

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ELEONORA CAMARGO DE MENDONÇA

O CORPO QUE DANÇA NA TELA: UM OLHAR PÓS-COLONIALISTA SOBRE  
CULTURA E REPRESENTAÇÃO EM *WE SPEAK DANCE* (2018)

CURITIBA

2019

ELEONORA CAMARGO DE MENDONÇA

O CORPO QUE DANÇA NA TELA: UM OLHAR PÓS-COLONIALISTA SOBRE  
CULTURA E REPRESENTAÇÃO EM *WE SPEAK DANCE* (2018)

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação, na Pós-Graduação de Comunicação, Setor de Artes Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Regiane Regina Ribeiro

CURITIBA

2019

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Cabral  
(Elaborado por: Sheila Barreto (CRB 9-1242))

Mendonça, Eleonora Camargo de

O corpo que dança na tela: um olhar pós-colonialista sobre cultura e representação em *We Speak Dance* (2018)./ Eleonora Camargo de Mendonça. – Curitiba, 2019.

190 f. : il. color.

Orientadora: Profa. Dra. Regiane Regina Ribeiro.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

1.Comunicação. 2. Corpo. 3. Dança. 4. Série Documental. I.Título.

CDD 302.2



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO -  
40001016071P8

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em COMUNICAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **ELEONORA CAMARGO DE MENDONÇA** intitulada: **O CORPO QUE DANÇA NA TELA: UM OLHAR PÓS COLONIALISTA SOBRE CULTURA E REPRESENTAÇÃO EM WE SPEAK DANCE (2018)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 02 de Abril de 2019.

REGIANE REGINA RIBEIRO

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

VALQUIRIA MICHELA JOHN

Avaliador Interno (UFPR)

CRISTIANE DO ROCÍO WOSNIAK

Avaliador Externo (UNESPAR)

## AGRADECIMENTOS

Até poderia ser um pouco mais breve, mas opto por demonstrar toda a minha gratidão ainda que sem criar uma dissertação só de agradecimentos. O primeiro *obrigada* vai para a minha cãopanhia que já sabe tanto de vídeo e dança quanto eu. Essa peludinha me acalmou diversas vezes enquanto estávamos somente eu, ela e a pesquisa. Sobrou carinho e atenção também por parte do meu noivo e da nossa Capitu, tão afetuosa. Agradeço por me lembrar de comer, por ter sempre a certeza de que tudo daria certo e por dedicar a mim principalmente a última semana dessa empreitada. Sua paciência e galanteios são inigualáveis. Guardo-os no coração. E por falar dele, quero que saiba, mãe, que é todo seu. Dedico à sua garra todas essas palavras que aqui estão. Obrigada por cada momento que você rezou por mim, por cada prioridade que você criou para me confortar. Muito difícil traduzir esse amor. Pai, seu exemplo de profissional é valiosíssimo para mim. Agradeço sua preocupação à integralidade corpo, mente e alma - e também por me ensinar a cuidar deles desde cedo. Antonia, vó Cecília, Beta, madrinha e tia Andrea, este estudo também é para vocês. Maria querida, todos os seus mimos fazem melhores os meus dias. Você faz parte dessa conquista. Angélica, só tenho a agradecer a sinceridade e o amor da sua amizade. Cada conversa em frente a uma fatia de torta fez a diferença. Monique fofura, obrigada por cada incentivo, você vale ouro. Flávia, tenho em você um espelho de mulher determinada e competente. Obrigada por compreender minhas ausências. Bia, Ellen e Marina, vocês estão sempre comigo. Ofereço a vocês, aos mestres Bruna e Pedro, Jéssica, Charles, Ali e Jeni, às meninas da FAP e à exploradora Mari as minhas horas de estudo. Saibam que vocês fazem a minha vida mais feliz. John, você é um super mestre, obrigada. Um reconhecimento especial à professora que fez meus olhos brilharem ainda mais pela dança, no primeiro dia de aula, Cris Wosniak. Tenho na sua figura uma grande inspiração, bem como na da inteligente professora Val. Agradeço por me guiarem nessa caminhada. Suas provocações me deram ainda mais vontade de realizar uma boa pesquisa. Gratidão absoluta à orientadora, professora, corredora, coordenadora, à *superwoman*, Regi. Levarei sempre comigo sua coragem, firmeza e alegria. Em meus momentos de prece e meditação lembro de todos vocês. Luz, saúde e sabedoria. Por fim, às minhas leoas.

## RESUMO

A presente dissertação propõe discutir o imbricamento entre *dança* e *vídeo* a partir do processo de representação que se dá no documentário seriado *We Speak Dance* (2018). De maneira mais específica, pretende-se analisar a forma como as diferentes culturas expressas e comunicadas por meio dos corpos dançantes são representadas na série documental. Tais propósitos são impulsionados pela seguinte indagação: O que essa apropriação faz com os corpos - e por conseguinte com as vozes e as culturas - que representa? Isto é, qual dos diversos significados presentes neles *WSD* parece privilegiar? A obra discute as potências unificadoras e renovadoras da dança por onde se abordam dificuldades econômicas, necessidade de expressão, relações discriminatórias de gênero, reconhecimento identitário, as lutas de legitimação dessas danças e/ou de seus dançarinos em cada uma das sociedades retratadas. Há nesse seriado uma combinação das linguagens da arte e do vídeo que culmina em uma diluição das fronteiras entre dança e audiovisual - enquanto arte, técnica e produção de sentidos. Ponderando isso, sugere-se uma estratégia metodológica indisciplinar (GREINER, 2005), com olhar investigativo voltado para a Pós-Modernidade e para os Estudos Culturais Pós-Coloniais, com Homi Bhabha (2006; 2014) e Edward Said (2007). Os capítulos escolhidos são estudados a partir de dois eixos analíticos, os quais procuram combinar as leituras do corpo e da tela. O primeiro deles, baseado no *Semantic Grid* proposto por Judith Lynne Hanna (1987), diz respeito à arte em si e está à procura das intencionalidades expressas por meio das danças, mesmo que sob as lentes do audiovisual. São oito dispositivos descritivos que, moldados de acordo com o *corpus* do trabalho, permitem a consideração de toda a mensagem dançada, levando em conta suas relações contextuais. O segundo eixo se volta para a representação no audiovisual e é aplicado a partir das etapas de transcrição e codificação, inspiradas em Diane Rose (2002). A soma dos dois eixos é considerada sob uma leitura interpretativa que resgata justamente a reflexão dos *cultural studies* e dessa comunicação que envolve corpo e tela. O epílogo desse texto aponta um contrato desigual entre vídeo e dança - essa como tema e recurso narrativo do primeiro - que ora fragmenta ora potencializa o movimento. Sobre a apropriação, tem-se uma representação dos corpos dançantes amiúde baseada no orientalismo - o que desfoca suas *revoluções moleculares* (GUATTARI, 1981).

**Palavras-chave:** Comunicação. Série documental. Dança. Corpo. Estudos Culturais Pós-Coloniais.

## ABSTRACT

The present dissertation proposes to discuss the connection between dance and video from the process of representation that occurs in the serialized documentary *We Speak Dance* (2018). More specifically, it is intended to analyze how the different cultures expressed and communicated through the dancing bodies are represented in the production. Such purposes are driven by the following inquiry: What does this appropriation do with bodies - and therefore with voices and cultures - that it represents? That is, which of the various meanings present in them does WSD seem to privilege? The produce discusses the unifying and renewing powers of dance in relation to economic difficulties, need for expression, discriminatory gender relations, identity recognition, the legitimacy struggles of these dances and / or their dancers in each of the societies that are portrayed. In this series a combination of the languages of art and video culminates in a dilution of the boundaries between dance and audiovisual - as art, technique and production of meanings. In this paper, we suggest an undisciplined methodological strategy (GREINER, 2005), with an investigative approach aimed at Post Modernity and Postcolonial Cultural Studies, with Homi Bhabha (2006, 2014) and Edward Said (2007). The chosen chapters are studied from two analytical axes, which try to combine the readings of the body and the screen. The first of these, based on the Semantic Grid proposed by Judith Lynne Hanna (1987), concerns the art itself and is looking for the intentionalities expressed through dances, even if under the lens of the audiovisual. There are eight descriptive devices that, molded according to the corpus of the work, allow the consideration of all the danced message, taking into account their contextual relations. The second axis turns to the representation in the audiovisual and is applied by the stages of transcription and codification, inspired by Diane Rose (2002). The sum of the two axes is considered under an interpretative reading that rescues the reflection of the cultural studies and that communication that involves body and motion picture display. The epilogue to this text points to an unequal contract between video and dance - this as the theme and narrative resource of the first - which sometimes fragments, sometimes potentializes the movement. About appropriation, there is a representation of the dancing bodies often based on Orientalism - which blurs their *molecular revolutions* (GUATTARI, 1981).

**Key-words:** Communication. Serialized documentary. Dance. Body. Postcolonial Cultural Studies.

## ABSTRAIT

La présente étude propose d'examiner le lien qui existe entre la danse et la vidéo à partir du processus de représentation présenté dans le documentaire sérialisé *We Speak Dance* (2018). Plus spécifiquement, il est destiné à analyser la manière dont les différentes cultures exprimées et communiquées à travers les corps dansants sont représentées dans la production. Cette finalité est motivée par l'enquête suivante: que fait cette appropriation avec des corps - et donc des voix et des cultures - qu'elle représente? C'est-à-dire, laquelle des différentes significations présentes en eux *WSD* semble-t-il privilégier? Le produit aborde les forces unifiantes et renouvelantes de la danse en ce qui concerne les difficultés économiques, le besoin d'expression, les relations discriminatoires entre les sexes, la reconnaissance de l'identité, les luttes de légitimité de ces danses et / ou de leurs danseurs dans chacune des sociétés décrites. Dans cette série, une combinaison des langages de l'art et de la vidéo aboutit à une dilution des frontières entre danse et audiovisuel - au même titre que l'art, la technique et la production de significations. Dans cet article, nous proposons une stratégie méthodologique indisciplinée (GREINER, 2005), avec une approche d'investigation axée sur la post-modernité et les études culturelles postcoloniales, avec Homi Bhabha (2006, 2014) et Edward Said (2007). Les chapitres choisis sont étudiés selon deux axes analytiques, qui tentent de combiner les lectures du corps et de l'écran. Le premier d'entre eux, basé sur la grille sémantique proposée par Judith Lynne Hanna (1987), concerne l'art lui-même et recherche les intentionnalités exprimées par les danses, même si elles sont sous l'objectif de l'audiovisuel. Huit dispositifs descriptifs, moulés selon le corpus de l'œuvre, permettent de prendre en compte l'ensemble du message dansé, en tenant compte de leurs relations contextuelles. Le deuxième axe se tourne vers la représentation dans l'audiovisuel et s'applique par les étapes de transcription et de codification, inspirées de Diane Rose (2002). La somme des deux axes est considérée sous une lecture interprétative qui sauve le reflet des études culturelles et de cette communication qui implique corps et panneau. L'épilogue de ce texte met en évidence un contrat inégal entre vidéo et danse - elle s'agit du thème et de la ressource narrative du premier - qui parfois se fragmente, parfois potentialise le mouvement. Au sujet de l'appropriation, il y a une représentation des corps dansants souvent basée sur l'orientalisme - qui brouille leurs *révolutions moléculaires* (GUATTARI, 1981).

**Mots clés:** Communication. Documentaire sérialisé. Danse. Corps. Études Culturelles Postcoloniales.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz de We Speak Dance (2018).....	17
Figura 2 - Fotografia dos bastidores da série - entrevista de Vandana Hart com Ha Minh para o segundo episódio, Vietnã.....	21
Figura 3 - Cena do filme Footlight parade / Belezas em revista (1933) / Observar o efeito caleidoscópico causado pela montagem da cena, posição das bailarinas e da câmera em relação à distância e ao espelho d'água.....	72
Figura 4 - Cena do filme Gold diggers / Mordedoras de 1935 (1935) - Observar o desenho formado pelo contraste de cores e pelos inúmeros pianos alinhados. Com o quadro bem aberto se tem a sensação de que os instrumentos e as performers são bem pequenos.....	72
Figura 5 - Cena do filme The gang's all here / Entre a loura e a morena (1943) que tem a participação de Carmen Miranda (1909 - 1955) / Observar os efeitos causados pela combinação de elementos de cena, coreografia e posicionamento da câmera.....	73
Figura 6 - Extrato do documentário São Paulo Companhia de Dança (2012), de Evaldo Mocarzel. Com a câmera acoplada ao corpo, a bailarina convida o espectador a dançar com ela, a ver o que ela enxerga enquanto dança.....	77
Figura 7 - Extrato do documentário São Paulo Companhia de Dança (2012), de Evaldo Mocarzel. A imagem convida a olhar a dançarina a partir de uma outra perspectiva, mais de perto, com uma câmera tão oscilante quanto um corpo em movimento pode ser.....	78
Figura 8 - Para identificar dançarina de blusa vermelha.....	94
Figura 9 - Para identificar Ha Minh.....	100
Figura 10 - Para identificar Hai Linh.....	107
Figura 11 - Para identificar Leon.....	113
Figura 12 - Para identificar Omar Dilati.....	126
Figura 13 - Para identificar Naima.....	135
Figura 14 - Para identificar Alex.....	142
Figura 15 - Para identificar Oka Dalem.....	151
Figura 16 - Para identificar Radek Dewi.....	160
Figura 17 - Exemplo 1 de uso do <i>GC</i> .....	169
Figura 18 - Exemplo 2 de uso do <i>GC</i> .....	170
Figura 19 - Exemplo 1 do <i>modo participativo</i> - apresentadora Vandana Hart que parece conversar diretamente com seu público quando se dirige à câmera.....	171

Figura 20 - Exemplo 2 do <i>modo participativo</i> da apresentadora Vandana Hart e do seu envolvimento com os personagens (algo que fica evidente a partir da sua relação com a personagem Ha Minh) .....	171
Figura 21 - Exemplo 1 de fragmentação sexualizada do corpo que dança (enquadramento do <i>Pole Dance</i> ) .....	173
Figura 22 - Exemplo 2 de fragmentação sexualizada do corpo que dança (enquadramento do <i>Pole Dance</i> ) .....	173
Figura 23 - Exemplo 3 de fragmentação sexualizada do corpo que dança (enquadramento da Dança de Naima) .....	174
Figura 24 - Exemplo da relação de estereótipo da dançarina em forma - corpo para o <i>Pole Dance</i> .....	174
Figura 25 - Locação escolhida para a performance de Naima .....	176
Figura 26 - Maneira como Oka Dalem ensina Vandana Hart .....	176

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Ficha Técnica .....	17
Quadro 2 - Encadeamento corpo-comunicação-dança-cultura.....	30
Quadro 3 - Personagens do episódio 2 - Vietnã .....	83
Quadro 4 - Personagens do episódio 3 - Beirute .....	83
Quadro 5 - Personagens do episódio 4 - Bali .....	83
Quadro 6 - Personagens e sua relação com o conceito de estrangeiridade do corpo .....	85
Quadro 7 - Modelo de ficha por corpo dançante entrevistado - <i>Semantic Grid</i> (primeiro momento).....	91
Quadro 8 - Modelo de ficha por unidade de análise (segundo momento).....	91
Quadro 9 - Reunião dos dados (primeiro e segundo momentos) / Por episódio .....	92
Quadro 10 - (Ficha 1 - Episódio 2 - Dançarina da blusa vermelha) .....	95
Quadro 11 - (Ficha 2 - Episódio 2 - Dançarina da blusa vermelha).....	97
Quadro 12 - (Ficha 1 - Episódio 2 - Ha Minh) .....	101
Quadro 13 - (Ficha 2 - Episódio 2 - Ha Minh) .....	103
Quadro 14 - (Ficha 1 - Episódio 2 - O <i>pole dance</i> de Hai Linh).....	107
Quadro 15 - (Ficha 2 - Episódio 2 - O <i>pole dance</i> de Hai Linh).....	110
Quadro 16 - (Ficha 1 - Episódio 2 - O <i>pop</i> de Leon).....	114
Quadro 17 - (Ficha 2 - Episódio 2 - O <i>pop</i> de Leon).....	117
Quadro 18 - (Ficha 3 - Episódio 2 - Remate) .....	122
Quadro 19 - (Ficha 1 - Episódio 3 - O <i>Dabke</i> de Omar Dilate) .....	126
Quadro 20 - (Ficha 2 - Episódio 3 - O <i>Dabke</i> de Omar Dilate) .....	130
Quadro 21 - (Ficha 1 - Episódio 3 - A Dança Oriental de Naima Yazbek).....	135
Quadro 22 - (Ficha 2 - Episódio 3 - A Dança Oriental de Naima Yazbek).....	138
Quadro 23 - (Ficha 1 - Episódio 3 - Alexandre Paulikevitch e a dança <i>Baladi</i> ) .....	142
Quadro 24 - (Ficha 2 - Episódio 3 - Alexandre Paulikevitch e a dança <i>Baladi</i> ) .....	145
Quadro 25 - (Ficha 3 - Episódio 3 - Remate) .....	148
Quadro 26 - (Ficha 1 - Episódio 4 - Oka Dalem e o <i>Legong</i> ) .....	152
Quadro 27 - (Ficha 2 - Episódio 4 - Oka Dalem e o <i>Legong</i> ) .....	156
Quadro 28 - (Ficha 1 - Episódio 4 - Radek Dewi e o <i>Legong</i> com <i>rap</i> ) .....	160
Quadro 29 - (Ficha 2 - Episódio 4 - Radek Dewi e o <i>Legong</i> com <i>rap</i> ) .....	162
Quadro 30 - (Ficha 3 - Episódio 4 - Remate) .....	166

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 APRESENTAÇÕES E APONTAMENTOS INICIAIS</b> .....	16
<b>2.1 SOBRE <i>WE SPEAK DANCE</i></b> .....	16
<b>2.2 O TERCEIRO TEXTO</b> .....	24
<b>3 IMBRICAMENTOS CONCEITUAIS A PARTIR DE UM PANORAMA PÓS-MODERNO</b> .....	28
<b>3.1 CULTURA</b> .....	32
3.1.1 ORIENTALISMO .....	38
<b>3.2 CRISE DO CORPO</b> .....	42
<b>3.3 COMUNICAÇÃO E ARTE NA PÓS-MODERNIDADE</b> .....	46
<b>3.4 DANÇA + VÍDEO E <i>REVOLUÇÕES-MOLECULARES</i></b> .....	51
<b>4 UMA DISCUSSÃO SOBRE FORMATOS</b> .....	57
<b>4.1 <i>MODOS E PROJETOS</i> DO DOCUMENTÁRIO</b> .....	63
<b>5 COMUNICAÇÃO À LA <i>MATRIOSKA</i>: O CORPO DANÇANTE NA SÉRIE DOCUMENTAL</b> .....	67
<b>5.1 A DANÇA ENCONTRA A TELA</b> .....	68
5.1.1 UMA BREVE HISTORIOGRAFIA .....	70
5.1.2 UMA DANÇA EM DUAS DIMENSÕES E SUA TRANSMISSÃO CONTÍNUA: O PAPEL DO <i>STREAMING</i> .....	79
<b>6 UM OLHAR PLURAL</b> .....	82
<b>7 ANÁLISE DOS EPISÓDIOS</b> .....	93
<b>7.1 VIETNÃ</b> .....	93
7.1.1 A DANÇARINA ESPIRITUAL DA BLUSA VERMELHA .....	94
7.1.2 HA MINH E OS DOMINGOS DE DANÇA .....	100
7.1.3 HAI LINH: <i>POLE DANCE</i> .....	107
7.1.4 LEON, <i>REI DO POP</i> DE SAIGON .....	113

7.1.5 OS 22 MINUTOS DO VIETNÃ.....	122
<b>7.2 BEIRUTE.....</b>	<b>125</b>
7.2.1 OMAR DILATI: <i>DABKE</i> .....	126
7.2.2 NAIMA: DANÇA DO VENTRE .....	135
7.2.3 ALEX: <i>BALADI</i> .....	142
7.2.4 OS 22 MINUTOS DE BEIRUTE .....	148
<b>7.3 BALI.....</b>	<b>151</b>
7.3.1 OKA DALEM: <i>LEGONG</i> .....	151
7.3.2 RADEK DEWI: <i>LEGONG COM RAP</i> .....	160
7.3.3 OS 22 MINUTOS DE BALI.....	166
<b>7.4 VIETNÃ, BEIRUTE E BALI.....</b>	<b>168</b>
<b>8 CONSIDERAÇÕES NUNCA FINAIS .....</b>	<b>179</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>184</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A dissertação que se segue é uma investigação que coreografa a Comunicação, os Estudos Culturais e as Artes Cênicas - especialmente uma delas - para tratar das conexões entre vídeo e dança. O objeto de pesquisa tem como base a série documental *We Speak Dance*, de 2018. Mas antes... Fala-se que uma investigação fica muito mais prazerosa quando se gosta do material que se está em contato. E foi exatamente assim que surgiram essas páginas. Explico.

Em minha vida de jornalista e bailarina esse imbricamento já faz sentido - pelo menos na prática - há algum tempo. Entretanto, em um ambiente acadêmico as certezas são as primeiras que “dançam”. Quando me deparei com essa produção audiovisual - difundida pela *Netflix* - percebi ali uma possibilidade de interpelar tal relação. Mas, a medida em que entrei em contato com os episódios, já de maneira inquietante, descobri que precisava de algo a mais.

Entraram, então, os autores pós-colonialistas a fim de trazer o respaldo necessário para discutir justamente uma questão ainda mais específica: O modo como os corpos dançantes eram representados sob uma perspectiva que parecia traçar uma linha (ainda mais) firme entre Ocidente e Oriente. Surgia a pergunta de pesquisa e, por conseguinte, o objetivo.

*O corpo que dança na tela: um olhar pós-colonialista sobre cultura e representação em We Speak Dance (2018)*, portanto, visa analisar a forma como esse audiovisual se apropria dos corpos dançantes para discutir o potencial da dança em diversas culturas ao redor do mundo. Qual dos vários significados presentes nessas vozes em movimento *WSD* parece privilegiar?

Para seguir esse desígnio que leva em consideração a imagem e sua relação com a tecnologia, a movimentação corporal e seus significados, os diversos contextos e culturas agregados na tela, foi necessário que a conexão vídeo e dança se desse também na estratégia metodológica. Para tanto, criou-se um protocolo específico para essa pesquisa, fundamentado em uma abordagem plural - a qual é sugerida pelos autores Judith Lynne Hanna (1987), Jane Desmond (1997), Christine Greiner (2005), Nizia Villaça; Fred de Góes (2014).

