento e som coexistem de forma harmoniosa. O som aqui tem uma função clara de imersão e de produzir as intensidades pretendidas remetendo a um lugar já conhecido de tribalismo, ritual, e potencializar o corpo, que foi o foco principal do trabalho e da pesquisa de Maria Esther Stockler.

3. Analívia Cordeiro e suas *computer dances*

A artista e pesquisadora Analívia Cordeiro (1954, São Paulo) foi pioneira na interseção de dança com mídias eletrônicas, sob denominação própria de *computer dance*, enfatizando uma importância dada ao componente tecnológico de suas obras na exploração criativa nos primórdios do acesso à tecnologia informática na época. Ela possui também uma produção acadêmica nesse campo teórico da interface entre dança, tecnologia e arte, tendo desenvolvido em parceria com o engenheiro Nilton Lobo, “um sistema de notação para o movimento humano chamado Nota-Anna, que registra a trajetória de um movimento no espaço e no tempo, tornando-o visível na tela do computador ou em outras ferramentas digitais.” Sua obra “M3X3”, de 1973, é creditada como a primeira obra de videoarte brasileira e uma das primeiras obras de videodança no país, e integra acervos em alguns museus de arte contemporânea ao redor do mundo.²⁴

Sua proposta estética nesse período do início dos anos 1970, tem um caráter experimental de investigação de tecnologias muito novas para a época, e um enquadramento dos corpos alinhado a essa outra forma de pensamento, que podem ser entendidos como integrados à tecnologia informática desde então. Seu trabalho reflete também seu estudo sobre o método desenvolvido por Rudolf Laban²⁵, que continua influenciando muito do pensamento de dança no Brasil até os dias de hoje. Analívia, em sua tese de doutorado intitulada “Buscando a ciber-harmonia: diálogo entre a consciência corporal e os meios eletrônicos”, propõe articular diversas práticas somáticas e o seu sistema Nota-Anna para contribuir ao alcance de equilíbrio e consciência corporal, de corpos afetados na relação com as novas tecnologias, propondo a partir delas mesmas a solução.

Percebe-se em suas obras de vídeo um desejo constante de aproximar as tecnologias ao corpo através do movimento, de maneira transversal e em seus mais variados aspectos e configurações. Para isso, são necessárias adaptações e reenquadramentos diversos entre as duas partes nos seus modos de comum operação, para que se integrem, buscando uma corporeidade outra, muito voltada aos aspectos de movimentos retilíneos, uniorientados e passíveis de categorização

²⁴ Catálogo da exposição “Mulheres Radicais”. Pinacoteca de São Paulo, 2018.

²⁵ Dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo e intérprete húngaro, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o “pai da dança-teatro”. (1879-1958)

e reprodução, e uma visão de uso dos instrumentos, máquinas e dispositivos tecnológicos de modo a permitir uma abordagem plena do corpo. Daí surge como tônica em seus trabalhos uma qualidade de fragmentação, de divisão e recorte dos corpos que são dados a ver por intermédio dos meios próprios do vídeo, em consonância com a seguinte afirmação:

“Uma das promessas feitas pela tecnologia contemporânea foi a libertação do corpo de sua armadura corporal. Em um nível muito simples, essa promessa conviveu conosco por anos. Primeiro o telégrafo e depois o telefone nos permitiram fragmentar o nosso ser holístico em partes descorporalizadas. [...] O cinema reforçou este paradigma desde seus primeiros dias, com sua utilização dos primeiros planos e do enquadramento assimétrico dos corpos. (ROSENBERG, 2006, p. 24)

3.1 A QUESTÃO DO REGISTRO

Analisando com certa distância temporal os materiais tangíveis que sobrevivem ao tempo (e nesse contexto, a capacidade de perdurar das imagens em movimento envolve um complexo número de variantes acerca de sua preservação), é inegável o caráter de documento que essas obras carregam com o passar do tempo, mesmo pretendendo extrapolar a condição de mero registro, na constituição de uma obra híbrida, como afirma Paulo Caldas:

O cinema, desde sempre, produziu efeitos sobre a dança; o vídeo os prolonga e – no instante em que a imagem se torna digital – os extrema. A imagem da dança na tela hoje acolhe dimensões distintas: ela ainda pode ser memória – quando repete e preserva as imagens do mundo (a dimensão historiográfica da videodança não pode ser rejeitada), mas – sobretudo – é produção, como arte, de cada vez mais novas experiências no mundo: as novas tecnologias não param de tensionar a dança na direção de uma reinvenção.