O dispositivo possui dois eixos analíticos capazes de culminar em uma resposta articulada. O eixo número um diz respeito à leitura do corpo que dança, mesmo que emoldurado pela tela do audiovisual. A inspiração vêm das autoras Judith Lynne Hanna (1987), com o *Semantic Grid*, e Jane Desmond (1997). A ideia é olhar para a performance enquanto processo situado que traz diversas informações sobre as relações com seu entorno.

Portanto, não se está a procura de respostas encerradas em si mesmas, mas em pistas que apontem para a dinâmica da construção do movimento em conexão com o uso do espaço, a identidade, a indumentária, o prazer.

Já o segundo eixo é voltado para a representação no audiovisual e tem como base as pesquisas de Diane Rose (2002). Procura-se evidenciar os aspectos visuais e verbais da construção do texto em vídeo. Isto é, identificar os recursos técnicos e narrativos que compõem a obra, a estrutura de montagem e sua relação com o fechamento da história, o espaço diegético, os movimentos de câmera, planos e enquadramentos usados - principalmente no que diz respeito à captura do corpo que dança.

Na prática, aplica-se - a nove corpos dançantes de três dos episódios - duas fichas com questões abertas. A análise desse material culmina no preenchimento de uma terceira ficha que guia a investigação à pergunta de pesquisa. Vale dizer que todo esse processo é realizado com base nos Estudos Culturais Pós-Coloniais, especialmente a partir de Homi Bhabha (2006; 2014), Edward Said (2007) e Stuart Hall (2015; 2016).

O recorte da série como um todo se deu a partir de três critérios: Episódios situados no Oriente, já que é disso que trata o problema de pesquisa; corpos efetivamente dançantes e, por fim, adequação ao conceito de *estrangeiridade do corpo*.

Como justificativas para essa construção acadêmica cito primeiramente a importância de, como comunicadora, questionar os modos de representação da alteridade. Mais especificamente, a partir da identificação dos mecanismos e objetivos do audiovisual - que nem sempre estão explícitos. Além disso, trata-se de uma tentativa de reforçar a noção de que as produções que possuem uma ligação com o formato documental não são um espelho da realidade que registram.

Se esse imbricamento se dá junto à dança, procura-se valorizá-la enquanto repertório comunicativo do ser humano, capaz de ancorar, integrar, transmitir conhecimento, inovar e desafiar o seu entorno. Segundo Hanna (1987) e Desmond (1997), esse é um campo de estudos negligenciado, principalmente no que tange a sua relação com a comunicação. E já que esse modo de expressão é tecido no corpo, também justifico a relevância dele enquanto fonte de leitura da cultura - sempre, é claro, a partir de sua historicização.

Por fim, vale ressaltar que essa é uma maneira de enriquecer os estudos em Comunicação e Cultura - área da qual faço parte enquanto pesquisadora - sabendo que os indivíduos aprendem cultura por meio da comunicação e, por sua vez, fazem uso desta para transformar seu ambiente cultural.

Antes de explicitar os capítulos dessa coreografia de mestrado, traço algumas características de *We Speak Dance* para que a entrada nesta pesquisa se dê com mais alguns subsídios.

A produção traz histórias de dançarinos de cinco partes do globo. Lagos, na Nigéria, Vietnã, Beirute, no Líbano, Bali, na Indonésia, e Paris, na França. Cada um desses locais se transforma em um episódio que em tom de narrativa de viagem costura os estilos de dança à experimentação local da apresentadora.

Diversos assuntos são abordados, como imigração, influências culturais, globalização, preconceitos de gênero, política, desenvolvimento econômico. A ideia inicial da obra é desvelar de que forma esses personagens têm usado a dança para resistir. Cabe aqui, portanto, a ideia de *revoluções moleculares*, de Félix Guattari (1981).

O conceito será melhor explicitado em breve, mas adianto que significa conquistar mudanças elementares no cotidiano que sirvam para quebrar esquemas redutores e ampliar perspectivas em direção ao questionamento, à resistência e à intervenção.

Com isto posto, seguimos a um resumo do que será encontrado em cada capítulo. Essa sinopse serve como um modo de organizar as diversas informações que se seguem e também como guia para uma leitura mais direcionada.

*2 Apresentações e apontamentos iniciais* traz informações sobre o audiovisual em questão, como a ficha técnica e um compêndio a respeito de cada um dos episódios. Vale dizer que se fala dos cinco, mas a análise propriamente dita se dá apenas com três deles. Esse é o momento também de apresentar um panorama a respeito da apresentadora e produtora da série. Vandana Hart tem peso nessa investigação, pois as experiências vividas por ela dizem muito sobre a mensagem passada no vídeo.

Como subseção do capítulo está *2.2 O Terceiro Texto* que discute justamente o local dessa dissertação em relação às duas outras comunicações abordadas. Apresenta-se algumas inquietações que conduziram até a abordagem plural, *indisciplinar* do trabalho e, ainda, o posicionamento da autora - levando em consideração a importância de apresentar as lentes pelas quais observo o material da pesquisa.

O terceiro tópico traz os *Imbricamentos Conceituais a partir de um panorama Pós-Moderno* das palavras primordiais a esse estudo. São elas: *3.1 Cultura* com as leituras Pós-Coloniais do termo e que abriga *3.1.1 Orientalismo* que fala de maneira mais específica a respeito das relações de poder e produção de conhecimento do Ocidente para com o Oriente. Em *3.2 Crise do corpo* surge o debate do local desse corpo na contemporaneidade, suas fronteiras e negociações. Também aborda as inscrições de poder, os discurso que o subjagam



e as formas de resistência baseadas na diferença. Recorre-se, por exemplo, aos pesquisadores Michel Foucault (2018), Judith Butler (1993; 1997; 2017) e Viviane Matesco (2009) para dar suporte a esse momento.

A parte 3.3 *Comunicação e arte na pós-modernidade* transmite essa correlação como forma de superar o esgotamento da técnica e de ampliar as possibilidades críticas dessa. Os livros *Por que as comunicação e as artes estão convergindo?*, de Lucia Santaella (2005) e *Arte & Mídia* de Arlindo Machado (2016).

De certo modo, isso também aparece na parte 3.4 *Dança e Revoluções-Moleculares*, mas agora sob o viés do corpo dançante. A abordagem aponta que ele é capaz de carregar reflexões e até mesmo mensagens subversivas. É nesse ponto também que o conceito de dança é pormenorizado com base em Hanna (1987), Greiner; Katz (2001), Villaça e Góes (2014).

No quarto capítulo *Uma discussão sobre formatos* se estabelece um questionamento a respeito da classificação que se dá a *We Speak Dance*. Ele pode ser considerado um documentário seriado ou um webdocumentário, por exemplo? Averiguada essa indagação, parte-se então para um ponto mais específico, a apresentação dos *modos* do documentário, de Bill Nichols (2016). A discussão ganha a participação de outros autores, como Manuela Penafria (2005) e Cristiane Wosniak (2015).

5 *Comunicação à la Matrioska: O corpo dançante na série documental* é uma tentativa de explicar a conexão entre vídeo e dança de maneira ilustrativa. A ideia é pensar na boneca russa que suporta em si mesma tantas outras cada vez menores. Essa é a possível relação que se dá entre os diversos corpos dançantes, seus discursos e o audiovisual que os abriga.

O encontro propriamente dito está explicitado em 5.1 *A dança encontra a tela*. A autora Sherril Dodds (2004) nos ajuda a entender as principais características dessa conexão e as implicações de se enquadrar um corpo que dança. 5.1.1 *Uma breve historiografia* carrega uma pincelada sobre essa aproximação, desde o contrato unilateral até as experimentações atuais. A plataforma *Netflix* que opera *We Speak Dance* e as características da série derivadas dessa dinâmica de assistir por demanda se encontra em 5.1.2 *A dança em duas dimensões e transmissão contínua: O papel do streaming*.

Toda a construção analítico-metodológica está esclarecida no item 6 *Um Olhar Plural*. Mais especificamente, o recorte que culmina nos nove corpos dançantes, as fichas de análise e suas respectivas perguntas e todo o embasamento que as conduz.

A aplicação propriamente dita pode ser encontrada na seção 7 *Análise dos episódios*. Cada um deles ganhou uma subseção e, seguidamente, seus personagens. As subdivisões são encerradas com um remate de tudo o que foi detectado em encontro ao tensionamento da teoria. O componente 7.4 *Vietnã, Beirute e Bali* coloca as três análises lado a lado a fim de traçar as primeiras considerações. Elas são organizadas e complementadas em 8 *Considerações nunca finais*. Algumas proposições futuras também são apresentadas para que se possa manter viva essa dança.

## 2 APRESENTAÇÕES E APONTAMENTOS INICIAIS

Começamos pela apresentação da obra audiovisual em análise. Sua sinopse, nomes envolvidos na produção e uma breve descrição das histórias abordadas em cada um dos capítulos. Também, faz-se interessante estabelecer alguns apontamentos que serão de extrema importância para o entendimento do posicionamento da mestrandia e da maneira como essa conduz sua leitura do objeto.

Todo esse panorama inicial tem por objetivo situar essa pesquisa que entende o valor do contexto, de uma abordagem histórica em relação ao que é investigado. Isso, pois se tem em vista o paradigma de pesquisa escolhido, os Estudos Culturais Pós-Coloniais, que preza pela consideração desses deslocamentos.

### 2.1 SOBRE *WE SPEAK DANCE*

O tema central da série documental *We Speak Dance* é justamente a palavra final do capítulo anterior, a dança. Com a finalidade de experienciar e mostrar vários estilos dessa arte, a criadora e porta voz do audiovisual Vandana Hart percorre cinco lugares no mundo. A cidade de Lagos na Nigéria é o primeiro. Em seguida, o estado do Vietnã e a cidade de Beirute, no Líbano. Por fim, a ilha de Bali, na Indonésia, e a capital da França, Paris.

Apesar desse objetivo em comum - a conexão promovida pela dança - em cada um dos capítulos, há um propósito específico anunciado pela própria narradora que decorre do contexto local. Na maioria das vezes essa intenção aparece logo no início, após as imagens de abertura e a vinheta da produção. “Na minha busca para descobrir porque este país é o coração cultural da África, Lagos teve que ser minha primeira parada. (Tradução livre)<sup>1</sup>, explica ela no primeiro vídeo.

---

<sup>1</sup> “In my search to find out why this country is the cultural heartbeat of Africa, Lagos had to be my first stop.” (WE SPEAK DANCE, 2018)

## Quadro 1 - Ficha Técnica

<b>Título</b>	<p><i>We Speak Dance</i></p> <p>Figura 1 - Cartaz de We Speak Dance (2018)</p> <p>Fonte: (HART, 2018, <i>online</i>)</p>
<b>Gênero</b>	<p>Série documental</p>
<b>Lançamento</b>	<p>2018</p>
<b>Intérprete</b>	<p>Vandana Hart</p>
<b>Direção</b>	<p>Chris Keener - Criou produziu e dirigiu para empresas como <i>Discovery Channel</i>, <i>ESPN</i> e <i>Travel Channel</i>. Já trabalhou com</p>

	<p>teatro, televisão e realidade virtual 360°.</p> <p>“Chris adora encontrar humor e compaixão em seu trabalho e sua ânsia por alto mar o levou ao mundo todo - câmeras, equipe e prancha de surfe a reboque.” (Tradução livre)<sup>2</sup></p>
<b>Produção</b>	<p>Karibi Fubara - Modelo, ator, produtor, trabalhou como gerente de campanhas, marcas e artistas. Fundou uma empresa que produziu conteúdo de vídeo por mais de seis anos. Realizou produções cinematográficas como séries na indústria nigeriana.</p> <p>“Para Karibi Fubara, fazer todo dia algo que o assusta é a única forma de viver.” (Tradução livre)<sup>3</sup></p>
<b>Produção e roteiro</b>	<p>Iwonka Swenson - Produtora, diretora e escritora com mais de 14 anos de experiência em longas e curtas metragens, documentários e cinema para televisão. Produziu conteúdos para organizações sem fins lucrativos e programação original para empresas como <i>TLC</i>, <i>National Geographic Channel</i>, <i>Nat Geo WILD</i> e <i>Investigation Discovery</i>.</p> <p>“Sua vasta experiência em seu país e no exterior, em lugares desafiadores como o deserto de Karakum, os Alpes da Transilvânia, pequenas aldeias no Quênia, ambientes urbanos de alta criminalidade ou ao lado de um vulcão na Islândia, permitiu que ela desenvolvesse um conjunto de habilidades, gerenciando simultaneamente a história e o conteúdo, ao mesmo tempo em que dirige talentos e equipes grandes e pequenas em situações logísticas complexas.” (Tradução livre)<sup>4</sup></p>

<sup>2</sup> “Chris loves finding humor and compassion in his work, and his lust for high seas has taken him the world over - cameras, crew, and surfboard in tow.” (HART, 2018, online)

<sup>3</sup> “For Karibi Fubara doing Something Everyday That Scares Him is the only way to live!”# (HART, 2018, online)

<sup>4</sup> “Her extensive experience both domestically and abroad in sometimes challenging places like the Karakum Desert, the Transylvanian Alps, small villages in Kenya, urban environments with high crime, or on the side of a volcano in Iceland, has allowed her to develop an expert skill set, simultaneously managing story and content while directing talent and crews large and small in complex logistical situations.” (HART, 2018, online)

<b>Produção e roteiro</b>	<p>Meghan Keener Opp - Estudou dança e cultura em mais de 30 países e iniciou sua carreira trabalhando com arte, figurino e seleção de elenco em <i>sets</i> de grande orçamento. Produziu para televisão e para a <i>internet</i>, como conteúdo documental instantâneo no <i>Instagram</i> para o <i>Discovery Channel</i>.</p> <p>“Meghan tem um mestrado em Psicologia Positiva Aplicada (a ciência do bem-estar) na Universidade da Pensilvânia.” (Tradução livre)<sup>5</sup></p>
<b>Direção de fotografia e edição</b>	<p>Tiago Liko - Brasileiro, criado na Tunísia. Estudou no Egito e atualmente trabalha na Áustria e em Los Angeles. Já trabalhou com documentários, comerciais e clipes de música.</p> <p>“A fluência em várias línguas lhe permite acesso a histórias globais de outra forma não contadas. Sua missão é incentivar uma visão mais ampla do mundo e construir comunidade. Suas obras cruzam preparação cuidadosa e elemento surpresa.” (Tradução livre)<sup>6</sup></p>
<b>País de produção</b>	Estados Unidos
<b>Distribuição</b>	<i>Netflix (streaming)</i>
<b>Episódios</b>	1 temporada com 5 episódios
<b>Duração</b>	22 minutos cada / total 132 minutos
<b>Sinopse</b>	“A bailarina Vandana Hart viaja pelo mundo para aprender mais sobre danças urbanas e tradicionais com nativos especialistas em cada estilo.” (WE SPEAK DANCE, 2018, sinopse)

Fonte: A autora (2019)

<sup>5</sup> “Meghan holds a Master’s in Applied Positive Psychology (the science of well-being) from University of Pennsylvania.” (HART, 2018, *online*)

<sup>6</sup> “Multilingual fluency allows him access to global stories otherwise untold. His mission is to encourage a wider world view and build community. His works exist at the intersection of careful preparation and the element of surprise.” (HART, 2018, *online*)

Os cinco episódios, com cerca de 22 minutos de duração cada, compõem a primeira temporada da série que é dirigida por Chris Keener e foi lançada no início de 2018. A plataforma de *streaming Netflix* é a hospedeira. O vídeo *teaser* da produção na rede digital *Youtube* alcançou cerca de 15 mil visualizações e no *Facebook* foram mais de 670 mil. Nesse último, o anúncio fala em uma obra que surpreende: “Série de cinco episódios de tirar o fôlego baseada em como a dança ao redor do mundo é usada para protesto, amor, duelo, celebração e união. (Tradução livre)<sup>7</sup>

Vandana Hart é a idealizadora da série e também a apresenta. Desse modo, pode-se dizer que os caminhos percorridos e as experiências vividas por ela dizem muito sobre a mensagem passada no audiovisual. Interessa, portanto, conhecer um pouco do contexto da produtora.

A dançarina nascida em Moscou, de mãe russa e pai norte-americano, foi refugiada política da Rússia durante a Guerra Fria. A família recebeu asilo da Suécia. Hart morou por vários anos em algumas partes dos Estados Unidos, como Oregon e Califórnia, mas foi na cidade de Nova Iorque que ela cursou *Global Affairs*. Por lá, pode experimentar a dança na *The Ailey School* - antes chamada de *Alvin Ailey American Dance Center* -, fundada pelo coreógrafo e ativista afro-americano Alvin Ailey (1931 - 1989). Ele foi um dos responsáveis pela popularização da Dança Moderna no Ocidente. Em seu percurso, defendeu a ideia de que a dança é para todos e de que a arte está diretamente conectada à educação.

---

<sup>7</sup> “Breathtaking 5-part series on how DANCE across the globe is used for protest, love, battle, celebration, and unity.” (HART, 2018, online).

Figura 2 - Fotografia dos bastidores da série - entrevista de Vandana Hart com Ha Minh para o segundo episódio, Vietnã



Fonte: (HART, 2018, *online*)

Aqui se faz pertinente um adendo a respeito da imagem acima. Além de identificar nossa intérprete, a fotografia fala um pouco sobre a forma como se deram as entrevistas gravadas para a obra. Câmeras próximas e nas mãos, local que, por si só, conta uma história sobre o personagem. Tais discussões serão expandidas mais a frente, mas já fica o registro.

O mestrado de Vandana foi realizado na *London School of Economics*, situado em Londres, no Reino Unido. Ela viveu também em países como Suécia e Índia e viajou por pelo menos outros oitenta. A inspiração da série veio após as aulas de Direito da Mulher ministradas por ela na América Latina e na África enquanto conselheira da ONU. Ativista dessa dança que promove transformações, ela tem como objetivo espalhar a mensagem de que essa arte pode mudar a vida das pessoas.

Suas andanças e experiências ao redor do mundo apontam, possivelmente, para um gosto pelo conhecimento e relacionamento com outras culturas. E essa é uma característica elementar da série - a exploração. Seus estudos acadêmicos e formação enquanto dançarina se deram fundamentalmente na parte Oeste do globo<sup>8</sup> e isso também é algo a se grifar.

Por mais que a presença de Vandana seja importante de considerar no que diz respeito ao contexto de produção e execução de *We Speak Dance*, faz-se propício apontar que o objetivo da presente investigação não é discutir particularmente o olhar e o posicionamento de

<sup>8</sup> Ainda não pretendo entrar no mérito das discussões Pós-Coloniais e Orientalistas em relação às divisões geográficas e culturais naturalizadas os desconstruídas do planeta. Mais para frente, no entanto, esse tema se fará necessário e estará no local oportuno.



Hart. Guardadas tais informações, volta-se novamente a considerar a série documental como um discurso que não vêm de um único sujeito, mas sim de uma totalidade de relações.

Vamos às sinopses de cada episódio. A primeira parada do audiovisual é Lagos, na Nigéria. Lá está Yeni Kutí. A coreógrafa é filha de Fela Kutí, pioneiro do *Afrobeat*. O músico compunha com tom político e chamava para uma revolução na Nigéria nos anos 1970. Ele se apresentava sempre acompanhado de dançarinas. O legado ficou para Yeni que dá aulas de *Afrobeat Dance* e conta à Vandana sobre os desafios de ser uma artista no país.

Quem também compartilha dessa dificuldade são o diretor da Vila de Artistas Justin Ezirim e os dançarinos do local. Ainda, fazem parte do episódio os depoimentos de G-benga, diretor de dança, Bimbo Obafunwa, fundador do primeiro espaço para treinar na cidade e os dançarinos Lemmy e Sly.

*Vietnã*, o segundo capítulo, registra a história de Ha Minh, uma mulher transexual que vê essa forma de arte como um caminho em direção à liberdade. As aulas de dança lhe fornecem meios para superar sua ansiedade em relação às expectativas sociais. Também está nesse episódio a dançarina de *Pole Dance* Hai Linh. Ela frequenta o primeiro estúdio profissional da modalidade na capital Hanói.

Leon comenta as influências do sapateado e da arte *pop* de Michael Jackson (1958 - 2009) nas suas performances. A dançarina de camiseta vermelha conecta o sagrado e a dança para celebrar a vontade dos deuses e homenagear a deusa-mãe. Por fim, o líder do *Urban Dance Group*, John Huy, dá seu depoimento sobre uma dança que une.

Em *Beirute*, os microfones estão voltados para Omar Dilati, um dançarino folclórico que experimenta diversos estilos que vão do tradicional ao contemporâneo. Sua dança carrega a proibição do passado. As restrições também estão na arte de Alexandre Paulikevitch, considerado corajoso por quebrar tabus em relação a questões de gênero. A saia, a maquiagem e a dança se transformam em política.

Randa Makhoul é entrevistada minutos antes de iniciar uma apresentação. Sua fala é sobre a presença e o papel da mulher na sociedade em que vive. Ibrahim, conselheiro da ONU, apresenta à mediadora a realidade dos refugiados na região. Juliana e Elias comentam a comunhão entre suas culturas durante a própria festa de casamento. E a tradição da Dança do Ventre / Dança Oriental é evocada por Naima<sup>9</sup> Yazbek.

Em seguida, o destino de *We Speak Dance* é Bali. A ilha abriga o *Kobagi Dance Group* que explica e mostra sua transformação do tradicional estilo *Kecak* para a performance

---

<sup>9</sup> No documentário há uma troca de letras no nome da dançarina. Optei por usar a versão que ela mesma utiliza em sua rede social *Facebook* e que está em várias páginas da internet - Naima ao invés de Namia.

artística de entretenimento dos dias de hoje. Oka Dalem é dançarino e transmite a herança técnica *Legong* a pequenas garotas de saias coloridas e leques nas mãos. Ele mostra às câmeras três clássicas danças balinesas. As irmãs Sintya e Devi falam por meio dos movimentos corporais. Não há entrevista.

As oferendas antes de cada dança são a maneira de Radek Dewi Aryani encontrar equilíbrio. A dançarina mescla o ancestral com as rimas de *Hip Hop* do cantor Kamau Abayomi. Vandana Hart encontra Nyoman em meio a uma celebração e é por ela que a entrevistadora descobre alguns detalhes sobre uma peregrinação em curso. O capítulo encerra com o depoimento de Raio, DJ que comanda um festival de dança extática. A música conduz a um estado de elevação espiritual.

A cidade Paris é onde se dá a gravação do quinto episódio. Charlotte Faillard comenta sobre a dança clássica, tão cara aos franceses, e dá sua opinião quanto à história e ao futuro do *ballet*. Na região do *Moulin Rouge*, a conversa é com Juliette Dragon. A dançarina burlesca faz arte em nome do empoderamento e da quebra de estereótipos.

Jerome Fidelin, conhecido como Goku, apresenta sua *electro dance* e leva a apresentadora a uma batalha de dança. Lá estão Cut Killer, um *beat maker*, e as dançarinas Sandrine Lescourant e Izabella Grechko. Em uma *Vogue Ball*, o documentário dá voz à Lasseindra Ninja. Jurada do concurso que avalia performances, estilos e figurinos, ela explica que a dança *Vogue* é uma forma de duelar contra o preconceito. Também fala o competidor Sky Ninja. Charlotte é a última personagem a aparecer. Seus passos, juntos com os de Hart, percorrem uma rua parisiense.

São, então, essas pessoas que ilustram as diversas danças e os contextos com que Vandana Hart se depara. Elas conectam o próprio dançar a um objetivo específico, seja uma luta política, uma questão social ou um ato de expressão. De acordo com Hanna (1987, p. 53), a dança esteve presente na maioria das sociedades no decorrer da história. Trata-se, segundo ela, de um “índice das necessidades da cultura”.

O entendimento de dança da pesquisadora Denise Siqueira (2006) segue o mesmo rastro. É fenômeno cultural, simbólico e estético capaz de oferecer leituras sobre o mundo, os imaginários sociais e os pensamentos. O faz de modo direto, velado ou parcial - nunca restrito a um único significado - a partir de uma comunicação não-verbal complexa. O fenômeno envolve movimentos e expressões corporais, um código cultural próprio e diversos outros elementos, como indumentária, cena, materiais específicos e, inclusive, outras formas de arte.

A dança constitui um objeto de análise privilegiado da contemporaneidade: inserida em um contexto cultural ou em um meio sujeito a práticas socioculturais específicas, como qualquer objeto de cultura, é marcada por sua época, plena de características

de seu tempo. É próprio da dança representar o mundo tanto em sua totalidade quanto em sua diversidade. Pode, além disso, exprimir sentidos de valor simbólico que passarão por um processo de negociação entre artista e audiência (...). (SIQUEIRA, 2006, p. 209)

Mais do que um comportamento motor, ação, a dança é uma atitude, um *media*. (HANNA, 1987). Neste sentido, ela pode ser um elemento que coopera com o sistema ou que resiste a ele. Nesse segundo caso, ativa o papel da arte do qual falam Hanna (1987), Matesco (2009) e Machado (2016). Como agente processual, transforma-se em poder - entendido enquanto a manipulação de símbolos significantes que afetam atitudes individuais e coletivas.

Comunicando relações de poder e desempenhando estrategicamente um papel na política, a dança valida e cria líderes e é um veículo de competição por poder, controle social, subordinação, restrições ao exercício do poder, reparação e transformação. (Tradução livre)<sup>10</sup>  
(HANNA, 1987, p. 146)

Portanto, a partir desse potencial de questionamento, o papel do pesquisador é tomar a dança enquanto objeto de estudo da comunicação a fim de problematizar seus significados, por um lado, analisando-os de acordo com seus contextos e, por outro, buscando conexões entre as culturas e os fenômenos sociais.

Contudo, deve-se fazê-lo, como adverte Siqueira (2006), realizando com cuidado essa aproximação entre códigos culturais diferentes para não cair em generalizações e interpretações extrínsecas. E é exatamente essa cautela, além de outras ponderações, que o próximo tópico discute.

## 2.2 O TERCEIRO TEXTO

Existem duas grandes questões a serem discutidas por aqui. A primeira delas diz respeito justamente a esta relação entre diferentes culturas e a maneira com que ela é abordada. De acordo com Greiner (2005), as práticas coletivas, as habilidades adquiridas, os hábitos de cada sociedade estão enredados nos processos cognitivos. Isso implica na construção de imagens e em processos incessantes de significação e conceituação. O modo como tudo isso é percebido e representado está em constante transformação.

Ao optar pelos Estudos Culturais Pós-Coloniais, o objetivo é levar em consideração a abordagem histórica de determinadas leituras, sejam elas sobre as culturas, corpos, danças ou audiovisual. Como a própria autora diz, ao observarmos - e mais ainda, ao pesquisarmos -

---

<sup>10</sup> “Communicating power relationships and strategically playing a role in politics, dance validates and creates leaders and is a vehicle of competition for power, social control, coping with subordination, constraints on the exercise of power, and redress and transformation.”

estamos sempre “pegando o bonde andando”. (GREINER, 2005, p. 30) Isto é, faz-se necessário situar a todo momento.

No caso específico da presente pesquisa, a frequente convocação dos contextos diz respeito não só às realidades dançadas e apresentadas no audiovisual, mas também as de produção de *We Speak Dance* e ainda a da autora que vos fala.

Tal tarefa fica ainda mais complexa se pensarmos que se está tratando de duas formas de comunicação - mesmo que ambas estejam calcadas no movimento. Elenca-se aqui os processos de representação como maneira de ler o audiovisual. O que, sabe-se, não é a única estratégia metodológica. Mas e quando há uma outra forma de comunicação a ser lida dentro dessa? (A dança.)

Quando se trata de analisar um corpo dançante representado no audiovisual, o processo analítico torna-se ainda mais complexo. Isso porque, ainda segundo Christine Greiner (2005, p. 78), “o território entre o visível e o invisível parece estar sempre presente nos processos de investigação do corpo.”

É uma ação ímpar, irrepitível, quase uma impossibilidade. Isso porque, toda vez que achamos que estamos, de fato, ouvindo o outro, “deixando o texto falar por si mesmo”, o outro já faz parte de nós. O objeto nunca é ele mesmo, mas já se dá à nossa percepção na qualidade de objeto corporificado (‘embodied’). O que ocorre de extraordinário é que mesmo tendo sido de alguma forma internalizada ao ser percebida, toda informação estrangeira desestabiliza. Não é um texto que fala sozinho ou um sujeito que fala de um texto. Trata-se sempre de um texto que fala através de, um sujeito que fala através de, e este “através” seriam os inúmeros processos de intermediação que aspiram à condição de desconstrução, mas nunca deixam por completo a condição de aproximação.  
(GREINER, 2005, p. 84)

Portanto, *Como entender a dança e o corpo representados no audiovisual?* foi uma pergunta recorrente da pesquisadora que requisitou inúmeras investigações e tantos outros questionamentos subsequentes. Depois de muita reflexão, optou-se por expor toda essa inquietação, a fim de trazer ainda mais informações sobre os imbricamentos corpo que dança e vídeo.

Se a dança é considerada aqui como um texto e o audiovisual que fala sobre ela como outro, esta dissertação é o terceiro deles - daí o nome da seção. Seria esse último, portanto, uma leitura da leitura, uma interpretação a partir de um processo do qual não se participou. Foi interpretado e apresentado. As implicações diante desse fato são muitas. Quando se fala em audiência de dança, para Jane Desmond (1997), deve-se pensar em público reunido em um tempo e espaço particulares que recebe de maneira ativa um texto que é efêmero.

Segundo ela, naquele momento “a performance é o resultado de uma troca entre a audiência e o/a performer, informada pelo texto e modelado pelo contexto”, seja ele social ou

particular. Portanto *We Speak Dance* é fruto do que esse processo de audiência gerou naqueles que o presenciaram - equipe de gravação, a apresentadora e afins.

Ao trazer tais informações, textos, para o espectador do *Netflix* se está duplicando esse processo de recepção, leitura e troca de contextos. Cabe à pesquisadora levar tudo isso em consideração. E mais: Não procurar verdades, significados ou conceitos precisos e sim descrições, possibilidades que fujam das generalizações, dos logocentrismos e das dicotomias - caros às práticas Ocidentais - mesmo que isso pareça uma tarefa utópica. (GREINER, 2005). É o que sugerem meus autores basilares e o que se pretende seguir por aqui - tanto no que diz respeito ao corpo e suas performances, quanto ao audiovisual e as culturas nele exibidas.

A descrição de um sistema seria sempre e ao mesmo tempo, a inabilidade para descrevê-lo. Os paradoxos estão presentes e não adianta negá-los. A própria desconstrução questiona os temas da tradição ocidental mas é claramente parte da tradição. Assim, a discussão do que está dentro ou fora, não diz respeito apenas ao corpo, mas ao dentro e fora de uma nação, de uma língua, de uma religião, de uma cultura, de uma tradição. No momento em que reconheço a existência de uma fronteira começa a sua desintegração, a permeabilidade e nasce a possibilidade de... A partir deste encaminhamento, muita coisa muda. O reconhecimento de uma identidade, por exemplo, já traz consigo o reconhecimento da impureza dos processos.

(GREINER, 2005, p. 86)

Jane Desmond (1997) sugere que a observação da diferença e do corpo que dança devem acontecer longe de julgamentos, mas a partir de relações dialógicas e intertextuais. Isto é, requisita-se a ciência e também conceitos da ordem do sentir - sem que isso desvalorize a pesquisa. A partir dessa perspectiva a autora evoca a necessidade de deixar de lado a dominância hierárquica das tradicionais estratégias metodológicas para que se priorize um estudo intertextual. Lentes essas que levam em consideração o contexto, o processo, as formações sociais, os discursos.

Greiner também sustenta essa opinião e a expõe no livro *O Corpo - Pistas para estudos indisciplinados*, (2005). Para ela, trata-se de uma estratégia política que tem por objetivo propor deslocamentos conceituais a fim de iluminar as discussões e reformular perspectivas sobre os fenômenos do mundo. No início de sua obra ela parece, de certa forma, traduzir as proposições desta dissertação:

A história de como se vê (ou representa) um corpo é inseparável da sua própria história no fluxo da vida. A intenção é relacionar ideias e teorias através das quais o corpo vêm sendo interpretado e as imagens pictóricas, fotográficas e cinematográficas que o representam.

(GREINER, 2005, p. 20)

O que está em questão são as diferentes representações do corpo, entendido como objeto não sistematizável e as imagens que são geradas a partir de respostas não conhecidas, sobretudo as viscerais, as não verbais e aquelas que buscam possíveis formas de coerência racional no corpo.

(GREINER, 2005, p. 20)

Para não estender demais a discussão a respeito das estratégias político-metodológicas que foram escolhidas, e que serão apresentadas em capítulo próprio mais a frente, friso a importância de conectar teorias e de olhar de maneira singular e ao mesmo tempo relacional para corpos, culturas, contextos e seus produtos.

### 3 IMBRICAMENTOS CONCEITUAIS A PARTIR DE UM PANORAMA PÓS-MODERNO<sup>11</sup>

Cultura, corpo, comunicação e dança se relacionam de maneira heterogênea. Neste trabalho, foram elencadas como as palavras base para o entendimento do problema de pesquisa e prosseguimento da caminhada analítica. Antes de mais nada, portanto, vale expor esse encadeamento - também ilustrado no esquema 1 mais abaixo - e traçar um panorama problematizado do seu imbricamento na atualidade.

Em linhas gerais a cultura afeta diretamente os padrões técnicos e subjetivos das artes, destarte, os da dança também. Esta, por conseguinte, pode ser caracterizada como um sistema da cultura, atitude e artefato únicos e específicos dessa. É símbolo cultural e complexo de significados traduzidos em movimentos corporais.

Do mesmo modo que a dança afeta a cultura, o oposto também ocorre. Segundo Greiner (2005, p. 104), essa influência se dá a partir de contaminações “entre dois sistemas sígnicos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processo, juntos.” Para Desmond (1997), o dançar faz parte do processo de identidade cultural e está a todo momento deslocando significados - os quais são transmitidos a partir das relações entre estilos de dança e ações do corpo.

Quando se fala em corpo, essa fonte histórica e situada (SIQUEIRA, 2006), o papel da cultura é discuti-lo, por exemplo, por meio da arte. Cultura essa que é também um fator que o diferencia. Pode-se dizer que ele é superfície e cenário de inscrições culturais, e, por isso, é entendido enquanto estado provisório, tema e sistema da cultura.

Entre os cobiçados modelos exibidos e o corpo vivo - corpo sujeito à fadiga, ao suor, ao cheiro, aos entreveros do cotidiano, à dor, aos circuitos incompreensíveis das pulsões, aos solavancos das paixões e à opacidade do desejo - abre-se um fosso do qual emerge o corpo como sintoma da cultura.  
(SANTAELLA, 2004, p. 131)

Seguindo os arranjos desse cordel, é a cultura que caracteriza a comunicação enquanto campo político e parcial. Tem, por meio da arte, a potencialidade de adicionar às produções comunicacionais e às imagens o que Machado (2012) chama de *comentário social*. Isso quer dizer, dar uma dimensão crítica ao que se produz por meio da tecnologia, trazer o

---

<sup>11</sup> A dita *pós-modernidade* - ou ainda modernidade tardia, como quer Foucault - é a escolha descritiva deste texto, pois acompanha a designação utilizada pelos autores dos Estudos Culturais. Esse fenômeno está relacionado a uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno. Também, é caracterizado por diversas mudanças na transmissão e armazenamento de informações, por conta da tecnologia. Há um colapso dos valores humanos e uma revisão da racionalidade. (HALL, 2005)

inconformismo para a cena. Desse modo, há uma contribuição à invenção, ao conhecimento e à liberdade. Paralelamente, a comunicação é justamente a responsável por transmitir a cultura.

É, segundo Santaella (2004, p. 23), “sobre esse material bruto - o corpo - que a cultura trabalha sua constituição da subjetividade”. É capaz de conectar passado e presente, interpretar e ser interpretado pelo seu entorno por meio de “atos ininterruptos de mediação”, irreversíveis, que se caracterizam como transformação. (MACHADO, 2012, p. 33).

Na sua relação com a dança o corpo é definido como instrumento criador e disparador de significados. De acordo com Matesco (2009) e Mauss (2015), ele pode ser treinado para um fim específico. Em parte, é esse adestramento que constitui o domínio das técnicas de dança. Energia organizada, ligada ao sentir e ao agir, a dança é poder em relação ao corpo. Dançar é colocá-lo em pauta. É discutir e representar suas mudanças, bem como as da cultura.

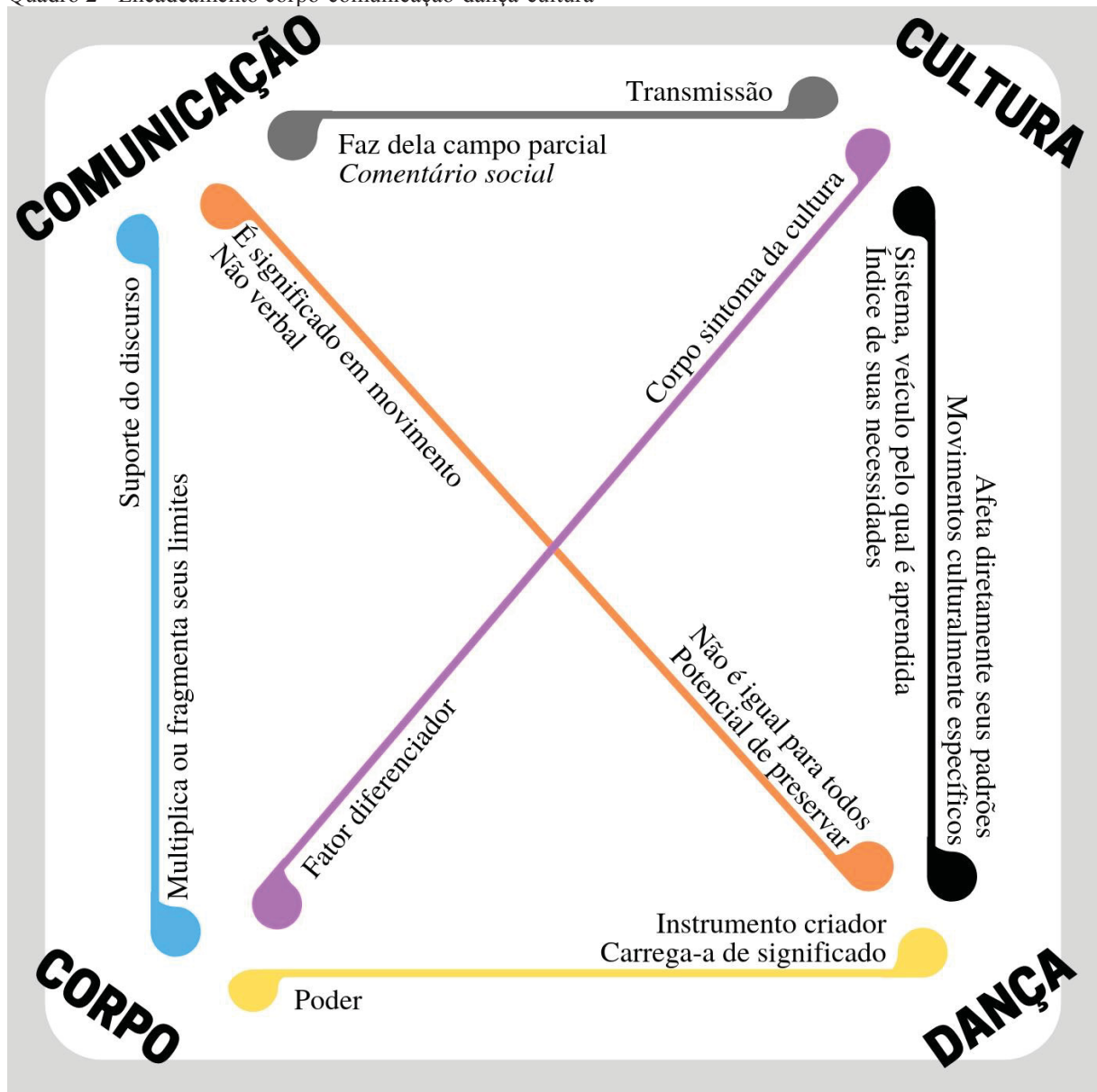
Trata-se, como fala Jussara Setenta (2008), de um “corpo-coleção de informações” que, a partir da dança, trabalha de diferentes formas com o que o atravessa. Opta por dar foco ao processo ou busca um produto específico. Coloca em evidência linear sua ação performativa, articula, elabora e propõe significados. Mas o faz sempre de maneira provisória. Nesse sentido, a dança é a fala contextualizada do corpo.

Suporte de discurso, o corpo tem suas divisas multiplicadas ou fragmentadas pela comunicação. Sobre a questão, Judith Butler (2017, p. 226) aponta que esta delimitação de fronteiras “serve ao propósito de instaurar e naturalizar certos tabus concernentes aos limites, posturas e formas de troca apropriados, que definem o que constitui o corpo (...)” Tais fronteiras, segundo Butler (2017), são politicamente significadas e mantidas. Acompanhando essa linha de pensamento, diz-se que o corpo é atravessado por instituições, poderes, instrumentos e saberes. (SANTAELLA, 2004; FOUCAULT, 2018).

A comunicação em relação à dança tem, por exemplo, o potencial de preservação. O que é comunicado por meio dos corpos dançantes, no entanto, não é igual para todos. Isso porque - para além das questões culturais - a dança, como todas as artes, é produzida com as técnicas de seu tempo. Além disso, de acordo com Denise Siqueira (2006), o trabalho artístico, de uma maneira geral, não precisa se fazer compreender de maneira completa. O ruído, muitas vezes, é utilizado como transgressão. De todo modo, a dança é uma troca de mensagens, uma comunicação implícita, não verbal.



Quadro 2 - Encadeamento corpo-comunicação-dança-cultura



Fonte: A autora (2019)

Sobre o panorama atual que articula tais temas, as leituras de Lucia Santaella (2004; 2005), Adriana B. Machado (2012), Homi Bhabha (2014), Nilda Villaça e Fred Goés (2014), Stuart Hall (2015; 2016) e Arlindo Machado (2016) revelam um quadro de derretimento das fronteiras, por exemplo entre a comunicação e a arte ou ainda entre as culturas, de crise do corpo e de uma relação a ser considerada com cautela entre este e as tecnologias do momento.

Enquanto é possível observar movimentos culturais bastante específicos à procura da preservação de suas tradições, outros abrem suas divisas e colocam a convergência em ação. As negociações encurtam o papel da nação em relação à construção da identidade que, por sua vez, torna-se mais fragmentada e temporária. Fala-se em hibridização, em diferença, em estética diaspórica.

Nesse cenário o sujeito sofre uma desconstrução que, segundo Santaella (2004, p. 17), perpassa diversas áreas. Está nos feminismos, nas relações de poder, na linguagem, na cultura e na história. A chamada *morte do sujeito*, como ela propõe, aparece também nos estudos culturais pós-colonialistas. “Não é apenas o pressuposto de que existe um sujeito universal, unitário e centrado que está em questão, mas sobretudo, como porventura o sujeito poderia ser situado, corporificado, fragmentado (...)”.

As lentes para observar essa complexa conjuntura são múltiplas. Tratar o objeto a partir de molduras teóricas diversas, para Jane Desmond (1997), Christine Greiner (2001; 2005) e Edson Dalmonete (2002), é aumentar os recursos e possibilidades a fim de esclarecer zonas nebulosas.

Por aqui, destaco portanto a utilização dos Estudos Culturais que investigam a produção da cultura, pensando-a de uma maneira abrangente e refrescando os conceitos à medida em que as transformações ocorrem. É pensar a diferença “onde nós todos somos humanos juntos”. (CEVASCO, 2011, p. 192). Isso quer dizer, encara-se a produção cultural levando em consideração seu local de origem e também onde está inserida.

Atentam para o modo como cada indivíduo se coloca no tecido social e se porta criticamente. A universalidade e a individualidade são deixadas de lado para dar lugar à relatividade e à interpretação baseada no contexto. É, de acordo com Martin Cezar Feijó (2011, p. 7), uma área que considera a rede de cultura sob um olhar contemporâneo e interdisciplinar. “Esses estudos, que se dedicam a fazer uma análise das práticas culturais, buscam assim apreender o ser humano em seu fazer cotidiano.” E é somente considerando as subjetividades que se torna possível captar a produção de significados.

A partir da Revolução Informacional há uma nova acepção de cultura, ligada ao contemporâneo, mediada pelos aparatos tecnológicos. Com essa revolução informacional registram-se novas formas de relação do indivíduo com o mundo que o rodeia.