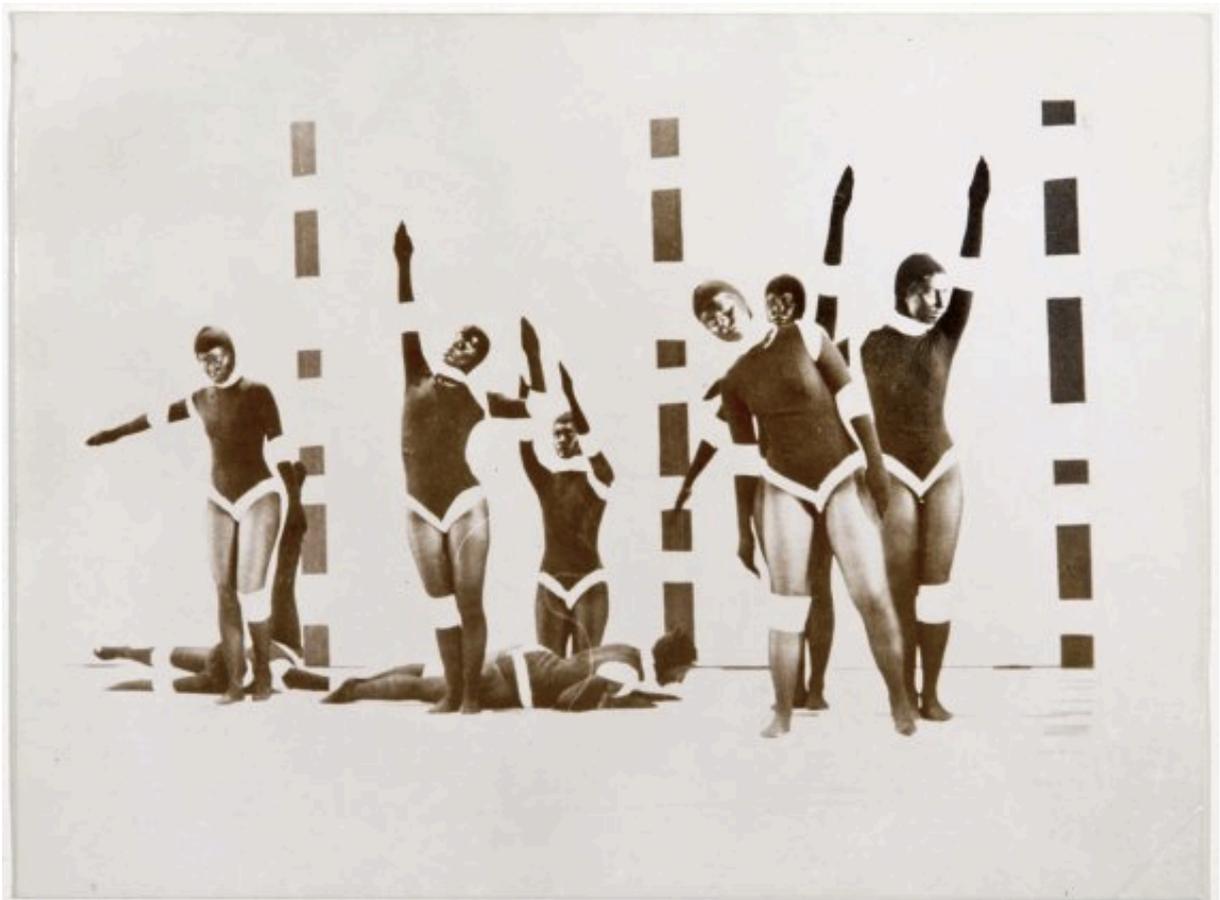
Ainda que uma das questões conceituais de que nos ocupamos no contexto da videodança seja, frequente, exata e por vezes, inutilmente, o de distingui-la do registro coreográfico (a mera filmagem de espetáculos) ela – a dança na tela, dos irmãos Lumière, e Thomas Edison à videodança – não se priva dessa oportunidade de nos informar uma dimensão histórica.

(CALDAS, 2009, p. 28-29)

Desse modo, é possível enxergar nas obras de Analívia Cordeiro, a memória de um importante momento de descoberta, e registro de uma corporeidade, um meio particular encontrado de expressar o movimento, em um momento em que as interfaces tecnológicas não eram tão difundidas como hoje, e buscava-se tatear meios possíveis de absorção destas na prática artística.