(DALMONTE, 2002, p. 88)

Buscam reconhecer novas vivências, para além das já estabelecidas, e entender as dinâmicas culturais que se dão, por exemplo, a partir da comunicação, do uso e da interação com os meios. (DALMONTE, 2002) A função comunicacional para os Estudos Culturais é peça chave na compreensão da composição do panorama atual - esse que o estudioso Edson Dalmonete chama de Informacional. Além disso, é por meio do estudo da cultura que, de acordo com a estudiosa Maria Elisa Cevasco (2011), torna-se possível intervir na sociedade, modificar as formações sociais, propor transformações radicais.

Tendo isto posto, vale ressaltar que esse delineamento inicial entre corpo, cultura, comunicação e dança se pretende apenas introdutório. Nas subseções seguintes, a hibridização das fronteiras da cultura, a crise do corpo e os impactos das tecnologias contemporâneas na comunicação e na dança são abordados de maneira mais detalhada. O panorama culmina nos entendimentos de um corpo que se conecta às políticas e às transformações sociais - também explorados com minúcia no último tópico deste capítulo.

Antes de iniciar essa tessitura, no entanto, é importante salientar que esse capítulo como já explicitado, intitulado *Imbricamentos conceituais a partir de um panorama Pós-Moderno* pretende apresentar a costura entre cultura - comunicação - corpo - dança. Contudo, esses temas não se arranjam obrigatoriamente nessa ordem. Isto é, todos eles coexistem e se associam de maneiras complexas.

Portanto, a escolha da redação a partir desta específica hierarquia de seções tem apenas o propósito de organizar as informações de uma maneira que se pareça descomplicada. A ideia é simplesmente dar luz a esse labirinto que atravessa o cenário que se quer desvendar: corpos culturais que comunicam por meio da arte da dança, enquadrados em um audiovisual contemporâneo.

Ainda, é pertinente comentar as limitações da exposição desses imbricamentos - magistralmente mais complexos do que é possível acomodar no papel. De todo modo, uma trajetória que se mostra necessária dentro desta investigação e ainda pouco explorada segundo os pesquisadores aqui evocados.

Explicitado isso, podemos ir adiante.

### 3.1 CULTURA

Cultura é construção social, significado compartilhado. Organismo vivo e plural. Um conjunto de práticas, de domínios simbólicos que permeiam toda a sociedade. Apesar de possuir regras, não é um sistema fechado, já que está em frequente mudança. Não se reduz à formalidade de seu sistema. Isso quer dizer que é dialógica, interativa.

“(...) a cultura é definida como um processo original e igualmente constitutivo, tão fundamental quanto a base econômica ou material para a configuração de sujeitos sociais e acontecimentos históricos - e não uma mera reflexão sobre a realidade depois do acontecimento.”

(HALL, 2016, p. 26)

O pós-colonialista Homi Bhabha (2014, p. 223) apresenta uma definição da ideia de *cultura* que se articula bem com o audiovisual analisado nesta pesquisa. Segundo o autor, ela

possui narrativas de mimese, progresso, coerência, costumes e generalizações disciplinares. De acordo com ele, a autoridade cultural, “para ser distintiva, significatória, influente e identificável, ela tem de ser traduzida, disseminada, diferenciada, interdisciplinar, intertextual, internacional, inter-racial.”

Parece que esse é justamente o movimento com a cultura que faz *We Speak Dance* (2018). Para apresentar diferentes técnicas de dança ao redor do mundo, a produção as traduz, as difunde e, por conseguinte, as torna globais.

E o conceito de *tradução* é bastante caro à leitura de Bhabha (2006; 2014). As várias culturas, segundo o pesquisador, não podem (e não devem) ser compreendidas sob um prisma universalista, pois limitam o olhar. Isto é, o relativismo e a percepção do fenômeno da tradução nas leituras de determinada produção cultural são noções fundamentais para o estudo das dinâmicas sociais. Considera-se também que esse processo de tradução cultural possui limites.

Temos dificuldade em entender que o ato de significar, de produzir ícones, símbolos, mitos e metáforas, pelos quais vivemos a cultura, necessariamente contém em si um limite que a escapa - e isso porque são formas de representação.” (Tradução livre.)<sup>12</sup>  
(BHABHA, 2006, p. 96)

Vale dizer que uma cultura não está caracterizada apenas por um território. Vai além da ideia de espaço geográfico, nação, país, cidade. São guetos, sítios específicos que se referem a sujeitos, acontecimentos, objetos e que os compartilham. Portanto, para o autor, pertencer a uma mesma cultura é partilhar um ambiente conceitual e linguístico. Segundo Roger Silverstone (2014), dentro desse contexto atual de compartilhamento, as comunidades se transformam em redes.

De acordo com Stuart Hall (2016), o cerne da cultura está na construção de sentidos. Para o pesquisador, eles não são intrínsecos às coisas do mundo. Em outras palavras, não estão no objeto ou nos indivíduos, nos eventos ou na palavra em si. São situados, históricos e culturais, sujeitos a mudanças. Isso quer dizer que não há uma verdade absoluta, mas interpretações que surgem por meio do uso. E é justamente isso que torna os sujeitos culturais.

Devemos aprender, portanto, a considerar o significado menos em termos de exatidão e verdade e mais em termos de efetivo intercâmbio - um processo de tradução, que facilite a comunicação cultural enquanto sempre reconheça a persistência da diferença e do poder entre os diferentes falantes dentro do mesmo circuito cultural.  
(SANTI; SANTI, 2009, p. 2)

---

<sup>12</sup> “Nous avons beaucoup de mal à concevoir que l’acte de signifier, l’acte de produire les icônes, symboles, mythes et métaphores à l’aide desquels nous vivons la culture, contient nécessairement en soi une limite qui lui échappe — et cela parce qu’il s’agit de formes de représentation.”

Esses significados, portanto, têm efeitos práticos e regulam a sociedade. Estão conectados a diversos momentos do “circuito cultural - na construção da identidade, na demarcação das diferenças, na produção e no consumo, bem como na regulação da conduta social”. (HALL, 2016, p. 22). Os sentidos são produzidos pela prática, em cada interação, e intercambiados por meio da linguagem. Ela que pode ser apropriada de diversas formas. Como indica Bhabha (2006), todo esse processo se constitui a partir das representações.

Por definição, elas são baseadas na correspondência entre coisas, mapas conceituais e signos. Interpretar e significar são, então, verbos inerentes a esse processo que se dá a partir do estabelecimento de relações de similaridade ou diferença. Isto é, elaboram-se conceitos que serão combinados e misturados com o objetivo de criar classificações, explicações, pensamentos complexos.

Pode-se dizer que as representações vão além da noção de descrição de algo. É produzir uma semelhança a partir do que já é conhecido e, mais do que isso, simbolizar. Estão na consciência coletiva e nos meios de comunicação. As primeiras se caracterizam por elaborações sociais dinâmicas, circulantes, que servem para dar sentido à realidade em que se está inserido. Já os discursos midiáticos são produzidos a partir de outros, construídos socialmente.

Essas últimas representações têm poder de convencimento do tecido social. Mas vale marcar, são apenas parte do real. Um simulacro ligado às facilidades da tecnologia que estabelece maneiras de se perceber o mundo em determinado instante. Neste cenário, o consumidor de informações não é passivo. Suas perspectivas estão a todo momento em negociação com as midiáticas. Disso resultam as identidades e os conhecimentos. (MORIGI, 2004).

E é nesse ponto que Stuart Hall (2016) apresenta o viés de Michel Foucault. Junto ao entendimento de representação emerge a ideia de discurso. Segundo o filósofo francês, todas as práticas possuem um aspecto discursivo que conecta linguagem e poder para que as produções de conhecimento se constituam. Elas, por sua vez, dão-se por meio de estratégias de aplicação ligadas às tecnologias e aos regimes institucionais. Tudo isso, em contextos específicos.

A historicização da construção discursiva da realidade, sob a leitura dos Estudos Culturais, é demanda primordial em Homi Bhabha (2014, p. 369). Trata-se de situar, descortinar o lugar de fala. De acordo com o autor pós-colonialista, tal prática só se constitui sob a égide do conceito de *diferença cultural*. Isto é, entender a “produção da diferença como a definição política e social do presente histórico”.

De acordo com Bhabha (2006, p. 98), a intenção é ocupar uma posição em que a cultura é produzida enquanto diferença. “Esta articulação entre culturas é possível não por conta de uma familiaridade ou de uma similaridade de conteúdos, mas porque todas as culturas são abordagens práticas produtoras de símbolos e constitutivas de sujeitos.” (Tradução livre)<sup>13</sup>.

Pensar a partir desse viés construtivista é descartar a ideia de diversidade - objeto epistemológico que vem atrelado ao multiculturalismo e ao exotismo. É entender que o sentido está na relação, na própria diferença, e não na matéria em si ou no ato de estipular binarismos, dicotomias.

Passa-se a entender a cultura enquanto enunciação, produção de significados que “diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade, capacidade.” (SCHÄFFER, 1999, p. 164). Sentidos esses que são traduzidos e transferidos a todo momento. “(...) as formas de identidade social devem ser capazes de surgir dentro-e-como a diferença de um-outro e fazer do direito de significar um ato de tradução cultural”. (BHABHA, 2014, p. 369).

Para esse último autor - retomando *tradução* - significa descanonizar e fragmentar o original. É cancelar e ao mesmo tempo preservar temporalidades dentro do mecanismo da história, como um instrumento de sobrevivência. Estética diaspórica, negociação, movimento fronteiriço. Ela pode ser entendida como uma ação performática da comunicação cultural.

A tradução cultural dessacraliza as pressuposições transparentes da supremacia cultural e, nesse próprio ato, exige uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica *no interior* das posições minoritárias.  
(BHABHA, 2014, p. 360)

Essa perspectiva dos Estudos Culturais vai ao encontro também da hibridização que aborda os traços culturais como negociações ao invés de inscrições pré-estabelecidas e relacionadas à tradição. O cenário híbrido é justamente uma das características que compõe o panorama pós-moderno discutido pelos autores e enquadrado na série.

A hibridização, segundo o pensador, é como um terceiro espaço, uma combinação. Trata-se de uma tradução que não é autônoma ao que a antecede. O novo terreno é de negociação de sentidos e representações. Tal espaço, frisa-se, exige a tradução dos próprios princípios, valores e posições anteriores que devem se destravar.

“(...) na luta política novas situações aparecem constantemente e se nós persistirmos a olhá-las a partir de princípios antigos, tornar-se-á impossível participar plenamente, de forma

---

<sup>13</sup> “Cette articulation des cultures est possible, non pas à cause d’une familiarité ou d’une similitude de contenu, mais parce que toutes les cultures sont des pratiques d’interpellation productrices de symboles et constitutives de sujets.”

criativa e produtiva.” (Tradução livre)<sup>14</sup> (BHABHA, 2006, p. 102). É mais do que uma tentativa ou uma ação pontual. Trata-se de uma nova tomada de consciência. Aí está o grande desafio.

De acordo com Roberto Marchesini (2008), hibridização não é um simples acúmulo de aspectos, mas sim uma interpenetração relacional, um enriquecimento a partir da alteridade. Segundo ele, o fenômeno sempre existiu, já que o ser humano está constantemente em busca de expandir suas perspectivas existenciais. “Os processos de hibridização cultural fazem surgir coisas diferentes, um novo terreno de negociação do sentido e da representação o qual nós não conseguimos reconhecer.” (Tradução livre)<sup>15</sup> (BHABHA, 2006, p. 99)

Existe nessa ordem uma nova articulação entre local e mundial, principalmente no que diz respeito às noções de espaço e tempo. Tais escalas se redimensionam, comprimem-se. A vida social passa a se relacionar com as imagens do mercado global. Dá-se aí outro aspecto que compõe o contexto que se está delineando, a globalização.

Conforme Silverstone (2014, p. 202), a globalização é um processo multifacetado de tradução, possibilitado principalmente pelo fluxo instantâneo de informação. Para ele, trata-se de uma “força cultural mediada” que se associa às experiências. Pode ser considerada tanto a partir de seu estado, quanto de sua materialidade, pois se conecta às representações, imaginários e também às economias locais e globais.

Isso tudo tem influência na forma como as pessoas se colocam no mundo e se veem. A cartografia tradicional perde sua estabilidade e se torna um elemento que faz parte da estrutura do subjetivo contemporâneo. Esse que, segundo Villaça e Góes (2014), está passando por momentos instáveis.

A questão é como habitar um mundo globalizado, tão diverso daquele que o antecedeu. Dissolvendo antigas fronteiras, o mundo virtual da comunicação conquista sempre mais espaço e as páginas do antigo atlas de geografia se prolongam em redes que fazem pouco dos rios, das barreiras alfandegárias, dos obstáculos naturais ou históricos, criando discursos sobre a desterritorialização e a perda das referências.

(VILLAÇA; GÓES, 2014, p. 97)

Stuart Hall (2015) define globalização como um conjunto de processos que ultrapassam fronteiras e que, de certa forma, propõe novas conexões, organizações e experimentações. Como Marchesini (2008) afirma em relação à hibridização, aqui o autor

---

<sup>14</sup> “Dans la lutte politique, des situations nouvelles apparaissent en permanence, et si l’on persiste à voir ces situations nouvelles selon des principes anciens, il devient impossible d’y prendre pleinement part, de façon créative et productive.”

<sup>15</sup> “Le processus d’hybridité culturelle donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que l’on ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation.”

jamaicano também considera a globalização uma manifestação inatural. Com o subsídio de outros pensadores, ele sustenta que já era um traço enraizado na modernidade.

De acordo com Lucia Santaella (2005, p. 48), o ápice dos processos de hibridização e desterritorialização da cultura se dá justamente nesse período que se procura debater, a Pós-Modernidade. Como causas ela cita a consciência em relação à globalização e às “misturas que, a partir de então, tornar-se-iam constantes entre o global e o local, o passado, o futuro e o presente, o bom gosto e o *kitsch* mais deslavado”.

Mas se globalização e hibridização, como aparece na literatura estudada, já eram conhecidas antes da Pós-Modernidade, o que enfatiza as características do Pós-Moderno é a sua (des)associação ao processo identitário. A fragmentação, as descontinuidades, as negociações, a criação e compartilhamento de espaços impactam diretamente na identidade cultural. Ela também se torna mistura. A característica mestra, segura e completa se desautomatiza e se transforma de acordo com as relações. Passa-se a entendê-la enquanto política da diferença.

(...) à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas - ao menos temporariamente.  
(HALL, 2015, p. 12)

Não só a identidade cultural se combina, mas também o sujeito se descentraliza. Hall (2015, p. 11) o chama de “homem mosaico”, paradoxal e “celebração móvel”. Ou seja, a concepção individualista dá lugar às relações e trocas sociais. Nesse cenário de hibridismos, negociações e fronteiras, “os indivíduos querem portar identidades e não fechar portas”. (SANCHES, 2011, p. 122).

Portanto, já que a identidade não fixa mais esses indivíduos às estruturas e não lhes dispõem um sentido único de si, fala-se em crise. Isso porque este andamento faz com que as identidades sejam construídas e negociadas longe da segurança do que se entende por Estado-Nação. Isso faz com que mudem as noções de pertencimento e de tradição. Os imaginários e significados também se modificam.

A partir disso, a concepção iluminista, que capitaneava a relação do ser humano cartesiano com o mundo, perde sentido. Sua posição privilegiada na produção de conhecimento se desvaloriza. De acordo com Foucault, sob a leitura de Hall (2016), não é o sujeito em si que constrói sentido, mas o discurso. Novamente se faz o enlace entre cultura e representação.

Os indivíduos podem se distinguir por suas características de classes sociais, gêneros, “raças” e etnias (dentre outros fatores), mas não serão capazes de captar o



sentido até que tenham se identificado com aquelas posições que o discurso constrói, *sujeitando-se* a suas regras, e então se tornando *sujeitos de seu poder/conhecimento*. (HALL, 2016, p. 100)

Segundo esse entendimento, o estudioso jamaicano propõe pensar as culturas como dispositivos discursivos que representam a diferença. Isso se alinha à demanda de Cevalco (2011, p. 198) de “reinventar os modos de estudar cultura e elevar os estudos culturais às exigências dos tempos de hoje”.

### 3.1.1 ORIENTALISMO

Como a presente pesquisa está voltada para os apontamentos dos Estudos Culturais Pós-Coloniais resolvi alcançar as noções sobre *Orientalismo* - achadas principalmente na literatura de mesmo nome, de Edward W. Said (2007) - para que possam também guiar a leitura dos episódios, afinal de contas, está-se analisando os países situados no Oriente. É interessante destacar que a entrada desse item em particular se deu já após um grande contato com o vídeo. Quase como se o próprio material audiovisual demandasse um “algo a mais”. Aí está.

Por *Orientalismo* se entende uma forma de pensamento para lidar com o estrangeiro. Isto é, um impulso em compreender e, por vezes, controlar o desconhecido. Uma forma não somente de estipular a diferença - e mais do que isso, a superioridade de um dos lados - como também de conservá-la. Um aparato cultural baseado na manutenção do julgamento.

(...) a autoridade do filólogo orientalista colhe à vontade na biblioteca exemplos do discurso humano e ali os enfileira rodeados por uma suave prosa europeia que aponta os defeitos, as virtudes, os barbarismos e as deficiências na linguagem no povo e na civilização.  
(SAID, 2007, p. 202)

Quando, de maneira mais específica, Said (2007) aponta que se trata de uma projeção do Ocidente sobre o Oriente que tem mais a ver com o mundo à oeste do que à leste, ele quer dizer que essa divisão geográfica não é natural. “(...) ênfase que nem o termo ‘Oriente’ nem o conceito de ‘Ocidente’ têm estabilidade ontológica; ambos são constituídos do esforço humano - parte afirmação, parte identificação do Outro.” (SAID, 2007, p. 13)

Trata-se de um estruturado regime de representação que se relaciona principalmente com algumas questões. A primeira delas é a naturalização. O pesquisador Stuart Hall (2016) conceitua a prática da seguinte forma: Uma estratégia baseada justamente no ato de representar que está em busca da fixação da diferença.

A segunda questão pertinente à ideia de representação do Oriente é o estereótipo. Para o estudioso jamaicano, o processo de estereotipagem pode se alicerçar “tanto ao que é imaginado, fantasiado, quanto ao que é percebido como ‘real’ (...). (HALL, 2016, p. 200) Segundo Hall, ele está presente em todas as estratificações de poder e é produzido enquanto imagem, conhecimento, nas representações e em diversos outros locais.

Tal quadro se dá a partir de um sistema de conhecimento baseado em uma atitude textual, como se as próprias produções Orientalistas materializassem a ideia do que seria o Oriente. “(...) os textos tornavam esse Oriente possível.” (SAID, 2007, p. 143) Ela inicia a partir de um discurso erudito, culmina em uma instituição imperial e está em diversos dogmas que persistem até os dias de hoje.

É antes a *distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é a *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é composto de duas metades desiguais, o Oriente e o Ocidente), mas também de toda uma série de “interesses” (...). (SAID, 2007, p. 40)

Segundo Homi Bhabha (2014), esse discurso é produzido pelo colonizador - como em um laboratório, declara Edward Said (2007). Um exercício de força cultural e de poder, uma justificativa em relação a sua conquista e administração de terras outras. De acordo com Said (2007), tais interesses conduziram a um sistema de representação que tem na linguagem o local onde são inseridas suas verdades “embelezadas poética e retoricamente” (2007, p. 276). É, pois, uma consciência discursiva que se materializa não somente nos textos e na história escrita, mas também em uma presença, postura. Sob esse formato, pesquisa-se, ensina-se e administra-se o Oriente.

O Ocidental passa a ser o que o autor chama de “comentarista autorizado” (2007, p. 269), capaz de narrar suas viagens ao estrangeiro e, mais do que isso, transformar a distância em exploração, exotismo, familiarização e domesticação, a serem lidas pela Europa.

(...) não é preciso procurar uma correspondência entre a linguagem usada para retratar o Oriente e o próprio Oriente, não tanto porque a linguagem seja imprecisa, mas porque nem está tentando ser precisa. O que está tentando fazer, como Dante tentou realizar no *Inferno*, é ao mesmo tempo caracterizar o Oriente como estranho e incorporá-lo esquematicamente num palco teatral cujo público, gerente e atores estão voltados *para* a Europa, e apenas para a Europa. (SAID, 2007, p. 113)

Tal simulacro do Oriente, praticamente uma invenção eurocentrista, como querem os autores, está presente em dicionários e gramáticas, periódicos acadêmicos, em comentários sobre peregrinações. Transforma o específico em generalização, é capaz de utilizar uma particularidade especulativa para ilustrar todo o Oriente. De início impactava o campo de

estudo e então logo se transformava em estabilidade. “(...) ele é *primeiro* um oriental, *segundo* um ser humano, e *por último* mais uma vez um oriental.” (SAID, 2007, p. 312)

De acordo com Bhabha (2014, p. 125), tal aparato de representação “é unificado através de uma intenção político-ideológica”. Essa parte do mundo, portanto, era tratada como uma questão a ser solucionada. Um local útil, mas incapaz de alcançar por si só o catolicismo, a democracia e o desenvolvimento. Ideias essas que nos dirigem aos bem conhecidos objetivos das colonizações.

Toda essa sistematização de discursos de alteridade e de identidade serviam, de acordo com Edward Said (2007), para justificar um tipo de dominação sobre o Outro. A priori, fortifica-se no século XVIII baseada principalmente na religião e, com a invasão napoleônica, transforma-se em questão científica<sup>16</sup>.

Criaram-se corporações, instituições públicas que formalizavam e disseminavam as publicações que passaram a crescer. Ser um Orientalista, nesse momento, significava receber um “treinamento universitário em estudos orientais”. (SAID, 2007, p. 264) A discussão se torna administrativa e não somente cultural, religiosa, social.

Depois da Segunda Guerra Mundial a Inglaterra e a França perdem sua hegemonia em relação ao Orientalismo. Quem passa a monopolizar esse poder a partir de então são os Estados Unidos - que o veem como uma ação política, uma estratégia de proteção e de exploração de recursos.

O Orientalismo, então, passa a “inundar a imprensa e a mente popular”. (SAID, 2007, p. 160). Está presente e evidente no patrocínio norte americano para a instrução no Oriente e no cinema, por exemplo. Em sua obra o pesquisador cita a imagem do árabe como forma de ilustrar tal presença: “Traficante de escravos, cameleiro, cambista, um patife pitoresco: esses são alguns dos papéis tradicionais do árabe no cinema.” (2007, p. 383)

Friso: Esse constructo cultural, para o cientista pós culturalista, ainda persiste nos dias de hoje por meio de diversos dogmas. As relações econômicas e o próprio consentimento<sup>17</sup> por parte do Oriente, segundo o pesquisador, confirmam isso. “Uma ampla variedade de representações híbridas do Oriente agora anda a esmo pela cultura.” (SAID, 2007, p. 381)

Mas, a principal ideia que persiste - por vezes sem questionamento, como aponta Said - é justamente a diferença: De um lado a racionalidade, o desenvolvimento e a superioridade.