3.2 “M3X3” e “0-45”: INTERFACES POSSÍVEIS E IMPOSSÍVEIS

Imagem 17 - fotografia de “M3X3”



Fonte: Museu Reina Sofia

Em “M3X3”, de 10 minutos, realizado em 1973, Analívia realiza, com mais oito dançarinas, uma experiência inovadora até então. São nove mulheres, todas apresentadas no início do vídeo sendo identificadas por um número juntamente a seus nomes. A questão central é a capacidade de ordenação desses corpos e seus

movimentos no espaço, de modo calculado. As combinações de movimento presentes foram calculadas por um computador. Os enquadramentos são simples, fixos e objetivos, um frontal e outro zenital, sempre perpendiculares. O espaço é esquadrihado no chão em nove nichos por grossas linhas pontilhadas, formando uma matriz quadrada de três por três, de modo que cada uma das dançarinas possa ocupar um dos espaços. Essa proposição referencia e questiona o princípio tradicional da “regra dos terços” (ZETTL, 2004), amplamente utilizado em meio televisivo, no qual a divisão da tela em nove quadrantes cria áreas privilegiadas de visualização. Aqui, essa hierarquia é contaminada pela confusão entre os corpos em movimento. As suas vestes confundem-se ao fundo, tudo trabalhado em forte contraste branco-preto. Os movimentos, executados de maneira rigorosa em ritmo *staccato* acompanhado pela música de percussão também muito marcada (um som que se assemelha a um metrônomo) combinam-se seguindo um fator de aleatoriedade, e a pretensa organização mostra-se visualmente; em determinada altura é como se os braços, antebraços, pernas, troncos e cabeças dos nove corpos ali presentes ganhassem vida própria, pela ilusão proporcionada que destaca cada elemento. Para Cordeiro (2008),

Este vídeo aponta para uma automatização dos gestos, significando a prioridade da representação midiática sobre a expressão humana, além da artificialidade da representação das cores na televisão em preto e branco. [...] A dança fora criada por computador a partir de diretrizes que incluem as coordenadas das dançarinas, seus membros, trocos e cabeça. O software, dessa forma, decide movimentos aleatórios que são executados na performance. (apud LOPES, 2017, p. 11)

Os corpos tornam-se anônimos nessa profusão de movimentos repetidos. É interessante notar, na imagem enquanto passam os créditos finais, as duas dançarinas que giram sobre os seus eixos, e o sorriso que escapa entre elas nessa execução. Aparece ali uma descontração advinda de fazer aquele tipo de movimento tão robotizado que contrasta com a anterior despersonalização, quando não víamos nem a expressão delas.

Analívia afirma em entrevistas (acessadas pelo seu canal no Youtube)²⁶ que a sua intenção com esse trabalho era mostrar e imaginar como seria dada a

²⁶ <[youtube.com/channel/UCQpjECNWgxz8edPUxXK7ykg](https://www.youtube.com/channel/UCQpjECNWgxz8edPUxXK7ykg)>

apropriação dos corpos e do movimento caso nos deixássemos dominar pela tecnologia. Também comenta a utilidade prática do dispositivo que criou para a notação de movimento: acelerar e facilitar o processo de gravação de uma dança para uma mídia de vídeo como a televisão, por exemplo, ao passo que permitia ao computador estabelecer sequências de posições para a criação ágil de uma coreografia, e calcular os ângulos do movimento e indicar como ele seria filmado da melhor maneira, auxiliando coreógrafo e diretor.

Sua outra obra analisada, “0-45”, com 2 minutos, de 1974, desenvolve de outra maneira a fragmentação do movimento. O corpo da única dançarina (neste caso a própria Analívia) não é nunca revelado em sua totalidade no plano, a não ser por uma transcrição esquemática do que seria a posição final do movimento, também criada em meio informático. Os *close-ups* deste corpo são cada vez mais rápidos, nos permitindo capturar apenas alguns instantes do movimento para depois vislumbrar uma ideia do que seria o seu fim através do desenho. Dessa forma, exige-se do expectador uma participação ativa no preenchimento da totalidade da coreografia:

Ao expectador é delegada a necessidade de completar os vazios dos movimentos, algo que parece ocorrer de forma natural. Isso seria resultado de um processo cognitivo que parece fazê-lo participar como um expectador-coreógrafo em uma reflexão sobre a fragmentação do corpo em imagem. (LOPES, 2017, p. 13)