---

<sup>16</sup> Vale sublinhar que Edward Said admite a existência do Orientalismo bem antes do período citado. Ele parte desse ponto, pois está a discutir o Orientalismo Moderno, contudo não deixa de frisar que diversas de suas características são “estruturas herdadas do passado, secularizadas, redistribuídas e reformadas por disciplinas como a filologia, que eram, por sua vez, substituídas naturalizadas, modernizadas e laicizadas do sobrenaturalismo cristão (ou suas versões).” (SAID, 2007, p. 177)

<sup>17</sup> Segundo Edward Said (2007, p. 433), o próprio Oriente participa do seu Orientalismo.

De Outro, a inferioridade, o primitivismo, a ausência. Bhabha (2014, p. 95) também discute essa relação do Outro como negação. “(...) deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial (...)”

nas discussões sobre o Oriente, o Oriente é uma ausência total, enquanto sentimos o orientalista e o que ele diz como presença; no entanto, não devemos esquecer que a presença do orientalista é possibilitada pela ausência efetiva do Oriente.  
(SAID, 2007, p. 283)

Todas as influências que ainda restam geram consequências como a padronização do gosto, difundido pelos meios de comunicação norte americanos, e até mesmo a imagem que o próprio Oriente carrega de si mesmo.

Utilizo, portanto, essa construção a respeito do Orientalismo e os apontamentos de que esse sistema perdura em determinadas circunstâncias na Pós-Modernidade para analisar os três episódios, gravados no Oriente. De que forma as diferentes culturas expressas e comunicadas por meio dos corpos dançantes são representadas na série documental? Existe espaço para a brecha, inscrita no corpo e/ou na dança, mesmo a partir de uma lente específica que representa e traduz?

Está a produção recorrendo e sendo moldada pela realidade, admitindo as consequências da representação ou as descrições parecem se aproximar de verdades naturalizadas e estereótipos da figura do Oriental? Trata-se da narrativa de viagens e suas descobertas em dança ao redor do mundo consciente de sua história e posição ou há uma leitura manipuladora e repressiva?

O texto de *We Speak Dance* pode ser classificado como mundano e circunstancial ou a apresentação dos personagens incide em generalizações sobre toda uma cultura? Essa é relativizada, moderada, exposta a partir de perspectivas fronteiriças ou persistem os binarismos?

Falar de Orientalismo é falar de cultura. E ela que nos conduz às ideias já discutidas de globalização, hibridização, representação, identidade. É aqui que ela se esbarra também nas questões do corpo - em um cenário tão instável quanto todo o restante da Pós-Modernidade.

### 3.2 CRISE DO CORPO

O corpo pode ser caracterizado como o primeiro e mais natural instrumento do homem. (MAUSS, 2015). Para além dessa visão utilitarista, não *temos* um corpo, *somos* um corpo. Meio de o ser humano ter acesso ao mundo e aos outros, é nele que se passa a experimentação, a comunicação e a expressão. Ele é um dos grandes temas da cultura, está impregnado dela - que deve ser entendida enquanto possibilidade de passagem entre o interno e o externo. (GREINER; KATZ, 2001).

Segundo Adriana Machado (2012), ele é o elo também entre passado e presente, reorganizador de experiências, estado provisório, processo. Isso quer dizer que é no fazer que ele encontra o pensar e o comunicar. Nesta mesma linha, Lucia Santaella (2004) e Jussara Setenta (2008) o caracterizam como fenômeno histórico, situado.

O fato é que, através da história, o corpo humano foi objeto de exaustiva atenção e fascinação, tendo sido adornado, mutilado, reverenciado, mortificado, interpretado imaginativamente na arte, das mais diversas formas: de uma obscena massa de carne a uma imagem do espírito divino. Implícita nesta série de comportamentos sempre esteve a dinâmica perfeição/imperfeição e a pergunta sobre a natureza humana ligada ao telos (...).  
(VILLAÇA; GÓES, 2014, p. 68)

O corpo é capaz de refletir “de um modo particular a sociedade em que ocorre”. (SIQUEIRA, 2006, p. 4). Nele está a linguagem, o inconsciente, a sexualidade, os valores e as crenças sociais. Por isso, para Santaella (2004), ele está se tornando cada vez mais o espaço onde se dão as reflexões da contemporaneidade. Hanna (1987) o chama de fonte que dá significado às relações. Uma forma de vislumbrar determinados contextos, já que esse corpo faz uma leitura do ambiente ao seu redor e por ele também é interpretado.

São negociações contínuas com o ambiente de informações. Essas se encontram com as que já existem, enlaçam-se a fim de se reinventar, criam juntas uma ressignificação. “(...) a ação criativa de um corpo no mundo reproduz os procedimentos que o engendraram como uma porta de vaivém, responsável por promover e romper contatos.” (GREINER; KATZ, 2001, p. 72).

Para Jussara Setenta (2008, p. 61), é a partir dessas trocas que o sujeito se constitui - com referências tanto do corpo, quanto da cultura, com a conexão de porções de informação, que organizam “a fala<sup>18</sup> no corpo, um corpo atravessado por experiências distintas de idas e

---

<sup>18</sup> A *fala* da qual Setenta (2008) se refere não é a verbal. Trata-se, aqui, da organização do pensamento no corpo e sua expressão. Em processo subjetivo, esse corpo está a todo momento trocando informações com o ambiente - que se modifica na mesma medida.

vindas, expressando o pensamento crítico e reflexivo”. Então, a transformação que se dá nesse processo é de mão dupla.

E o resultado dessas mudanças é a produção de subjetividades, como é o caso do que os autores Villaça e Góes (2014, p. 158) chamam de “ritos contemporâneos<sup>19</sup>”. São lutas de poder, sexo, gênero e construção do corpo que se manifestam a partir de influências, misturas e traduções - por exemplo, com tatuagens, modelagens e *piercings*.

Portanto, essa corporalidade não possui significado único. Está em todos os lugares. Depende do contexto, da cultura, das suas fronteiras. “Não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das conversações e das tecnologias.” (LOURO, 2016, p. 84)

É um nó de sentidos, negociações, “investimentos e inquietações que tem provocado perplexidade no pensamento atual”. (SANTAELLA, 2004). Perplexidade essa que está ligada à própria ideia de crise, mencionada na introdução do capítulo.

Quando se passa a entender o corpo a partir da ideia de polimorfismo, não é mais possível encaixá-lo na reificação do homogêneo, na modelização ou mesmo na fetichização. Ele ultrapassa a ideia de instrumento manipulável para ser percebido como um catalisador de libertações ou mesmo como um suporte do discurso socialmente construído.

Michel Foucault (2018), Lucia Santaella (2004) e Judith Butler (2017) o compreendem sob essa noção de poder. Para o filósofo francês, também citado por Setenta (2008) e por Villaça e Góes (2014), existe uma investitura política nos corpos a partir do momento em que se percebe que o *ideal* pode ser fabricado a partir da manipulação do corpóreo.

Tais procedimentos “investem-no, marcam-no, vestem-no, suplicam-no, aprisionam-no ao trabalho, obrigam-no a cerimônias, em relações complexas e recíprocas.” (VILLAÇA; GÓES, 2014, p. 55). Vale sublinhar novamente que estes encadeamentos não são centralizados, mas estão em todas as partes, em potências e conexões diversificadas. É o corpo dócil, engendrado pela disciplina, em uma sociedade que produz e convive com a obediência.

Sob essa linha de pensamento, o corpo se caracteriza por um “conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas”. É atravessado por saberes, instrumentos de dominação e instituições (BUTLER, 2017, p. 70) que o adestram a fim de possuí-lo mais e melhor.

---

<sup>19</sup> Vale ressaltar que, ao discutir esse exemplo, os autores evidenciam a necessidade de fugir da ideia de *corpo primitivo*, apagado da cultura.

Os discursos, para Butler (2017), costumam estabelecer fronteiras nos corpos. Assim, servem para criar naturalizações, estereótipos que os definem, classificam, limitam. Fronteiras essas que, segundo a autora, transformam-se nos limites do social. Por outro lado, são também a própria força produtiva da subversão. É dentro da norma que surgem as brechas para insubordiná-la.

Quem discorre bastante sobre o assunto é Guacira Lopes Louro em *Um corpo estranho - Ensaio sobre sexualidade e Teoria Queer* (2016). Aqui ela fala especificamente sobre as questões de gênero, mas podemos ampliar o espectro quando o assunto é fronteira. A pesquisadora afirma que estar nesse local limítrofe é explorar a fluidez e o ambíguo dos corpos. É escapar dos enquadramentos e, portanto, transgredir as regulações.

Está formado o cenário de instabilidade - baseado na crítica e oposição ao paradigma racionalista, à compartimentação e às dicotomias relacionadas ao corpo. Ele “deixa de funcionar como dado, sujeito de identidade fixa e natural, lugar de delimitação e referência estável, para tornar-se a expressão da identificação pela mutação”. (VILLAÇA; GÓES, 2014, p. 12). Um dos motivos, segundo os autores, é a também crise de referências ligadas à escola, família e nação.

Os estudos atuais do corpo tendem a compreendê-lo de uma forma mais complexa: corpo físico, ligado à psique, à alma, ao espírito e submetido a regras sociais e culturais. (...) Como produto social e paradigma de práticas culturais, nele a sociedade constrói significados e espelha-se.  
(SIQUEIRA, 2006, p. 59)

O corpo está ao mesmo tempo denunciando os mecanismos de intervenção, experimentando e negociando identidades, buscando sentido e expressividade, aperfeiçoando-se dentro e fora dos padrões. Enquanto negocia sua plasticidade nessa sociedade do consumo, o corpo lida com suas representações. Isso porque, segundo Adriana Machado (2012), é dessa forma que ele se percebe, opera. Tais relações ficam evidentes na série, logo à primeira vista. (Isso será explorado mais à frente.)

Nesse processo de representação há, portanto, uma degradação de fidelidade já que “o corpo não conta com a possibilidade de um acesso absoluto sobre a aparência dos fenômenos que ele percebe.” (B. MACHADO, 2012, p. 29). Para Santaella (2004), Villaça e Góes (2014), o representar sofre uma revolução a partir do momento em que se procura olhar para esse corpo de uma maneira mais singular, fora dos sistemas de classificação. Esse corpo vai além do representado. Para esses últimos dois autores, as complexas leituras desse momento de crise exigem uma metodologia interdisciplinar.

É nesse cenário que se estabelece uma nova ordem corporal da qual já não se pode falar de forma setorizada, mas dentro de uma visão antropológica global, que

considera os múltiplos mitos que atravessam a contemporaneidade, as invenções que revolucionam o conhecimento, apreendendo que ordem/desordem não são excludentes e podem dar lugar ao novo.  
(VILLAÇA; GÓES, 2014, p. 38)

O olhar se volta para a ação dos corpos. São as *relações* com os outros, sociedade e instituições que possibilitam a consciência de si. “Cada tipo de aprendizado traz ao corpo uma rede particular de conexões.” (GREINER; KATZ, 2001, p. 73). Tal processo demanda uma ampliação do estatuto do corpo para além do *eu*, da unicidade, a favor de uma potência que vê “diferença no interior de si-próprio como condição de possibilidade da relação com o outro e, portanto, do devir-outro”. (PESSOA *apud* VILLAÇA; GÓES, 2014, p. 64).

As relações com as tecnologias também alteram as percepções desse corpo. Por conta delas, na Pós-Modernidade, as noções e experiências com o tempo e o espaço são diferentes. Segundo Nilda Villaça e Fred Góes (2014), a velocidade das transformações aumenta e o espaço não é mais entendido como exterior ao corpo, como um pano de fundo, mas passa a ser percebido enquanto constituinte desse processo de subjetivação.

São agora apropriações espaciais percebidas e imaginadas. Discute-se a fronteira entre o real e o virtual. Alargam-se as possibilidades do corpo mutante - a partir dos esportes, das drogas, das redes de comunicação, das experimentações de identidades múltiplas e provisórias, da enxurrada de representações - que o colocam entre a imagem e o simulacro. “(...) o homem acrescenta novos modos de transformar e jogar com seu corpo” por meio da máquina - que não é apenas instrumento - expõem os autores. (VILLAÇA; GÓES, 2014, p. 101).

(...) o corpo torna-se uma superfície intermediática, torna-se um meio e uma mediação entre o presencial e o virtual, adquirindo ele mesmo uma nova dimensão multiplicada. Esse deslocamento de experiência corpórea vem abrindo o caminho para interrogações inéditas acerca do mundo e de nós mesmos. Quanto mais os territórios do virtual são explorados, mais central a questão do corpo se torna, pois ele age como um limiar entre dois mundos (...). Em uma era de possibilidades ilimitadas, o corpo se torna uma medida do excesso, uma medida da possibilidade de ir além de si mesmo e de suas limitações físicas.  
(SANTAELLA, 2004, p. 74)

Esses fenômenos parecem ao mesmo tempo fragmentar as percepções sensoriais de tempo e de espaço, apressar as comunicações e transformar a recepção cultural. A saída estaria em uma nova proposta para a relação corpo - arte - cultura. É esta tríade capaz de propor novos espaços de negociação, bem como de questionar os instrumentos de poder, as regras e dicotomias. É ela também que possibilitaria discutir a hibridização, entender o lugar da diferença cultural e problematizar o exotismo.



Na arte desta contemporaneidade o corpo do qual se fala também é instável, questiona seus próprios limites, derruba binarismos, abre-se a novas possibilidades que vão para além dos limites da pele. O fenômeno não está só na apresentação do conteúdo artístico, mas no debate da questão em si. Seu polimorfismo é ilustrado e testado a partir de inúmeras disposições.

O artista parece sentir a incapacidade de representar o corpo humano. Por isso, incorpora-o à sua produção. Como reflete Viviane Matesco (2009), é quase como se ele quisesse fazer aparecer a materialidade de algo que é imaterial. Desse modo, o significado da performance é transferido para o ato de comunicar, para a relação de quem produz e de quem recebe não passivamente.

A arte, então, está responsável por se conectar ao cotidiano, passando pelas tecnologias, representações e pelo lugar do corpo, com o propósito de estabelecer uma associação com o cenário pós-moderno. Em *We Speak Dance* todas essas questões se corporificam por meio da dança e demonstram que esse corpo artista está a serviço da [e sendo servido pela] comunicação.

Esse movimento do corpo com a comunicação e a arte é de convergência e se dá no que Santaella (2005, p. 6) chama de “ocupação de territórios comuns”, em via de mão dupla, como já foi exposto. Trata-se de um cenário de hibridização das formas de comunicação e de cultura.

### **3.3 COMUNICAÇÃO E ARTE NA PÓS-MODERNIDADE**

De que maneira a comunicação tem se apropriado da arte na contemporaneidade? A pergunta de Lucia Santaella (2005) parece se dirigir justamente a essa investigação. Como *We Speak Dance* se apropria da dança desses corpos diferentes? À procura da resposta da primeira de acordo com a pesquisadora, deve-se pensar não mais em separatismo entre essas duas áreas, comunicação e arte, mas em convergência (no sentido de ocupação), de modo que cada uma se utilize da outra a fim de compartilhar e ampliar suas potencialidades.

Isto é, ao associar novos meios e modos - de arte e comunicação - somam-se formas de criação, de locais para tratar da fronteira, para dar voz a um maior número de pessoas. A autora cita como exemplo a utilização da câmera portátil para a produção em videoarte.

Beneficiadas por um desenvolvimento técnico, arte e comunicação se unem<sup>20</sup> e passam a “explorar um novo meio para a criação, paralelo ao meio televisivo”. (SANTAELLA, 2005, p. 51)

Entre arte e comunicação, a opção inicial da escrita aqui é por tratar da segunda. Ela que se caracteriza pela construção de sentidos que ocorre por meio de trocas. É fenômeno que oportuniza o viver em sociedade. Está ligada também ao processo de formação, já que tem o papel de transmitir a cultura. Comunicar é tornar comum, partilhar.

Esse estudo a vê como uma esfera dialógica que rejeita a relação unidirecional entre emissor e receptor. Trata-se de um fluxo, inscrito em um sistema histórico e cultural característico que está em constante construção e transformação. E é dessa estrutura heterogênea que nasce o sentido e circulam as representações<sup>21</sup>.

A troca constante e o contato com diversos contextos (religião, política, cultura, educação formal, entre outros) fazem com que cada indivíduo comunicativo carregue consigo uma polifonia, um conjunto de vozes ou discursos que vão atuar no processo de significação e no de construção/transformação do sentido. (SIQUEIRA, 2006, p. 25)

É possível olhar para a comunicação, então, a partir do entendimento de pertencimento. Isto é, essa noção vai além da codificação, transmissão e decodificação de informações e se transforma em interação. Ou seja, o conhecimento é construído e compartilhado a partir de um posicionamento interessado. Segundo Roger Silverstone (2014), essas dinâmicas influenciam o senso de comunidade.

Na Pós-Modernidade o entendimento de comunicação sofre algumas alterações. O processo comunicacional se acelera e se torna cada vez mais efêmero a medida em que os fluxos de informação se fragmentam e são mediados pelas redes de tecnologias. “Na contemporaneidade, novas tecnologias potencializam a capacidade de enviar e receber mensagens, trabalhando em ‘tempo real’ e fazendo surgir novas formas de sociabilidade”. (SIQUEIRA, 2006, p. 25).

Essa teia simbólica veloz e mutável pressupõe um outro tipo de sujeito. Cada vez mais fragmentado e situado, ele nega a universalidade a favor das subjetividades. Sua identificação é negociada e restabelecida a cada nova conexão, ato comunicativo. (KATZ; GREINER,

---

<sup>20</sup> É interessante salientar, no entanto, que mesmo a partir de bordas movediças e possibilidades infinitas, quando Lucia Santaella (2005) trata do audiovisual, ela continua a estabelecer uma distinção entre o vídeo enquanto trabalho artístico e outras utilizações, como em reportagens e documentários. “Não obstante os limites entre uma realização artística e não artística estejam cada vez mais difusos, o que ainda continua a funcionar como um traço distintivo da arte está na intencionalidade do artista em criar algo que não sofre os constrangimentos de quaisquer outros propósitos a não ser os da própria criação.” (SANTAELLA, 2005, p. 57)

<sup>21</sup> Aquelas discutidas na primeira seção deste capítulo, *cultura*, que estão tanto na consciência coletiva quanto nos meios de comunicação.

2015). Tudo isso, é importante destacar, não existe “fora da história e da linguagem, fora da cultura e das relações de poder”. (SANTAELLA, 2004, p. 17). A partir dessa perspectiva, todas as discussões que envolvem comunicação e também a arte se tornam políticas. Isto é, identifica-se o peso da história, da representação e dos discursos nas enunciações.

As tecnologias do momento “avançaram fortemente ancoradas em instrumentos políticos e jurídicos autoritários” reforçando as desigualdades econômicas, sociais e de distribuição cultural. (MACHADO, 2016, p. 33). Isto é, não cumpriram as previsões de progresso e democratização universais das quais se falava com o surgimento da modernidade industrial.

Para Denise Siqueira (2006), assim como para Dominique Wolton (2012, p. 31), a idealização da técnica deforma o modo como se deve olhar para as comunicações. “Os homens, frente às tecnologias de comunicação, estão, como o coelho branco de Alice no País das Maravilhas, sempre atrasados, sempre com pressa, sempre obrigados a ir mais rápido.” Logo, é fundamental identificar seus limites e pensar a partir das suas dimensões social e cultural. Isto quer dizer que somente as alterações técnicas não tem peso de mudança nos processos comunicacionais.

Se a ocorrência da construção e troca de significados depende de condições culturais e sociais, as premissas simbólicas e linguísticas apoiam a coabitação cultural. Com o respeito às diferenças se tem as três características que determinam, aí sim juntamente com o desenvolvimento técnico, a transformação da comunicação.

De acordo com Cevasco (2011), o cenário pós-moderno é de maiores possibilidades para a cultura no que diz respeito às formas de comunicação e organização - pensando em termos técnicos. No entanto, o oposto ocorre em termos de modos de vida. É o que diz Arlindo Machado em *Arte e mídia* (2016) quando discorre sobre a modelagem da vida pelo tecnológico. As pessoas precisam acompanhar a velocidade das atualizações a fim de se adaptar às mudanças. Quem não o faz, é descartado, preterido.

Quando aborda a questão da competência, Wolton (2012, p. 85) escreve: “O acesso direto não suprime a hierarquia do saber e do conhecimento”. Por mais que os espaços de abertura e as possibilidades da tecnologia existam, é imprescindível saber operá-los. A automação expande a capacidade de produção que conseqüentemente mergulha o indivíduo em uma ação mecânica de mero *apertador de botão*. (MACHADO, 2016).

Como *funcionários das máquinas*, os indivíduos produzem cada vez mais, sem que seja necessário entender toda a dinâmica tecnológica a qual está inserida. A oferta supera a demanda. A sociedade se vê saturada, rodeada de imagens parecidas e em excesso. “(...) cada

nova plataforma se justifica a partir da quantidade de imagem que consegue dispor.” (LADEIRA, 2016, p. 33).

A fuga do mecanicismo, da repetição, do embotamento, para Santaella (2005) e Machado (2016), está na ligação da comunicação com a arte - que já possuem fronteiras borradas. A ideia, segundo os autores, é desprogramar o que já está estabelecido e colocar luz nas formas de dominação e de encantamento da técnica. Isso se dá quando a arte passa a operar no interior da comunicação, da mídia - o que Machado (2016) vai chamar de *metalinguagem*.

Como poderíamos entender esse “desvio” do projeto tecnológico original no diálogo com as mídias e a sociedade industrializada? Ora, a artemídia é justamente o lugar onde essa questão encontra uma resposta consistente. O fato mesmo de as suas obras estarem sendo produzidas no interior dos modelos econômicos vigentes, mas na direção contrária deles, faz delas um dos mais poderosos instrumentos críticos de que dispomos hoje para pensar o modo como as sociedades contemporâneas se constituem, se reproduzem e se mantêm. Pode-se mesmo dizer que a artemídia hoje representa hoje a *metalinguagem* da sociedade midiática, na medida em que possibilita praticar, no interior da própria mídia e de seus derivados institucionais (portanto não mais nos guetos acadêmicos ou nos espaços tradicionais da arte), alternativas críticas aos modelos atuais de normatização e controle da sociedade. (MACHADO, 2016, p. 17)

Apesar de Machado (2016) falar especificamente das artes feitas com meios de comunicação, essa conexão também pode se estender a *We Speak Dance*. A arte da dança é apresentada em diversos contextos e engendramentos. Está na rua, nas escolas, oficinas temporárias, rituais e festivais, em *night clubs* e inúmeros outros espaços. Ela se faz para debater normatizações, expor e questionar problemas sociais.

A partir dessa linha, a arte se apresenta como “a esfera da cultura que toma a dianteira fazendo emergir complexidades até então insuspeitadas que as teorias e críticas das artes buscam deslindar”. (SANTAELLA, 2004, p. 67). Para Lynne Hanna (1987), o artístico vêm como uma resposta social. “Ela fornece a novidade necessária para quebrar antigas orientações. (Tradução livre)<sup>22</sup>” (HANNA, 1987, p. 68)

É carregada de conceitos, cultura e política - como a própria comunicação, independentemente do formato. Nunca inerte, essa arte está sempre concordância ou embate, em relação às máquinas e às normas. Em um contexto pós-moderno, portanto, seu desafio é exercer uma ruptura entre si mesma e uma sucessão de períodos artísticos.

---

<sup>22</sup> “It provides the novelty which is necessary to break up old orientations.”

Nesse momento os estilos coexistem, a intertextualidade<sup>23</sup> está presente e se desdobra uma intensificação do uso das tecnologias - apropriadas tanto durante a própria produção, quanto na divulgação. A habilidade com métodos e materiais se desloca para a destreza na manipulação tecnológica. (SANTAELLA, 2005).

Esta ligação da arte com o que há de mais novo em termos *tech* é justificada por Machado (2016, p. 10) quando o autor afirma que toda produção artística é feita com os meios do seu tempo. “(...) as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio.” Este uso específico que a arte faz das tecnologias, portanto, subverte seus objetivos quando na sua criação - a produtividade, a automatização, a noção de larga escala.

Sobre isso, Lucia Santaella (2005) afirma que a sociedade pós-moderna requisita um contexto em que as várias mídias e as diversas artes interajam cada vez mais. Suely Rolnik e Félix Guattari (2013, p. 29) vão chamar isso de “novos agenciamentos de singularização” e vão convocar a procura por “modos de produção semiótica” que não fechem o indivíduo “em sistemas de segregação opressora”, mas que protestem contra e até mesmo desfaçam os atuais sistemas de poder.

As redes planetárias intensificam ainda mais essa necessidade. Por esse motivo, segundo Santaella (2005), a definição de arte está mudando. Machado (2016, p. 30) corrobora essa percepção. De acordo com ele, a arte “muda de estatuto e alcance, configurando novas e estimulantes possibilidades de inserção social”, mesmo que a partir de um “movimento complexo e contraditório<sup>24</sup>”.

Por mais que as fronteiras entre o que se considera ou não arte estejam cada vez mais imprecisas, o que ainda diferencia a arte é seu propósito, ligado apenas ao ato de criar e ao seu criador. (SANTAELLA, 2005). Neste cenário, o artista é aquele que desbrava as diferenças a fim de sensibilizar, ativar a crítica, a inteligência e os sentidos humanos.

Essa porosidade das divisas artísticas, para a autora, demanda um posicionamento crítico que seja capaz de ultrapassar os termos tradicionais que classificavam a arte e a dividiam precisamente entre televisão, cinema, vídeo, fotografia, som eletrônico, imagem virtual e assim por diante. Os questionamentos, de acordo com Santaella (2005), devem ser

---

<sup>23</sup> Aqui, segundo Santaella (2005), trata-se de um fenômeno de estilos que se citam uns aos outros. A paródia, os pastiches, o retrô presentes na arte.

<sup>24</sup> Complexo e contraditório já que envolve tanto uma crítica e por vezes rejeição ao que está posto, quanto um compromisso ou atitude favorável em relação a uma sociedade que tem por base a tecnocracia. (MACHADO, 2016).

desterritorializados e a distinção entre ciência e arte precisa ser desfeita. Machado (2016) indica como premissa desse momento a politização do debate.

Assim, com as ferramentas necessárias, torna-se possível olhar para essa arte pós-moderna que diversas vezes propõe uma intervenção problematizadora da realidade. Seu papel seria, portanto, o de, juntamente com a tecnologia e a comunicação, encorajar, buscar e suplantiar pequenas revoluções.

### 3.4 DANÇA + VÍDEO E *REVOLUÇÕES-MOLECULARES*

O termo *revolução* é aqui utilizado a partir da noção proposta por Félix Guattari (1981, p. 219) de *revolução molecular*. Ela seria, de acordo com o filósofo francês, um agrupamento de “lutas relativas às liberdades, novos questionamentos da vida cotidiana, do ambiente do desejo”. São pequenas ações, perturbações que se estabelecem nos processos mentais, na produção econômica, nos sistemas de representação política, nas questões libidinais, nos feminismos, nas discussões sobre gênero, raça, classe e etnia.

Vale estabelecer que as *revoluções moleculares* de Guattari (1981) só acontecem a partir da diferença - que se aproxima da concebida por Homi Bhabha (2006) e abordada anteriormente. Isto é, as novas formas de resistência se dão em campos distintos e isso não inviabiliza seu potencial. As singularidades, sensibilidades, relações sociais e culturais, geopolíticas e os contextos são como um *rizoma multidimensional*. Para tratar dessa pluralidade é importante, segundo o autor, livrar-se de esquemas redutores.

Segundo Suely Rolnik e Félix Guattari (2013, p. 16), “a padronização do desejo sofre um golpe a cada vez que se estabelecem mobilizações a fim de “expressar (...) a singularidade de nossa própria experiência”, de criar novos espaços e modos de sensibilidade, de buscar saídas às identidades reconhecidas.

As mudanças advindas dessas pequenas lutas, então, ultrapassam o nível político e se estabelecem de maneiras muito mais específicas - e ao mesmo tempo diversas. Por mais que localizadas, é assim que se torna possível enfrentar os atuais sistemas de exploração. Por conseguinte, um outro modelo de sociedade se constitui.

Cabe a cada um de nós apreciar em que medida - por menor que seja - podemos contribuir para a criação de máquinas revolucionárias políticas, teóricas, libidinais, estéticas, capazes de acelerar a cristalização de um modo de organização social menos absurdo do que o atual.  
(GUATTARI, 1981, p. 225)

O próprio autor aponta que essa revolução pode se dar em outras dimensões, como o nível artístico. Como já denotado, de acordo com Machado (2016), o imbricamento entre arte,

comunicação e tecnologias pode determinar uma diferença qualitativa nos modos de ser, consumir e experienciar. E é em busca dessas *revoluções moleculares* que a união acima deve seguir.

Um leque imenso de possibilidades está aberto para a intervenção problematizadora da arte: a crítica das novas formas de dominação baseadas em gênero, classe, raça ou nacionalidade (as guerras imperialistas, os genocídios, o terrorismo, a migração internacional, a intolerância com relação aos estrangeiros etc.); a crítica da vigilância universal, da globalização predatória, da espetacularização da vida e da degradação ambiental. E também as novas formas de engajamento social direto baseadas nas redes telemáticas, as mídias táticas, a utilização de sistemas de distribuição multiusuários para a criação de obras colaborativas verdadeiramente coletivas, a busca de novas políticas do corpo, a expressão de identidades culturais diferenciadas (...).

(MACHADO, 2016, p. 56)

Se essas revoluções moleculares se estabelecem a partir de gestos e atitudes, se estão dispostas na potência crítica de movimentos de elaboração coletiva e não institucionalizada e, mais do que tudo, se podem estar presentes em diversos âmbitos, na presente dissertação as conecto, lembrando de Arlindo Machado (2016) e Lucia Santaella (2004; 2005), à arte e à comunicação - mais especificamente à dança e ao audiovisual. Tratem-se primeiramente da ideia de dança e da sua relação com o conceito de Félix Guattari.

É sob essa argumentação que essa dissertação faz emergir o enlace entre essa revolução e as transformações advindas da dança materializados no formato audiovisual. De pronto, é imprescindível frisar que as possibilidades de mudança vindas desses micro fenômenos não se imaginam salvacionistas, até porque, como já mencionado, elas dependem de uma grande união de fatores.

De acordo com Judith Lynne Hanna (1987), a dança, como forma de arte e comunicação, é capaz de agir como poder. Tem o potencial de atuar enquanto ferramenta de protesto e de abrigar mensagens subversivas. Portanto, é capaz de desafiar o *status quo*. E é nesse sentido que ela se aproxima da ideia de *revolução molecular* expressa logo antes.

A dança é mais do que um símbolo cultural. É um sistema de significados, do qual o corpo atua como fonte e suporte. Tais sentidos, no entanto, não são universais, mas relativos aos estilos<sup>25</sup> e às estruturas histórica e social de cada dança. Ela é, ao mesmo tempo, um veículo, um objeto e também um assunto. Por meio dos movimentos corporais, ela conta histórias, descortina e discute problemas, reflete sobre seu instrumento básico, manifesta posicionamentos. (SIQUEIRA, 2006).

---

<sup>25</sup> Segundo Judith Lynne Hanna (1987, p. 34), os estilos e estruturas na dança são como gramáticas. "(...) a set of rules specifying the manner in which movement can be meaningfully combined." / Um conjunto de regras que especifica a maneira como o movimento pode ser significativamente combinado. (Tradução livre)

(...) a dança como veículo de comunicação de padrões socioculturais e como instrumento de crença e prática religiosa, um meio para a política, sujeito e objeto da vida reprimidos pelo uso humano do meio ambiente. (Tradução livre)<sup>26</sup>  
(HANNA, 1987, p. 231)

Acima de tudo, de acordo com a autora norte americana, é um comportamento humano que pode ser percebido a partir de diferentes perspectivas. Fisicamente, trata-se de movimentos baseados na organização da energia. Esses são compostos, de acordo com o teórico do movimento Rudolf von Laban (WOSNIAK, 2018), por quatro fatores primordiais: peso, espaço, tempo e fluência. Por mais que sejam mecânicos, são intencionais em alguma medida. Isso porque sua essência contém a capacidade de transformar simbolicamente a experiência tanto de quem faz, quanto de quem presencia. (HANNA, 1987).

Sob os olhos da cultura, a dança está relacionada a valores, crenças e atitudes situadas em uma rede de relações complexas. Enquanto comportamento social, ela pode estar presente em celebrações, ritos e eventos que têm a convivência e a troca como características principais. Ela constrói sentidos e reflete de modo particular essa sociedade em que está inserida.

A partir da psicologia, a dança está relacionada a um processo cognitivo e emocional que atua em via de mão dupla - afeta o indivíduo e a sociedade, bem como é afetada por eles. Com os conhecimentos da biologia, tem-se que a dança ocorre por conta de mudanças no córtex cerebral que propiciaram maior coordenação e integração dos sistemas, aumento da capacidade de armazenamento na memória, superior ordem de sutis e múltiplas diferenciações perceptivas. (HANNA, 1987)

Também, a capacidade de realizar conexões corticais neurológicas cruzadas permitiu a expansão de ilimitada habilidade de significar e expressar. Isto está relacionado à formação de *links* entre diversas formas de experiências, à sinestesia e às representações. (HANNA, 1987, p. 59). Por isso, diz-se que a dança é uma maneira de organizar e categorizar a vivência humana que, de certa forma, sempre esteve presente na existência do ser humano. “(...) funciona como um fenômeno multidimensional codificando a experiência e capturando as modalidades sensoriais (...). (Tradução livre)<sup>27</sup> (HANNA, 1987, p. 25).

Já que pode ser lida sob diversas perspectivas, também deve ser estudada a partir de uma visão abrangente, chamada por Hanna (1987, p. 48) de *cross-cultural*. Nessa

---

<sup>26</sup> “(...) dance as a vehicle for communicating sociocultural patterns and as an instrument of religious belief and practice, a medium of politics, and a subject and object of human life constrained by the human use of environmental space.”

<sup>27</sup> “(...) it functions as a multidimensional phenomenon codifying experience and capturing the sensory modalities (...).”



conceitualização, a dança é compreendida como um *comportamento humano intencionalmente rítmico, com propósito específico e culturalmente modelado, composto, pela perspectiva do dançarino, de sequências de movimentos não verbais, não ordinariamente mecânicos, com significado inerente e estético.*

Nesse sentido, o corpo pode lidar de várias formas com a coleção de informações que tem registrada. “Pode privilegiar o exercício descritivo de referências, pode preferir a narrativa em sequência linear, pode priorizar o processo e não a obediência a um produto; pode optar por várias outras escolhas.” (SETENTA, 2008, p. 29).

Se pensada a partir da esfera dialógica que é a comunicação, pode-se dizer que a dança faz parte de um circuito que atua na transmissão de significados e na abertura de um espaço de troca. (HANNA, 1987). Por meio de uma dimensão não verbal - movimentos, estilo, indumentária, gestos, expressões faciais, posturas, espaço, conexão com a música - o corpo fala (SIQUEIRA, 2006; SETENTA, 2008). Esse comunicar, portanto, ocorre tanto em camadas simbólicas, como objetivas. De forma política, cotidiana, individual, comunitária, momentânea ou progressiva, molecular.

Esse modo de operação do corpo, de acordo com as autoras, é sempre político. Não só por conta das relações intrínsecas de poder nos âmbitos social e corporal, mas também em razão da sua posição de agência no mundo. Isto é, o ato de fala, esse dizer - por meio da dança -, é ao mesmo tempo o seu fazer<sup>28</sup>, a performatividade.

E é dessa forma que se está a todo momento negociando as informações que são corporificadas - o que entra, o reconhecido, selecionado, censurado, excluído. O performativo<sup>29</sup>, nessa perspectiva, é a comunicação construída no e pelo corpo e por ele apresentada. (SETENTA, 2008, p. 31). “Um fazer-dizer que não ‘comunica’ apenas uma ideia, mas ‘realiza’ a própria mensagem que comunica.”

A filósofa Judith Butler, na publicação *Excitable speech: A politics of the performative*, (1997) sustenta a ideia de que esse é um processo tanto corporal quanto linguístico que ocorre na ação. É o corpo lidando com as informações a fim de reorganizá-las.

---

<sup>28</sup> “Entender a produção em dança como *fazer que é dizer* pode ser a expressão alternativa de perceber no corpo condições de provisoriedade e transformação. O falar da dança pode ser encontrado no falar da performatividade, do corpomídia, e da política da diferença que produz diferentes modos de organização a partir do trânsito das fronteiras. E o que colabora para a constituição da fala-ação da dança são os atos performativos produzidos por um processo instável, contraditório, inacabado.” (SETENTA, 2008, p. 51)

<sup>29</sup> Jussara Setenta (2008, p. 56) estabelece que no fazer artístico o performativo é uma ação inteligente do corpo. Concretiza-se quando aproveita as experiências desse estar no mundo com o objetivo de sugerir outros modos de ser, de se relacionar e de se comprometer com a própria arte. Cada ação de dança, segundo ela, é um movimento performativo, “uma espécie de pensamento” do corpo.

Esta comunicação, vale salientar, não ambiciona as mesmas formas de compreensão da linguagem verbal, visto que sua intenção está nela mesma.

O corpo em movimento de dança participa de um processo contínuo, onde as informações não desaparecem, mesmo depois da apresentação da obra, e isso independe do acompanhamento de um libreto ou um texto de apresentação. Embora fugaz, a dança imprime algo no corpo de quem dança e no de quem assiste que vai participar do processo de continuidade das transformações que caracterizam o corpo. Não à toa, a fala encontra diferentes espaços de percepção nos diversos sistemas corporais com que entra em contato.  
(SETENTA, 2008, p. 41)

Também, não comunica de maneira idêntica para todos pois as diferenças culturais, o uso de símbolos e estilos, a idade, as relações sociais e tecnológicas influenciam o entendimento da mensagem. Sua eficácia comunicativa, segundo Lynne Hanna (1987), está na capacidade de engajar completamente o ser humano, mesmo que esses impactos sejam contextualmente distintos. As referências para ler esse corpo que dança são acessadas tanto nos próprios corpos quanto na imagem de outros. Nada nesse processo é definitivo ou universal.

Quando se pensa a dança e o corpo sob essa noção de performatividade, as ideias de fronteiras embaçadas e de categorizações indefinidas, caras à pós-modernidade, fazem-se relevantes. Isto porque tudo o que ocorre no corpo é provisório e fruto de uma negociação que se estabelece para aquela problematização específica. São maneiras de debater e reformular, crucial tanto à formação do ser humano quanto aos assuntos que lhe rodeiam. (BUTLER, 1997).

Se a dança é capaz de refletir uma anti-estrutura, atuando como um agente processual que gera forças e resistência, enquanto comunicação possui um poder contestador. É sob esse sustentáculo que Judith Hanna vai dizer que em diversos contextos históricos a dança foi utilizada como uma forma de protesto. Seus exemplos vão de Talley Beatty (1918 - 1995) e Eleo Pomare (1937 - 2008) a Alvin Ailey (1931 - 1989) - este último o mestre da realizadora de *We Speak Dance*. Essa eficácia da capacidade política da dança, segundo a pesquisadora, difere temporal e espacialmente. De todo essencial, parece residir na combinação de dois fatores:

Um é que a dança possui dimensões cognitivas. Segundo, a dança é um sistema autônomo com multisensorialidade imediata que causa excitação, medo e prazer para os performers e observadores. A dança está aninhada em situações sociais e sistemas de crença que geram energia e liberam mecanismos inibidores. Aí está o acoplamento hedônico da indulgência somática e emocional com crenças, valores e atitudes. (Tradução livre)<sup>30</sup>

<sup>30</sup> “One is that dance has cognitive dimensions. Second, dance is an autonomic system with multisensory immediacy that causes excitement, fear, and pleasure for performers and observers. Dance is couched in social situations and belief systems generating energy and releasing inhibitory mechanisms. There is the hedonic

(HANNA, 1987, p. 147)

Falado de dança e do seu potencial enquanto revolução molecular, passamos a discutir essa relação especificamente no vídeo. Rolnik e Guattari (2013) estabelecem que a própria mídia - enquanto aparato coletivo de produção semiótica - pode ser um meio de chegar às subversões se utilizada em conjunto com o campo social, com outros tipos de produção e a favor das singularidades. Abre-se, portanto, essa potência no audiovisual.

Contudo, segundo os autores, isso só ocorre quando há a produção de subjetividades outras - que não as representações estabelecidas e normatizantes. A partir disso, podemos estabelecer uma diferença entre o representar e o modelizar. Quando o vídeo recai sobre a segunda, afasta-se do protesto, da procura por novas formas de percepção do mundo.

Em busca desse potencial questionador presente no vídeo, quem sabe caiba trazer algumas considerações de Roger Silverstone em *Por que estudar a mídia?* (2014). Segundo o pesquisador, a mídia está ligada a um sentimento de pertencimento e de realidade, à fixação de imaginários sobre a vida cotidiana. É responsável por fornecer matéria-prima simbólica para a construção de identidades compartilháveis e - faço um destaque para essa última colocação - é capaz de possibilitar e transformar relações sociais e culturais com o mundo, de promover e preservar interesses minoritários.

Se, de acordo com o autor, estudamos a mídia pois nos preocupamos com seu poder, então estamos ratificando a existência desse. Por conseguinte, ele pode tanto servir aos interesses reguladores quanto às *revoluções moleculares* - como ocorre na dança.

Deve-se apontar qual dos dois caminhos segue o audiovisual estudado: Seria o potencial de revolução molecular de *We Speak Dance* discutir tais revoluções que emergem a partir dos corpos que dançam?

Cadenciando os passos dessa coreografia científica: Quando *We Speak Dance* expressa que a arte pode transformar e quando ele se engaja na apresentação dos potenciais renovadores da dança, parece estar a procura do registro de *revoluções moleculares*. Os exemplos apresentados nos episódios Vietnã, Beirute, e Bali se aproximam das mudanças que falam Guattari (1981; 2013) e Machado (2016)? Quem sabe as leituras dos corpos dançantes representados no vídeo mais a frente possam nos ajudar a encontrar pistas para essas perguntas.

#### 4 UMA DISCUSSÃO SOBRE FORMATOS

Se o primeiro texto do objeto cultural em análise é esse corpo que dança, o segundo é o local onde é possível experienciar essa troca de significados. Na plataforma *Netflix*, *We Speak Dance* é caracterizado como *série*, *documentário*, *série documental*, *documentário sociocultural*. Ao invés de simplesmente receber e replicar tais nomenclaturas, faz-se necessário um momento de reflexão acerca do formato.

Podemos chamá-lo de documentário? O fato de ser apresentado de maneira episódica não o identifica como uma série? Pois então por estar em ambiente virtual não seria possível classificá-lo como um *webdocumentário*? As possibilidades são inúmeras. Convido-o(a) a pensá-las comigo.

Começemos pela ideia de *documentário*<sup>31</sup>. Esta “fascinante forma de fazer cinema”, segundo Bill Nichols (2016, p. 17), possui linhas bastante tênues em relação a outros formatos, principalmente no que diz respeito à dicotomia realidade - ficção. Manuela Penafria, com seu texto *Em busca do realismo perfeito* (2005) discorre exatamente sobre isso.

Segundo ela, está cada vez mais complexo realizar essa distinção. Não se trata mais, portanto, de procurar a divisão entre o real e o ficcional, entre a verdade e a fantasia. Isso porque, para a autora, o conceito de verdade não está atrelado [somente] ao documentário, mas ao cinema de uma maneira geral - basta pensar no contrato simbólico que se estabelece entre espectador e o filme.

“Aparentemente, (...) para compreendermos o que é o cinema não é tanto necessário compreendermos o que é a ontologia, mas a psicologia que está por detrás da função social e experiência pessoal das imagens visuais (...)” (PENAFRIA, 2005, p. 7) A pesquisadora frisa a importância de entender o trabalho das objetivas da câmera como algo mais complexo do que seu nome sugere. A partir disso, o realismo deve ser visto como um propósito ao invés de uma característica do documentário.

De todo modo, vamos realizar um esforço para destacar algumas características que predominam aqui e, notando as indicações acima, estão sempre conectadas à representação e ao contexto de produção. A primeira delas é o assunto. Ele trata do mesmo mundo histórico de quem os testemunha.