Nota-se ainda uma proposição de liberdade ao bailarino em meio à rigidez das posições que são fixas e escolhidas aleatoriamente, quando lhe é dada a opção de escolher como o seu movimento, encontrado da melhor maneira em seu corpo, lhe permite chegar à próxima posição definida. O estabelecimento desse percurso com elipses temporais é feito de forma peculiar na edição do vídeo:

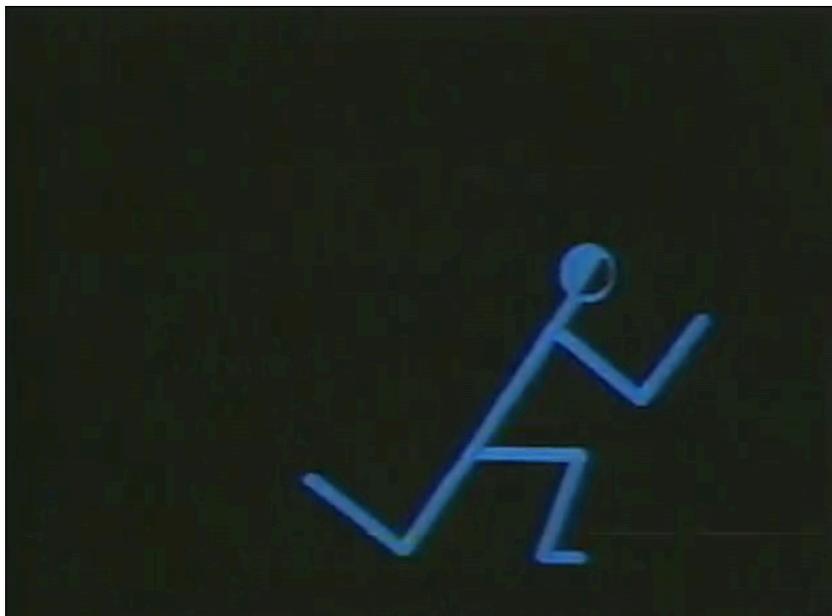
O mais interessante dessa obra é, sem dúvida, seu trabalho de edição que sequencializa os planos fechados de forma a ajudar o espectador a construir o movimento que culmina no pictograma, criando uma forma de hibridismo que opera diretamente sobre o processo cognitivo de compreensão do vídeo pelo espectador. (LOPES, 2017, p. 12-13)

Imagem 18 - frame de "0-45"



Fonte: Vimeo

Imagem 19 - frame de "0-45"



Fonte: Vimeo

Dessa forma, numa configuração de espaço indefinida, pelo fundo preto e enquadramento muito próximo sendo que não sabemos onde a bailarina desenvolve seu movimento, o único espaço apreendido é o virtual, onde tudo é possível. O tempo então é totalmente redimensionado, enfatizando as posições estáticas e obliterando parcialmente o movimento, deixando-o a cargo do espectador e gerando uma descontinuidade propositada que relaciona os dois aspectos de tempo e espaço, muito ligada ao pensamento sobre o que o surgimento das novas mídias podia produzir de novo sobre os corpos, deixando as inúmeras possibilidades de sua completude a cargo da imaginação do espectador.

De fato, construir uma cena coreográfica contaminada pela linguagem cinematográfica implica um investimento relevado sobre dois registros: tempo e espaço. É também (talvez, sobretudo) por constatar a potência de descontinuarlos e redimensioná-los que tantos coreógrafos se orientem para a tela, onde o impossível é possível. Ali, o coreógrafo vê a oportunidade de abandonar a quase incontornável tendência de continuidade espaço-temporal do palco. (CALDAS, 2009, p. 32)

Em uma entrevista de 1981²⁷, Analívia expõe como causava estranheza para as pessoas que trabalhavam ao seu redor quando se apresentava como “uma bailarina que trabalhava com computador”, tanto para os técnicos que lhe diziam que nada entendiam de dança quanto para as bailarinas que lhe diziam que nada entendiam de computador. Pode-se perceber também um compromisso, em ambos os trabalhos, “M3X3” e “0-45” de criação de algo intimamente ligado a questionamentos sobre a própria natureza do movimento e suas origens.