---

<sup>31</sup> Fica o registro de que o primeiro uso do termo se deu em 1926 pelo cineasta escocês John Grierson Stirling que o aplicou em uma crítica publicada em um jornal. De acordo com Lucena, tornaria-se “o grande teórico do documentário clássico”. (LUCENA, 2012, p. 23)

Para Luiz Carlos Lucena (2012, p. 11), o documentário é o suporte do mundo real<sup>32</sup> que vêm a serviço da informação. Já a ficção, está normalmente “condicionada a um roteiro predeterminado”. Neste último, não há um compromisso em manter um elo com a realidade - o que difere do formato documental. Sob essas linhas, expõe que o “documentário é o tratamento criativo da realidade”. (LUCENA, 2012, p. 11)

Recorre a essa realidade a fim de representá-la e o faz a partir de um ponto de vista específico. E isso molda a narrativa. Portanto, de comprovação de um fato ou qualidade indicial - fidelidade documental - o documentário passa a ser melhor compreendido quando pensado como uma leitura interpretativa da realidade. (NICHOLS, 2016) “O documentarista fala, em primeiro lugar, do presente, mesmo se esse presente é o de um estado de uma memória (...)”. (GAUTHIER, 2011, p. 185).

Cristiane Wosniak (2015, p. 138) discute essa instância autoral enquanto a *voz* da produção. Segundo a cientista, ela se dá por meio do modo como o documentário é realizado. Tem a ver com todos os arranjos, “mecanismos e artificios sociais, históricos, mas acima de tudo estilísticos”. Isto é, a assinatura está no ângulo da câmera, na seleção de cenas e posterior montagem, na adesão ao som ambiente ou utilização de trilhas, nas entrevistas, depoimentos, narrações. Mas, não somente. Está também em tudo o que é abdicado.

Sob essa abordagem, pode-se dizer que Vandana Hart e Chris Keener estão trabalhando a partir de uma linha documental. E mais, conferem seu próprio prisma e estilo ao conteúdo filmado. A representação dos contextos experienciados passa pela interpretação dos realizadores que imprimem isso no que é apresentado na tela.

Trata-se, segundo Lucena (2012) de uma reelaboração particular do campo simbólico que depende do momento e contexto de produção. Portanto, o peso desse olhar, desse direcionamento, deve constar de maneira sublinhada na análise.

No entanto, por mais que hajam influências de quem realiza, a realidade e o *self* enquadrado não são inventados. Elas nos oferecem, como escreve Nichols (2016, p. 43), “maneiras alternativas de ver o mundo, do cáustico, mas ambíguo comentário em *voz over*<sup>33</sup>, (...) ao retrato sonoro discreto e harmônico.” E isso tem a ver com outro aspecto habitual do documentário, a organização a partir de uma “lógica informativa, (...) uma poética comovente,

---

<sup>32</sup> Apesar da perigosa diferenciação entre real e ficcional, em relação ao documentário, é interessante expor alguns pensamentos já que estamos em busca de conceituações - mesmo que instáveis, fluidas, incertas.

<sup>33</sup> Texto gravado e narrado em momentos os quais a figura de quem fala não aparece. Utiliza-se da cobertura de imagens.

que prometem informação e conhecimento, descobertas e conscientização”. (NICHOLS, 2016, p. 60).

Outro grande sinal desse formato documental, segundo tais autores, é a entrevista<sup>34</sup>. Segundo Lucena (2012, p. 62), “o valor da palavra no documentário é transcendental. (...) ela permite - complementada com imagens relacionadas ao tema - que o espectador construa um perfil do entrevistado ou uma visão geral do tema abordado”. Há, além das performances, a entrevista e o depoimento como recursos comunicacionais utilizados em *WSD*.

Normalmente, também estão presentes no documentário a gravação de som direto, as imagens ilustrativas e a montagem comprobatória. Todo esse arranjo está disposto sob a retórica do argumento que se quer apresentar. Há um discurso, uma ideia defendida, um recorte estabelecido que têm por intuito estimular o desejo de saber. Todos esses elementos também parecem estar presentes em *We Speak Dance*.

É possível salientar a importância do conceito de representação na produção de um documentário e a responsabilidade na comunicação dessas realidades. O olhar do cineasta é implicado e o artefato de gravação é político. O simples ato de filmar, de acordo com o pesquisador, altera aquilo que mira. Esses enquadramentos dependem das negociações entre documentarista e fonte, e podem causar efeitos imprevisíveis, desde o reforço de estereótipos até mesmo a má compreensão de um hábito ou situação cotidiana.

Então, esse entendimento do papel da representação no fazer documental substancia ainda mais a ideia de que o documentário é um filme de fronteira e suas imagens - como quaisquer outras - possuem o peso do mundo. (WOSNIAK, 2015) “(...) nada nos parece suficientemente convincente para considerarmos o filme documentário o legítimo representante da realidade. (PENAFRIA, 2005, p. 3)

Quando as culturas são diferentes e as gravações envolvem um processo etnográfico, de descoberta, essas dissonâncias tendem a aumentar. Em sua obra *Introdução ao documentário*, Bill Nichols (2016) dá exemplos concretos de situações como essas - o que leva a interrogar o próprio objeto de estudo: Há significados menosprezados ou rotulados nesse processo de representação? Tal questionamento tem enorme proximidade com a pergunta da pesquisa que indaga a forma como *We Speak Dance* se apropria dos corpos dançantes que registra.

Sobre esse ato de *falar sobre* surge a *voz over* citada pelo pesquisador. Ela está em boa parte dos documentários e atua como uma fala autorizada que guia, comenta, questiona,

---

<sup>34</sup> Vale grifar que a simples presença dela não garante uma adequação ao gênero discutido aqui. Há de se lembrar, por exemplo, das reportagens de televisão.

oferece ângulos de interpretação. Vandana Hart é essa voz em *We Speak Dance* que traz dados, contextualiza, manifesta impressões e sensações.

Essa fala gravada pode se dirigir diretamente ao público ou, por fim, simplesmente optar pelo discurso indireto e não abrir essa possibilidade de contato. No caso do vídeo estudado, dirige-se diretamente à câmera. Fala-se com o espectador como se estivesse olhando em seus olhos. Nichols (2016) chama estas escolhas de uma *arena de batalha retórica e estilística* que é construída para que o espectador se sinta envolvido e convencido pela história.

A apresentação de um indivíduo como forma de representar características gerais de um grupo é outro recurso utilizado pelo documentário. Faz parte das provas que reúne para concretizar a perspectiva desejada. O testemunho vem desse ator social que recebe a posição de personagem - esteja ele verdadeiramente diante da câmera ou seja encenado por outra pessoa.

Por exemplo, quando um dos episódios apresenta a dançarina de *Pole dance* Hai Linh, que frequenta o primeiro estúdio da modalidade na capital do Vietnã, ele não está apenas registrando uma história individual que envolve tabus, tradições e relações de gênero. A dança de Linh fala de uma parcela da sociedade que está em busca de novas liberdades.

Após tais indicações, firmo a ideia de um produto que tem consigo uma veia documental. Mas ela está mais para um modelo, um propósito, do que para um formato em si, um documento fechado. Isso porque *We Speak Dance* traz características outras, híbridas, como a voz do corpo, a composição seriada e uma entrega que se dá por meio digital. Passemos, então, para o conceito de *série*.

A produção em capítulos está presente na televisão e traz consigo uma diferença no consumo midiático. Isso porque, diferentemente do que acontece com um produto fechado, como um filme, por exemplo, há uma continuidade e/ou um fracionamento na história que se quer contar. Isto é bastante comum na combinação televisão - ficção, com as telenovelas. Tal maneira de apresentação, porém, já era encontrada no rádio, em livros, nos folhetins e até mesmo na tragédia grega. (ZANETTI, 2013)

Se telenovelas e minisséries, herdeiras do folhetim, são constituídas por capítulos, unidades narrativas não independentes e organizadas numa determinada sequência, as séries ou seriados podem abrigar capítulos, episódios e/ou unidades que combinem qualidades de ambos.

(SYDENSTRICKER, 2012, p. 133)

Abre-se um pequeno parênteses aqui: Com a leitura de Iara Sydenstricker fica evidente a diferenciação entre capítulo e episódio quando se fala em narrativa seriada. O

primeiro diz respeito a uma parte de uma história maior que não finda em si mesmo, como em um livro. Já o episódio é uma unidade autônoma dentro de uma trama maior. Suas informações são pertinentes para o entendimento global, mas, de certo modo, encerra-se isoladamente.

Esse segundo parece combinar melhor ao que nos é apresentado em *We Speak Dance*. Todas as histórias têm um propósito em comum, características similares no que diz respeito à maneira de contar. Entretanto, podem ser assistidas separadamente e na ordem que se desejar. O conteúdo da obra continuará fazendo sentido.

Mesmo levando em consideração tal distinção, opta-se nesta dissertação pela ininterrupção do uso do conceito *capítulo*, simplesmente por um motivo literário - a falta de um sinônimo perfeito que dê conta da definição teórica admitida aqui deixa o texto repetitivo.

Segundo a autora, a roupagem da série, sua densidade dramática, a duração, o roteiro, a quantidade de personagens e de histórias anexas variam em grande medida, principalmente de acordo com o meio em que são veiculadas. Ou seja, na televisão, por exemplo, são delimitadas pelos comerciais e pelo tempo da grade de programação. Mas não só. Estão moldadas também a partir do mercado, das expectativas do receptor e de suas necessidades - principalmente no que diz respeito à dinamicidade e ao tempo acelerado da Pós-Modernidade.

Com estratégias próprias para criar a narrativa segmentada, modelou uma interrupção sistemática e institucional do processo de leitura e das histórias, inaugurando uma relação entre texto e leitor baseada na promessa e na expectativa da interrupção, vista não apenas como um mero intervalo de tempo na leitura (ou na exibição) da narrativa, mas como espaço de trabalho da imaginação (...).  
(SYDENSTRICKER, 2012, p. 13)

Portanto, cabe dizer que não apenas o corpo está fragmentado nesse contexto Pós-Moderno - como expõe os autores da *seção três*. Mas, cada vez mais, também o entretenimento e porque não a informação documental. *We Speak Dance* vêm como exemplo. Não seria enganoso, então, tratar esse audiovisual como *série documental*.

Com a cultura da convergência, presente neste tempo que discutimos aqui, as mídias se misturam. E a *web* se torna palco de todos os formatos. Dentre eles, a série e o documentário. Abre-se um novo nicho de mercado que passa a chamar a atenção da indústria do entretenimento e também do jornalismo.

Os meios de comunicação se apropriam do espaço virtual e, por extensão, confundem-se as fronteiras e os conceitos pré-existentes - mais uma característica do Pós-Moderno. Para Henry Jenkins (2009), trata-se muito mais de uma transformação social e cultural do que simplesmente tecnológica.



Contudo, ao trazer o ambiente virtual acoplado aos conceitos de documentário e série - *webdocumentário* e *websérie* - não se está mais falando apenas em um formato específico conectado a uma plataforma de circulação. (PENAFRIA, 2014)

Essa agregação conceitual, segundo Manuela Penafria (2014, p. 23), diz respeito a uma evolução das tecnologias interativas. Características essas que são impressas no formato. Isto é, o *web*(gênero) “integra e relaciona elementos multimídia (como texto, imagem, som) e, eventualmente, elementos de comunicação (como fóruns ou chats)”.

Segundo ela, é dado ao *utilizador* - e não mais *espectador* - o poder de interagir e criar. Nunca passivo, agora o público é o responsável por escolher o final da narrativa, determinar como quer percorrê-la, adicionar informações e modelar a obra. Há aqui um compromisso em transformar esse usuário em explorador. E isso é possibilitado por meio das experimentações que ocorrem nas plataformas de navegação. Por esse motivo, a cientista expõe a insuficiência do conceito de representação para o entendimento das narrativas interativas.

Com a tecnologia digital interativa, as capacidades solicitadas ao espectador pelos meios associados à noção de representação, não são suficientes. A afetação emocional e capacidades cognitivas inerentes à relação espectador-filme não se desvanecem, mas acrescenta-se um apelo para executar ações, para exercer a interatividade. A relação das obras com o ainda “espectador” exige ação física, pois é necessário clicar em ícones, fazer escolhas, selecionar percursos. É precisamente esta exigência de ação física que torna o espectador em utilizador; ainda que as escolhas estejam sujeitas às possibilidades que lhe são fornecidas, o utilizador é convidado a seguir o seu próprio percurso e demorar o seu próprio tempo. Para além disso, estamos perante tecnologias com a possibilidade de comunicação em tempo real, o que, apesar de se tratar de uma comunicação tecnologicamente mediada, é experimentada como uma interação face-a-face.  
(PENAFRIA, 2014, p. 26)

Com isso posto, pode-se caracterizar o público de *We Speak Dance* como um utilizador, já que ele pode escolher na plataforma *Netflix* o episódio que quer assistir primeiro, tem a possibilidade de parar e voltar. Contudo, esse audiovisual não possui características e suporte à interatividade. A requisição das ações de quem assiste cessam por aqui. Consequentemente, *webdocumentário* e ainda *websérie* não parecem ser nomenclaturas apropriadas para o produto em discussão. Conserva-se a ideia de série documental.

Isto nos conduz a expor outros desdobramentos a respeito do formato - que servirão, na sequência, para esboçá-lo com ainda mais detalhes - uma vez que a autora entende que quanto mais aporte teórico e relacional se busca, mais se encontra alternativas para descrever o objeto em questão.

#### 4.1 MODOS E PROJETOS DO DOCUMENTÁRIO

O estilo do formato documental, identificado a partir das escolhas adotadas por quem o produz, - como mencionado anteriormente - posiciona a obra ante determinada visão de mundo. Tais elementos conduzem, portanto, a *modos* específicos de se contar a história. Cada um deles enfatiza recursos e técnicas singulares. Para Bill Nichols (2016, p. 52) são seis os principais “modos de se fazer cinema documentário”: Poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

De acordo com ele, a passagem de um modo a outro não é uma evolução na qualidade das maneiras de se fazer cinema documental, mas, enquanto base conceitual da produção, expandem “a percepção do possível na representação”. (NICHOLS, 2016, p. 167). Assim como exposto sobre a arte em si, o próprio documentário é moldado pelas tecnologias de seu tempo e isso influencia a emergência de novos *modos*.

Uma pincelada breve por todos eles se faz necessária tanto ao entendimento do conjunto - do que o pesquisador compreende por *modo* - quanto à escolha dos que melhor cabem a *We Speak Dance* ao final da pesquisa. Sublinha-se que o uso do plural ao falar dos *modos* se dá já que eles não são estanques quando impressos em um documentário, mas, como indica o autor, sobrepõem-se e frequentemente podem se complementar.

O primeiro a ser elencado aqui se dirige de maneira direta ao público, apresentando imagens indiciais. Expõe argumentos e interpretações de maneira evidente a fim de cumprir a tal lógica informativa dos documentários. É o *modo Expositivo*. Em tom comprometido e pouco emotivo, o comentário propõe uma posição assinada das situações do mundo. Seu propósito é informar, convencer e mobilizar.

*Poético* diz respeito às produções documentais que adotam uma proximidade com o cinema experimental. A ênfase está na forma e a história é contada por meio do ritmo, do visual e/ou da acústica. Imagens trabalhadas, recuperação de arquivos, vozes que recitam, músicas e cores, alicerçam um estado de espírito mais do que esclarecem fatos, como sugere o autor.

Ao ignorar a presença da câmera para oferecer uma visão dos fatos, está-se optando pelo *Observativo*. Esse *modo* está relacionado ao advento das câmeras e outros equipamentos mais compactos que possibilitaram uma maior mobilidade na hora do registro. Deslocando-se livremente, o cineasta aqui observa e capta sem controlar ou participar da cena. “Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas.” (NICHOLS, 2016, p. 183).

Tal *modo* se aproxima do *cinema direto*, citado por Lucena (2012). Segundo ele, os produtores dessa maneira de documentar aspiravam a invisibilidade. Levavam suas câmeras para uma situação incomum e aguardavam o registro “espontâneo”<sup>35</sup>.

E é dessa maneira que o público é acionado como elemento ativo na construção dos significados dessa realidade. Esta posição do cineasta e do documentário em si, no entanto, provoca alguns questionamentos. Nichols (2016) indaga sobre o papel e a responsabilidade ética desse profissional em estampar sem contextualizar. Coloca em desconfiança a consistência de uma apresentação do real que diz não se alterar pela presença da câmera - e é a isto que se devem as aspas de Luiz Carlos Lucena no parágrafo acima.

Até que ponto o equipamento, e quem está por trás dele, é invisível e inativo? Em seu texto, Lucena (2012) nos responde a partir das reflexões de Edgar Morin e Jean Rouch afirmando que, ao ligar um equipamento de gravação, incontestavelmente se está violando uma privacidade.

O inverso dessa lógica parece ser o *Participativo* que, já de início, posiciona cineasta e personagem como integrantes da produção documental. “Jean-Luc Godard uma vez declarou que o cinema é verdade 24 vezes por segundo: o documentário participativo satisfaz essa assertiva.” (NICHOLS, 2016, p. 192)

Essa forma de filmar se aproxima de outros meios, como o rádio e a televisão. Isso porque traz entrevistas e a percepção do documentarista sobre a realidade que enfoca. De acordo com Bill Nichols, esse trabalho se assemelha também ao do cientista social que “vai ao campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal ou visceralmente, à forma de viver de um determinado contexto e, então, reflete sobre essa experiência”. (NICHOLS, 2016, p. 189).

Aqui também surgem algumas questões. Como o envolvimento e ao mesmo tempo o distanciamento entre cineasta e fonte repercutem na obra? Será que há tempo e condições de o produtor se aclimatar em determinado contexto para realizar suas interpretações? Existe aí, segundo o escritor, uma tarefa do realizador que vai além da filmagem: interrogar, provocar ou colaborar, agir politicamente, transformar-se. Cabe destacar, no entanto, que essa troca que se dá não é igualitária. O poder da entrevista ainda repousa sobre o ato de confessar.

O *modo Reflexivo* surge justamente como uma pergunta instigante, uma inquietude. Seu objetivo é estimular o espectador a atentar tanto para os desafios da representação do mundo e do outro, quanto para questionamentos políticos da própria trama. Isto é, ponderam

---

<sup>35</sup> Grifo do autor. (LUCENA, 2012, p. 26)

sobre o que se constrói diante de uma câmera e convidam a debater assuntos enquadrados no próprio documentário.

Esses filmes desafiam ideias arraigadas (...) e também servem para nomear o que fica invisível: a opressão, a desvalorização e a hierarquia (...). Experiências individuais unem-se para sustentar uma nova forma de ver, uma perspectiva distinta da ordem social.  
(NICHOLS, 2016, p. 205)

Além de testemunhar conhecimentos sobre o mundo, o documentário *Performático* exhibe uma demonstração ou incorporação singular dessa informação. Isto se dá por meio de “licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (NICHOLS, 2016, p. 209) - como, por exemplo, a própria arte.

De acordo com Luiz Carlos Lucena (2012, p. 28), esse revestimento está ligado a uma linha experimental. Há a busca por renovação, principalmente no que diz respeito à linguagem. Pode optar por “novas formas de abordagem dos temas”, flertar com a ficção e, por isso, acaba muitas vezes quebrando paradigmas.

O foco aqui está nesse envolvimento com o saber e na maneira como isso reverbera diretamente na perspectiva do próprio documentarista. A objetividade dá lugar à emoção, à afetividade e ao envolvimento. “Quando tentam fazer alguma coisa, é para nos ajudar a sentir como seria determinada situação ou experiência. Querem que sintamos num nível visceral mais do que compreendamos num nível conceitual.” (NICHOLS, 2016, p. 2010).

Para clarear e condensar os entendimentos sobre esses seis *modos*, pode-se relacionar cada um deles a uma ação específica ou propósito fundantes. No *Expositivo*, informar. O *Poético*, desenhar. Para o *Observativo*, contemplar. O *Participativo* sugere aprofundar. No *Reflexivo*, problematizar. E para o *Performático*, corporalizar.

Em composição com a perspectiva de Bill Nichols, parece pertinente pensar o documentário também a partir de sua função social. Esta ideia parece se aproximar da mistura entre a reflexão e a participação, pois se caracteriza enquanto ação. Esse *projeto* da obra documental, discutido pelo crítico de cinema Guy Gauthier (2011), diz respeito à posição do cineasta em denunciar uma determinada situação. Pode ir além disso e aderir a uma causa, engajar-se a favor dela. Também, propor e promover intervenções sociais com o objetivo de alcançar mudanças - sejam elas direcionadas ou substanciais. Nesse sentido, o próprio documentário pode ser a ação.

De toda forma, para Gauthier (2011), seja a favor desse olhar implicado ou optando por um distanciamento, o documentarista precisa estar imerso no contexto daquilo que registra. E isso tem implicações categóricas na forma como se trata a fonte e a informação. As

restrições, a reconstituição, o simulacro, a vulnerabilidade, o desconhecimento, a intimidade são temas a serem pensados.

É a negociação, portanto, que recebe a incumbência de agir diante desse cenário movediço. O capítulo encerra com uma questão do autor francês que serve de provocação para a análise de *We Speak Dance*, já que imbrica as culturas e o fazer documental: “(...) qual pode ser a natureza desse contrato quando cineastas e personagens não vêm do mesmo mundo?” (GAUTHIER, 2011, p. 157).

## 5 COMUNICAÇÃO À LA *MATRIOSKA*: O CORPO DANÇANTE NA SÉRIE DOCUMENTAL

Em *We Speak Dance* os potenciais das artes, do corpo e do vídeo se conectam e passam a acionar um imbricado processo de comunicação. O primeiro deles é a mensagem do corpo que dança. Essa célula de conteúdo, por sua vez, está inserida em um meio, o audiovisual. A série documental é o efeito de uma mobilização crítica e interpretativa que se deu durante e após as performances de dança.

Como forma de ilustrar a organização desses textos, que possuem contextos próprios e características compartilhadas, resolvi evocar a figura da *Matrioska*, um tradicional brinquedo russo, conhecido pela particularidade da sua forma. E o que nos concerne aqui a respeito desse item em relação à *We Speak Dance* é justamente isso: a *Matrioska* reúne em si mesma uma série de bonecas, uma dentro da outra, com tamanhos que vão do maior ao menor.

Com isso, o que procuro mostrar é a relação entre cada uma das partes e o todo desse objeto artesanal. Imaginemos a maior das bonecas como a série documental *We Speak Dance*. Seu retrato é de um produto acabado, mas que, quando olhamos mais de perto, vemos que é composto por diversas unidades. Seriam os corpos dançantes versões menores dentro da primeira, o vídeo.