O problema estético da vídeo-dança atual, em seu esforço em não ser confundida com o musical cinematográfico clássico ou com o vídeo-clipe, passa justamente por esse esforço de conceituar movimento. Como híbrido de uma arte presencial e de outra tecnológica, precisa redefinir seu estatuto ontológico, buscando um entendimento próprio do que seja o casamento específico da imagem com a ideia de coreografia e, para além disso, do que seja o movimento de uma imagem. (HEFFNER, 2009, p. 45-46)

²⁷ Com Dina Sfat, disponível em: <youtu.be/hreAQXd7hAc>.

Esses dois trabalhos se articulam muito intimamente, assemelhando-se nas qualidades de movimento abordadas, e compartilham uma visão de futuro para as possibilidades da tecnologia como transformadora do corpo e suas relações. Apresentam-se como índices, estudos para o que poderia ser criado a partir dessa relação nova e indisciplinar, no momento em que se vê na tarefa de criação não subordinada a modelos prévios, mas pisando em um terreno inexplorado.

Percebo nas quatro obras, as duas de Maria Esther e as duas de Analívia, pontos de interesse muito fortes que também se refletem em meu trabalho como experimentador e criador em videodança, que apresento a seguir, a partir do espaço que ocupo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: “Curto-Circuito”

Observando comparativamente as obras das duas artistas apresentadas na pesquisa, percebo como são diversas e em certo ponto opostas as suas proposições estéticas de interrelação dança e cinema. Cada uma a seu modo, e utilizando-se de diferentes meios (a câmera Super-8 ou o computador) constrói suas próprias poéticas por caminhos próprios.

Maria Esther e Analívia confrontam-se e complementam-se. São vistas por mim como signos de duas potências ainda latentes. Uma expressão sagrada, de um ser holístico e conectado às forças da natureza que encontra no dispositivo do vídeo mais um ponto de conexão, e um explorar profundo das linguagens próprias dessa tecnologia, operando transformações nos corpos, seus movimentos e formas de relação humana. As abordagens do corpo como matéria estética e plástica são visíveis em seus filmes de forma clara, contrapondo ritmos, cores, sonoridades, que não se excluem mas se possibilitam coexistir.

Senti dificuldade de encontrar materiais diversos sobre vida e obra delas, tendo que me fixar em um ou dois trabalhos para obter as informações, o que indica o quanto ainda há para ser explorado e descoberto para uma reconstrução coerente e justa de nossa história. Nas etapas finais da pesquisa, ocorreram coincidências muito curiosas que gostaria de compartilhar. Descobri que Maria Esther na fase final de sua vida foi grande amiga de Lúcia Cordeiro, esta artista da dança e terapeuta corporal que foi com quem minha mãe fez sua formação de Danças Circulares, e então logo nos colocou em contato. Foi incrível ouvir um pouco das impressões de alguém que conviveu com ela assim tão de perto. Também Inês Stockler, sobrinha de Maria Esther e detentora atual de seus direitos, respondeu gentilmente a meu contato por e-mail, abrindo-se a contribuir com a pesquisa, o que pode se desdobrar para além desta monografia.

Como minha forma de experimentação no campo prático, alinhada à reflexão teórica que estava iniciando, produzi no primeiro semestre de 2019, como trabalho de conclusão da disciplina “Dança e Cinema” ministrada por Luciana Ponso, o vídeo “Curto-Circuito” que reflete muitos dos meus anseios e deslumbramentos diante dessa prática híbrida. Como o título pode sugerir, além de um aspecto da fisicalidade

da coreografia, é um choque de várias influências mescladas, e foi para mim uma experiência transformadora no sentido de conseguir concretizá-lo com elementos e dispositivos muito simples, sem orçamento nenhum, e perceber a força que ganhava quando exibido e refletido por outras pessoas. A participação na Mostra UFFilme²⁸, em novembro, foi uma grata surpresa, ao poder visualizá-lo em tão boa qualidade de som e imagem na tela grande.

Aos amigos de turma e de vida que colaboraram com sua criação, reitero os agradecimentos: Alice Castanho, Bruno Bernardini, Isadora Lobo, Margarita Torres, Maria Duarte e Yann Waise, por investirem seus corpos na minha ideia e pela confiança na minha condução. Foi tudo muito colaborativo, na adaptação dos enquadramentos que pretendia, na ocupação criativa do espaço que propus, na incorporação do movimento em seus corpos. Tivemos um fim de tarde para concretizar a gravação, que se deu no espaço do *playground* do prédio onde resido. O material coreográfico surgiu em oficina realizada em 2016 com Marco André Nunes, diretor d'Aquela Cia. de Teatro, em torno do universo de Salvador Dalí. Quando apareceu a proposta de trabalho final da disciplina achei oportuno recuperar essa criação e ver o que podia resultar dessa transposição e transformação.

Há inegavelmente uma influência do experimentalismo de Maya Deren, de filmes surrealistas como *“Um Cão Andaluz”*, acentuados pela escolha do preto-e-branco da imagem; de enquadramentos e movimentações análogas ao *“Beach Birds For Camera”* de Merce Cunningham, de fragmentação das partes do corpo, com uma intervenção muito forte da tecnologia de edição, e da incorporação da natureza ao final com a ventania; muito de Maria Esther e Analívia também enquanto arquétipos que se fixavam em mim durante a pesquisa, um “Frankenstein” de algumas referências pensadas e desejadas, outras incorporadas posteriormente a partir de outros olhares, e outras elaborações a que se chega por estar no mesmo caminho de busca.

O período da edição, que realizei sozinho, foi de grande aprendizado, e essencial para efetuar as transformações pretendidas do que antes era uma performance executada ao vivo, por uma pessoa, para um trabalho em conjunto com o vídeo e que articulava sete corpos em tela coexistindo.

²⁸ Mostra anual que exhibe filmes dos mais diversos formatos e origens de alunos e ex-alunos do curso de cinema da UFF, no CineArte UFF em Icaraí, Niterói.

Foi tão prazerosa a sua produção que resolvi investir tempo em procurar maneiras outras de exibi-lo que ultrapassasse os muros da universidade, e foi aí que encontrei um enorme circuito de festivais e mostras voltados exclusivamente à arte da videodança, desde uma rede de festivais que compartilham seus programas (a REDIV, Red Iberoamericana de Videodanza)²⁹ até mostras temáticas experimentais no leste europeu. Nesse ensejo, o filme recebeu uma menção honrosa no Festival Stories & Tales de Los Angeles, venceu o concurso do mês de outubro da revista Dance Magazine de Nova York e ganhou o segundo lugar na categoria *freestyle* do Festival VideoDance Brasil, além de participar em eventos universitários na UFF e na UFRJ e em mostras e galerias de arte no Rio, em São Paulo, em Portugal e na Espanha.

Todos esses fatores me apontaram um novo universo de possibilidades e uma redescoberta do cinema em sua potência máxima, uma vontade de seguir investigando e produzindo mais. Nesse momento de finalização do curso, essa conclusão não encerra, mas aponta possibilidades futuras.

Imagem 20 - frame de “Curto-Circuito”



Fonte: Thales Ferreira

²⁹ [facebook.com/rediv.oficial](https://www.facebook.com/rediv.oficial)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos**: Homo Sacer, IV, 2. Boitempo Editorial, 2017.

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BAECQUE, Antoine de. **O Corpo no Cinema**. In História do corpo - vol. 3. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BROOKS, Virginia. **De Méliès ao streaming de vídeo: um século de imagens móveis da dança**. In: Dança em Foco, vol. 1 – Dança e Tecnologia. São Paulo: Editora Contracapa, 2006.

BRUM, Leonel. **Brazilian Videodance: A Possible Mapping**. In: ROSENBERG, Douglas (Ed.) The Oxford Handbook of Screendance Studies. Oxford University Press, 2016.

CALDAS, Paulo. **Poéticas do Movimento: Interfaces**. In: Dança em Foco, vol. 4 – A Dança na Tela. São Paulo: Editora Contracapa, 2009.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.

FULLER, Loïe. **Quinze Anos da Minha Vida**. Rio de Janeiro: Nau, 2017.

GIANNETTI, Julia Corrêa. **A dança marginal de Maria Esther Stockler: um dançar imagético**. 239 p. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2015.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Editora Iluminuras, 2018.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

HEFFNER, Hernani. **Vídeo-dança e cinema: uma aproximação**. In: Dança em Foco, vol. 4 – A Dança na Tela. São Paulo: Editora Contracapa, 2009.

INVISÍVEL, Comitê. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. Tradução de Edições Antipáticas. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

LOPES, Rodrigo. **O uso do corpo como meio de comunicação na videoarte brasileira: Letícia Parente, Analívia Cordeiro e Otávio Donasci**. 2017.

NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. Triom: São Paulo, 1999.

PONSO, Luciana Cao. **Formas de Dançar o Impossível: um Salto do Cinema de 1930 em Direção à Videodança**. 135 p. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2013.

RIBEIRO, Martha. **O Treinamento do Ator no Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea: A Respiração com Escultora de Afetos**. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 9, n.1, p. 132-144, 2019.

ROSENBERG, Douglas. **Notas sobre a dança para câmera e manifesto**. In: Dança em Foco, vol. 1 – Dança e Tecnologia. São Paulo: Editora Contracapa, 2006.

ROSINY, Claudia. **Videodança: história, estética e estrutura narrativa de uma forma de arte intermediária**. In: Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança. Aeroplano Editora, 2012.

SUQUET, Annie. **O corpo dançante: um laboratório da percepção**. In História do corpo – vol. 3. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. Summus Editorial, 2005.

VIDEODANÇA. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14324/videodanca>. Acesso em: 20 de Nov. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

“**Maria Esther Stockler**”, página no Facebook. Disponível em: <facebook.com/Maria-Esther-Stockler-320448578639129>. Acesso em: 20 de Nov. 2019.

“**Entrevista com Dina Sfat 1981**”. Youtube: Analívia Cordeiro. Disponível em: <youtu.be/hreAQXd7hAc>. Acesso em: 20 de Nov. 2019.

“**Entrevista TV Manchete 1984**”. Youtube: Analívia Cordeiro. Disponível em: <youtu.be/udn5wKb33tY>. Acesso em: 20 de Nov. 2019.

“**Entrevista Zoom 2012**”. Youtube: Analívia Cordeiro. Disponível em: <youtu.be/GcwSX6f8HKk>. Acesso em: 20 de Nov. 2019.

APÊNDICE

Lista das obras de vídeo citadas com fichas técnicas e links para visualização.

IMINÊNCIA (2016)

Vídeo digital, 2 minutos e 27 segundos.

Direção e Roteiro: Thales Ferreira.

Elenco: Victor Lampert, Camila Bastos, Davi Bastos.

Produção: Camila Bastos e Claudia Modena.

Fotografia: Tulio Marcon.

Montagem: Lucas Benicá.

Arte: Kerlon Lazzari, Maria Gomes, Mariana Faria.

Som: Vino Curvelo.

Disponível em: <vimeo.com/192147193> Acesso em: 20 nov. 2019.

LABIRINTA (2020)

Vídeo digital, 28 minutos.

Projeto e Direção: Isadora Lobo.

Assistência de Direção: Carol Lobo.

Edição: Jéssica Hartmann.

Criação e Performance: Beatriz da Matta, Giulia D’Aiuto, Isadora Lobo, Luana Farias, Nathalia Fajardo.

Preparação Corporal: Bruno Bernardini e Thales Ferreira.

Fotografia: Carol Lobo, Juliana di Lello, Luana Farias, Maria Duarte, Nivea Strelow.

Arte: Beatriz da Matta, Margarita Torres.

Direção e Edição de Som: Tulio Marcon.

Som Direto: Ana Luísa Mariquito, Tulio Marcon.

Produção: Gabriel Staiger, Giulia D’Aiuto, Matheus Valadão, Nathalia Fajardo.

Disponível em: <vimeo.com/404155455>. Acesso em: 25 abr. 2020.

A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA (1945)

Película de filme 16mm, silencioso, 3 minutos.

Direção e Edição: Maya Deren.

Dançarino: Talley Beatty.

Disponível em: <youtu.be/OnUEr_gNzwk> Acesso em: 20 nov. 2019.

CÉU SOBRE ÁGUA (1972-1978)

Super-8, 20 minutos.

Câmera, fotografia e montagem: José Agrippino de Paula.

Coreografia e interpretação: Maria Esther Stockler.

Trilha sonora: Ravi Shankar.

Disponível em: <youtu.be/8eoZulLTgGI> Acesso em: 20 nov. 2019.

MARIA ESTHER: DANÇAS NA ÁFRICA (1972)

Super-8, 40 minutos.

Câmera e fotografia: José Agrippino de Paula.

Coreografia e interpretação: Maria Esther Stockler.

Trilha sonora: Músicas africanas e indiana.

Disponível em: <youtu.be/76NRWeWhiwU> Acesso em: 20 nov. 2019.

MÃE TERRA (1976)

Super-8, 20 minutos.

Direção e interpretação: Maria Esther Stockler.

Fotografia: Jeff, Maria Esther e Manuele Bramon.

Trilha sonora (no Peru): música da Núbia e do Tibet.

Músicos: Touzé (Imbituaçu), Luca (flauta), Roberto Haiti, Beca da Boca do rio e Nilton (atabaques).

Canto: Diana e Robert do Haiti.

Elenco: Manhã de Paula, Manuele Bramon, Beth, Maria Esther, Jeff, Juracy, Nilton, Manuel Sandres, Mimi.

Acervo pessoal de Maria Esther, sob cuidados de Inês Stockler, ainda inédito.

RITO DO AMOR SELVAGEM (2019)

Documentário em vídeo digital, 41 minutos.

Direção: Lucila Meirelles.

Direção de Fotografia: Danilo Dall'Acqua.

Montagem: Augusto Calçada.

Trilha Sonora: Cid Campos.

Entrevistados: Antônio Peticov, Carlos Bogossian, Celso Favaretto, Claudia Alencar, Gerald Thomas, Glauco Arbix, Hermano Penna, Inês Stockler, Jorge Bodansky, José Roberto Aguilar, Jotabê Medeiros, Miriam Chnaiderman, Norton Lagoa, Sergio Mamberti, Sergio Pinto de Almeida, Stênio Garcia, Tom Zé.

Disponível em: <sesctv.org.br/programas-e-series/documentarios/?mediald=6ad0819e6412b608ef6a60e23b3c43ab> Acesso em: 20 nov. 2019.

M3X3 (1973)

Fita de vídeo, 10 minutos.

Dança de Analívia Cordeiro.

Dançarinas: Eliana Moreira, Silvia Bittencourt, Marina Helou, Solange Metri, Fabiana Cordeiro, Analívia Cordeiro, Cybele Cavalcanti, Nira Chernizon, Beatriz Maria Luiz.

Luz: Durvalino Gomes, Antônio Cirino.

Som: Laerte Silva.

Vídeo: Ricardo Oelling.

Produção e Direção de TV: Irineu de Carli.

Realização: TV2.

Disponível em: <youtu.be/Ms7ZRd9aQ90> Acesso em: 20 nov. 2019.

0-45 (1974)

Fita de vídeo, 2 minutos.

Coreografia: Analívia Cordeiro

Música: Foxtrot de William Russel.

Fotografia: Gil Ribeiro.

Edição: Renato L. Pahim e Analívia Cordeiro.

Operador de videotape: Nilton Porfirio.

Disponível em: <<https://vimeo.com/46545343>> Acesso em: 20 nov. 2019.

CURTO-CIRCUITO (2019)

Vídeo digital, 5 minutos.

Concepção, Coreografia e Edição: Thales Ferreira

Performers: Alice Castanho, Bruno Bernardini, Isadora Lobo, Margarita Torres, Maria Duarte, Thales Ferreira e Yann Waise

Fotografia: Maria Duarte e Yann Waise

Produção: Alice Castanho e Thales Ferreira

Agradecimento Especial: Luciana Ponso

Prêmios/ Festivais/ Mostras:

- Vencedor do concurso vídeo do mês - outubro 2019 - Dance Magazine (Nova York) <dancemagazine.com/collapse-2641167711.html>
- Menção Honrosa no Festival Stories & Tales (Los Angeles)
- C4nn3\$ - Sem Anos de História (São Paulo)
- Mostra Artes em Rede UFRJ (Rio de Janeiro)
- Gira Circuito de Performances (São Paulo)
- Festival de Chorume - Velório Pós-Brazyl (Rio de Janeiro)
- Mostra Universitária de Videodança UFF (Rio das Ostras)
- Congresso Universiencontro de Dança UFRJ (Rio de Janeiro)
- Festival Corpos Críticos - Temporada de Acontecimentos (Rio de Janeiro)
- Mostra UFFilme (Niterói)
- Moinho Cine Fest (Matosinhos, Portugal)
- 2º lugar na categoria freestyle no 4º Festival Internacional VideoDance (Brasil) <videodance.com.br/?p=407>
- Mostra de Videoarte "A Fronteira" (Rio de Janeiro)
- SounDance Film Festival (Barcelona)
- Mostra Virtual Unidança - Unicamp (Campinas)
- 11º Festival REC de Estudantes de Artes Audiovisuales (Buenos Aires, Argentina)
- Open Vision Film Fest (EUA)
- Panorâmica - 1ª Mostra Internacional de Videodança (Ceará, Brasil)
- Espacio Otra Dimensión (América Latina)

Disponível em: <youtu.be/mLuNk-CUvuQ> Acesso em: 20 nov. 2019.