Ao mesmo tempo parcelas independentes e segmentos de um texto maior. Cada qual com suas peculiaridades, detalhes a serem levados em consideração. Quando completas, montadas, esses textos se fundem em uma série documental que não deixa de carregar consigo uma complexa rede de significações, interpretações e contextos diversos.

Como a própria *Matrioska*, a relação dança-vídeo e suas inúmeras possibilidades comunicacionais não surgiram ontem. Faz-se interessante, portanto, convocar uma breve historiografia<sup>36</sup> desse imbricamento a fim de entender de que maneira têm se completado, evidenciado brechas ou novas potencialidades. Ressalta-se que tal panorama não se pretende definitivo tampouco completo, mas uma pincelada contextual, uma amostra descritiva.

---

<sup>36</sup> Este levantamento foi realizado pela própria autora em 2018 a partir da produção de um Estado da Arte sobre os modos de analisar a dança no audiovisual. Além de fornecer indicações de métodos e técnicas, a investigação - que culminou no artigo ainda não publicado *Possíveis leituras sobre o corpo que dança na tela: Um breve trajeto em busca de conexões metodológicas entre audiovisual e dança* - também recolheu diversas informações para a construção dessa historiografia.

## 5.1 A DANÇA ENCONTRA A TELA

Dança e vídeo se misturam há algum tempo e essa conexão tem resultado em inúmeras possibilidades para os dois campos - mediações, acordos proporcionais, textos dançados na tela, experimentações. Quando encontra a câmera, a dança tem sua recepção transformada de tridimensional para bidimensional. E o vídeo recebe uma nova voz. Os recursos do audiovisual passam a negociar com os movimentos corporais e vice-versa.

Sobre esse encontro Sherril Dodds realiza grande análise e a reúne em *Dance on screen: genres and media from hollywood to experimental art* (2004). A partir da sua leitura, é possível evidenciar alguns fatores que caracterizam a relação que se está discutindo. A primeira delas é a passagem da tridimensionalidade da existência para a bidimensionalidade da tela. Segundo ela, isso gera um aplanamento no corpo e, por conseguinte, na dança. Unido à distância física, material, da performance, há uma redução da empatia cinética.

Por outro lado, como a câmera vai ao encontro do movente, surgem novas possibilidades - até mesmo para trabalhar essa (não) presença. Aqui a lente é a parceira sensível que, juntamente com os efeitos de edição, guiam o olhar a observações antes impossíveis.

*Slow motion, fast motion, reverse motion, close up*, a utilização de ângulos peculiares, a subversão da linearidade temporal, a alteração da cor e do foco, o corte, a adição de música e som ambiente são alguns recursos elencados pela autora.

Começamos a detalhá-los pela construção temporal do corpo dançante. Tal manipulação, de acordo com Dodds (2004), é possível de ser alcançada tanto durante a filmagem quanto na pós-produção. Enquanto o *slow motion*, a diminuição da velocidade do movimento proporciona um exame detalhado da performance, o *fast motion* é usado para alterar a noção de passagem do tempo. Ainda, o *reverse motion*, o avesso do movimento, é uma forma de distorcer a ação e fazer com que o dançarino seja capaz de realizar ações impossíveis ao corpo humano.

Em relação ao espaço, tem-se a manipulação do tamanho do corpo e da perspectiva de observação. O *close up* (e sua versão em movimento - *zoom in*), de acordo com Sherril Dodds (2004), têm a potência de revelar detalhes invisíveis aos olhos do público - antes imóvel na poltrona do teatro. Cita-se a possibilidade de observar o suor, os vincos da expressão facial e a contração muscular.

Com isso, é possível capturar a energia da movência e até mesmo desfazer a aura de facilidade na realização dos movimentos - cara ao Balé, por exemplo. Isto é, exalta-se a

vulnerabilidade do corpo humano. O uso desse recurso também “direciona o olhar do espectador para uma área particular de interesse”. (Tradução livre) (DODDS, 2004, p. 72) E aí está o corpo fragmentado, presente no audiovisual.

Seu oposto, o distanciamento do corpo dançante, o *open plan*, (bem como o *zoom out*) segundo a pesquisadora, seriam capazes de diminuir o achatamento causado pela bidimensionalidade da tela, já que adicionam mais elementos e profundidade ao que é enquadrado. Auxiliam também no entendimento do contexto, do entorno.

No caso de ângulos peculiares e dos movimentos de câmera, fala-se dos *plongées* e *contra-plongées*, do enquadramento detalhado de algo próximo ou muito distante do chão, de uma filmadora que circunda um corpo. Estes mecanismos, para a autora, adicionam uma nova camada de *kinesis* à performance. Ou seja, trata-se de um tipo cinematográfico de coreografia criada pelas lentes.

Um outro ponto a destacar na feitura de vídeos de/com dança é a edição. De acordo com Sherril Dodds (2004, p. 32) “a implicação desse dispositivo está na relação com o tempo que não está mais restrito à progressão linear” (Tradução livre)<sup>37</sup>. Isso torna possível que todo um evento seja reestruturado. Por exemplo, o que ela chama de *dead time* pode ser apagado. Seria aquele tempo em que nada ou pouco acontece na coreografia.

Um passo que vêm depois de outro pode ser inserido antes do primeiro. Ainda, a ação dançada pode ser combinada a outros recursos como efeitos visuais e som. Sobre a adição deste último, a montagem pode inclusive utilizar de alterações temporais para harmonizar o movimento às batidas da música, por exemplo.

Outra característica é a possibilidade de avaliar os resultados do que foi gravado e, caso necessário, refazer. A regravação de erros mexe com o senso de risco e de imprevisibilidade da dança - o que acarreta, segundo Dodds (2004), uma perda de espontaneidade do corpo dançante.

Por outro lado, o enquadramento de uma coreografia implica em um possível aumento de sua recepção, tendo em vista que não seria mais necessário estar presencialmente no local da performance para apreciá-la.

Por fim, ela elenca o envolvimento de mais pessoas na tomada de decisões - já que agora há duas grandes instâncias comunicativas nesse processo. Há as convenções e códigos da arte e as características técnicas do meio. Quanto maior o equilíbrio entre elas, mais potencialidades de ambas podem ser exploradas - discussão que aparece logo a frente.

---

<sup>37</sup> “The implication of this device is that time is no longer restricted to linear progression (...)”



Para mergulhar nesse entrelaçamento, faz-se necessário tecer uma breve passagem histórica do imbricamento vídeo-dança. Ela nos serve como uma maneira de vislumbrar as consequências do formato audiovisual para a percepção do corpo. Também traz as transformações do estatuto de cada uma das partes até culminar, na contemporaneidade, em um processo de recriação conjunta, uma hibridização e alargamento de fronteiras cada vez maiores dessas duas comunicações. (WOSNIAK, 2015)

Espera-se que após essa construção seja um pouco mais descomplicado buscar as relações específicas em *We Speak Dance* da comunicação-dança com a comunicação-vídeo.

### 5.1.1 UMA BREVE HISTORIOGRAFIA

A organização desse levantamento se dá em três momentos. Em confluência, costuro-os a partir da ideia de *Contratos* abordada pela pesquisadora Ana Paula Nunes (2008). De maneira geral o percurso aponta para uma aproximação cada vez maior entre essas duas formas de comunicação e de arte.

O primeiro momento diz respeito à dança enquanto objeto do cinema. Aqui é possível conectar o período à ideia de *Contrato Unilateral* discutida pela autora Ana Paula Nunes (2008). Isso porque não há uma negociação entre as partes. A dança serve às diretrizes do vídeo / cinema caracterizando, então, uma relação absolutamente desigual entre cineasta e coreografia.

Está-se falando do final do século XIX e início do XX. É o advento do cinematógrafo<sup>38</sup> que se utiliza do corpo humano para entender, principalmente, as relações entre movimento e tempo.

A história da relação entre o cinema e a música – e particularmente com a dança – é quase tão antiga quanto a própria história do cinema. Mesmo antes da sincronização do som com a imagem, já havia experimentos que podem ser considerados ilustrativos da representação da interface dança/cinema. No início do século XX, na França, George Méliès e Emile Cohl experimentavam a animação de objetos e bailarinos para produzir danças que só existiam na tela. (FIALHO, 2011, 42)

Ao se pensar o corpo no audiovisual, como um gestual corporal, amplia-se a cena trazendo o cinema como um dispositivo que vem propor outro formato espacial e temporal ao corpo, novas mobilidades ou imobilidades, sugerindo sensações que são intermediadas pela ação orientada pelo olhar cinematográfico.

<sup>38</sup> Vale dizer que, mesmo antes do advento das tecnologias de vídeo, já existiam experimentos de estudo do movimento com o uso da fotografia. A dança estava entre as atividades para a investigação e fazia parte dos trabalhos do fotógrafo inglês Edward James Muggeridge e do fisiologista francês Étienne-Jules Marey. “As experiências de Muybridge e Marey imprimem um caráter bem particular para os padrões de produção da imagem, à época. O hibridismo entre fotografia e movimento do corpo produziu a noção de mundos que podem ser manipulados e articulados em outras esferas, como a das artes.” (FIALHO, 2011, p. 34).

(DUARTE, 2014, p. 147)

Logo na sequência, mas ainda ligado a esse primeiro momento, observou-se que a dança poderia se valer do vídeo para registrar suas produções. Com uma câmera parada e apontada para o palco, fazia-se um trabalho de contribuição à memória e a pesquisas futuras. A distância da câmera em relação ao corpo se compara ao espaçamento experienciado pelo público em um teatro. No entanto, a técnica ainda não explora a possibilidade de se deslocar em função do movimento coreográfico, como faz o olho humano, ou de se aproximar e se distanciar, como nas tecnologias que viriam na sequência.

O segundo momento da relação dança-vídeo se estabelece quando a sétima arte passa a fazer uso da dança como recurso narrativo das suas tramas. O movimento dançado trabalha a favor da estética do filme ou, de maneira ainda mais engajada, caracteriza seu gênero.

O primeiro musical - que veio para estrear o advento do filme sonoro, no final da década de 1930 - *The Jazz singer* / O Cantor de Jazz (1927), já traz a fórmula que mescla espetáculo musical dançado no cinema. (SANTIAGO, 2011). De acordo com o pesquisador Roberto Fialho (2011, p. 35), sobre o cinema, “a dança encontra na tela uma referência de ambiente cênico para a atuação”.

Na chamada *Idade de Ouro* dos filmes musicais (NUNES, 2008), entre os anos 1930 e 1940, o coreógrafo da *Broadway* Busby Berkeley<sup>39</sup> (1895 - 1976) faculta os palcos a favor das telas. Seus trabalhos inauguram uma nova relação entre as duas artes: a dança passa a ser pensada *para* o filme. O resultado são coreografias visualmente elaboradas e, por vezes, caleidoscópicas.

---

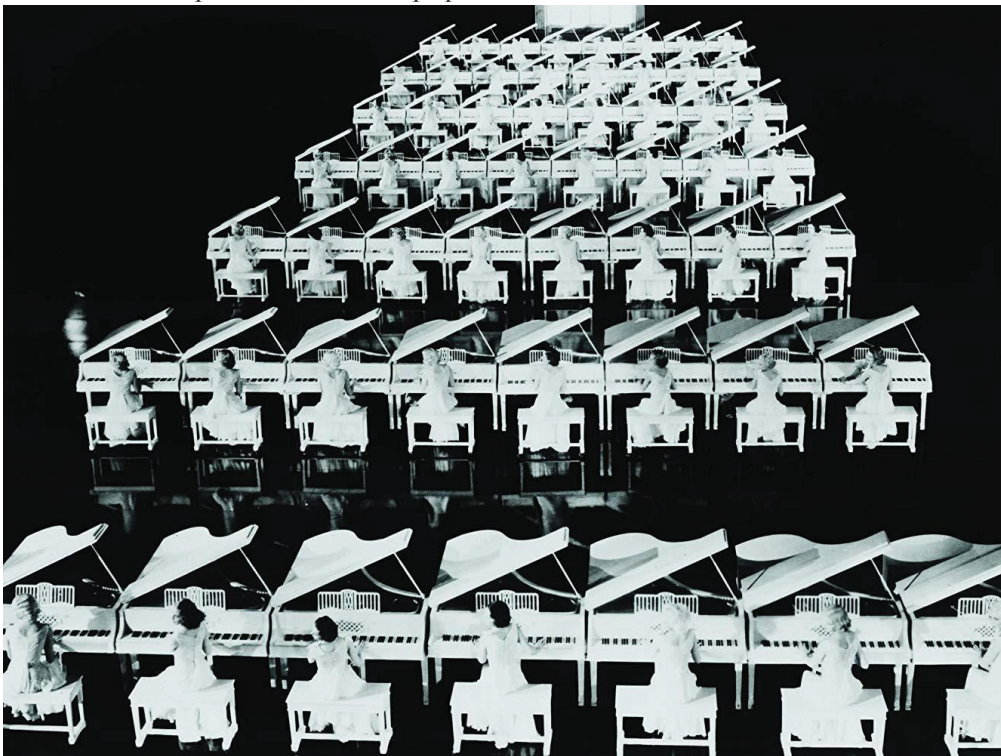
<sup>39</sup> Busby Berkeley (1895 - 1976) foi um dos mais conhecidos coreógrafos de musicais norte americanos. O início de sua carreira se deu no exército em 1918, quando começou a organizar *shows* que percorriam os acampamentos dos soldados durante a Primeira Guerra Mundial. O artista trabalhou na *Broadway* como ator, diretor de dança e também coreógrafo. Então, foi para o cinema e atuou tanto com coreografias quanto como diretor. A visualidade de formas, a construção das chamadas *pautas* - localização de cada bailarino e suas trocas pela cena -, fazem lembrar sua primeira ocupação, com a realização de paradas ainda na caserna. (BUSBY, 1990).

Figura 3 - Cena do filme Footlight parade / Belezas em revista (1933) / Observar o efeito caleidoscópico causado pela montagem da cena, posição das bailarinas e da câmera em relação à distância e ao espelho d'água



Fonte: (IMDB, 1990)

Figura 4 - Cena do filme Gold diggers / Mordedoras de 1935 (1935) - Observar o desenho formado pelo contraste de cores e pelos inúmeros pianos alinhados. Com o quadro bem aberto se tem a sensação de que os instrumentos e as performers são bem pequenos



Fonte: (IMDB, 1990)

Figura 5 - Cena do filme *The gang's all here* / *Entre a loura e a morena* (1943) que tem a participação de Carmen Miranda (1909 - 1955) / Observar os efeitos causados pela combinação de elementos de cena, coreografia e posicionamento da câmera



Fonte: (IMDB, 1990)

Trata-se, portanto, de uma produção que visivelmente passa a ser pensada para o novo meio no sentido de criação de efeitos visuais. Entretanto, os desfiles de Berkeley, por exemplo, estão estampados na tela, quase do mesmo jeito que vieram das ruas. Na construção de cenas, há planos abertos, como nos palcos, e passeios da câmera. Vez por outra os enquadramentos abertos recebem uma outra perspectiva - às vezes de cima para baixo ou vice-versa. O *zoom in* do plano detalhe é outro recurso utilizado.

A chanchada brasileira é um exemplo que se aproxima dos musicais desse período. Este gênero que reunia humor, música, performances e até elementos de filmes policiais, teve seu auge entre as décadas de 1930 e 1950. A dança é ainda, notadamente, uma prestadora de serviços às produções cinematográficas. (NUNES, 2008; ESTRANHO, 2011).

O filme de 1936 *Alô, Alô, Carnaval!*, de Adhemar Gonzaga, faz parte desse grupo. “O filme segue a fórmula [norte americana] e une uma história simples e números musicais dos artistas mais populares do período.” Compõem o elenco nomes como Jaime Costa (1897-1967), Barbosa Júnior (1887 - 1965), Oscarito (1906 - 1970) e Carmen Miranda. (ITAÚ CULTURAL, 2016).

Para realizar as apresentações os atores aparecem em espaços muito parecidos com palcos e se posicionam logo à frente da banda ou de um cenário. O ângulo normalmente é frontal e a câmera vai de enquadramentos mais abertos para médios e meios primeiros planos.

Outro exemplo a citar é Fred Astaire<sup>40</sup> (1899 - 1987). Sua maneira de atuar em frente às câmeras deu subsídios para encorajar um novo momento desta conexão entre cinema e dança - que a autora Ana Paula Nunes (2008) vai chamar de *Bilateral*. Ou seja, passará a existir uma consonância entre coreógrafo(a) e cineasta.

Isso porque ele requisitava ser filmado sempre de corpo inteiro - já que diversas produções anteriores aplicavam técnicas de gravação e edição para compor planos fechados que enquadravam o corpo e a dança em partes. Essa fragmentação, então, deixa de existir nos filmes que ele protagoniza, demandando horas de ensaios para que a câmera entenda a dinâmica e saiba seguir seus passos.

Se procurarmos essa relação na Era de Ouro das Séries, por exemplo, nos deparamos com *Um maluco no pedaço / The Fresh prince of Bel-Air*. A produção inicia em setembro de 1990, no canal norte americano NBC e é lembrada até os dias de hoje, entre outras coisas, pelas danças do personagem Carlton, interpretado por Alfonso Ribeiro (1974) - primo do protagonista Will. (SUPERINTERESSANTE, 2018) A inspiração de suas performances está em *Dancing in the dark* (1984), de Bruce Springsteen.

Aqui a dança serve como elemento cômico à trama e individualizador do personagem. Em uma cena, a câmera acompanha Carlton pela sala enquanto ele gira, desliza, sobe as escadas e no sofá, normalmente em plano aberto. Ele parece se divertir, sozinho, performando, e a piada se dá quando algum integrante da família chega e o descobre dançando.

Outro achado em formato de série que se utiliza desse corpo movente é Castelo Rá-Tim-Bum. O programa infantil nasce em 1994 e é exibido pela TV Cultura até seu trigésimo primeiro capítulo. Diversos personagens, como as Patativas e Bongô, o entregador de pizza, têm a dança como atributo. Mas, cito com mais especificidade o episódio número 25, *Bobou, dançou!*.

Em um dia de muito calor o protagonista Nino procura uma solução para refrescar o castelo. O desenrolar é a realização de uma dança da chuva - primeiro performada dentro da

---

<sup>40</sup> Fred Astaire (1899 - 1987) foi um ator e bailarino norte americano que despontou nas telonas na década de 1930. Sua primeira produção, *Dancing Lady* (1933), já trazia a dança. O musical foi um dos gêneros mais trabalhados pelo artista. Seu par mais frequente nas filmagens era a atriz, dançarina e cantora Ginger Rogers (1911 - 1985). A carreira de Astaire foi reconhecida com dezesseis prêmios e sete nomeações. (FRED, 1990).

pseudo televisão do menino - e depois por ele mesmo. Nesse caso, ela é o tema da produção - além de, como já mencionado, fazer parte de quadros fixos dentro da exibição.

Novamente uma produção brasileira, mas agora uma novela. *Caminho das Índias*, no ar em janeiro de 2009, apresenta em seus capítulos vários estilos de Dança Indiana. E as performances são tanto apenas da protagonista Maya, feita por Juliana Paes, quanto por boa parte do elenco. O *Bollywood*, por exemplo, é convocado como uma forma de evidenciar a cultura que se quer representar. Esses corpos dançantes estão em eventos e cerimônias, no cotidiano, em reuniões de família, no romance do casal principal e até mesmo na vinheta de abertura.

Passo agora para dois *reality shows* norte americanos que têm a dança como fundamento competitivo. *So You Think You Can Dance* estreia em 2005 e é distribuído pela FOX. No Brasil, vêm em 2009 por meio do canal TLC. O *Talent Show* tem como objetivo encontrar o melhor dançarino dos Estados Unidos e, para isso, percorre o país com audições. Delas é montado um grupo fechado que compete durante vários capítulos. O vencedor é escolhido pelos jurados e pelo público que pode votar no seu preferido.

As modalidades são as mais variadas e os candidatos performam em um palco exclusivo do programa. Há a utilização de diversas câmeras e, por conseguinte, o recurso de corte entre uma e outra. Também, iluminação cênica e decoração baseada no tema da dança. As câmeras acompanham os passos de maneira dinâmica, variam os planos e perspectivas.

Em *RuPaul's Drag Race*, desfila-se e se performa a fim de ser a melhor *drag queen*. Com onze temporadas iniciadas em fevereiro de 2009, cada capítulo tem provas específicas e deixa para trás uma integrante. O *show* conta com figurino e *make* produzidos pelas próprias participantes, cenografia, além do famoso *lipsync* - dublagem de músicas com interpretação e dança. Aqui os corpos aparecem ora inteiros ora fragmentados.

Para arrematar as amostras desse segundo momento - de contrato bilateral entre vídeo e dança - cito uma produção mais recente - dezembro de 2016 - disponibilizada pela *Netflix*, *The OA*. Aqui a dança é empregada de uma maneira curiosa. A série de suspense conta a história de Prairie, uma jovem adotada que retoma a visão após desaparecer por sete anos. Durante esse tempo, ela vivencia um cárcere que tem em sua gênese a pesquisa (desenvolvida pelo Dr. Hunter) de experiências de quase morte, as EQM.

Quando ela mesma descobre a possibilidade de percorrer diversas dimensões, passa a testar isso com mais frequência. E a maneira de acesso é justamente a performance. São movimentos coreografados e repetidos, realizados inúmeras vezes até alcançar esse território imaterial. O que é válido realçar é a evocação da dança como forma de tratar da subjetividade,

dessa passagem para o desconhecido. A arte servindo a assuntos de difícil compreensão e representação. Quando chega o momento de performar, cria-se uma atmosfera de tensão, de sobrecarga, de luta - diferente do que se costuma relacionar ao ato de dançar (no audiovisual).

É importante salientar novamente que, nessa fase, a dança ainda é um adendo, uma parte da trama, e o coreógrafo ainda não realiza uma negociação uniforme com a equipe de produção. O vídeo comanda. A própria pesquisadora Ana Paula Nunes (2008) aponta para a necessidade de olhar para essa relação sem estabelecer julgamentos. A submissão daquela para com o vídeo não representa um problema, apenas se mostra como uma das formas de realização cinematográfica.

Retomando, o processo de troca mútua entre essas formas de fazer se concretiza já no final dos anos 1930. É o segundo momento dessa historiografia e, como citado, o *contrato bilateral* de Nunes (2008). De acordo com a autora, a obra *On Your Toes* (1939) inaugurou a centralidade da dança nas narrativas. Isto é, ambas as partes possuem atribuições mútuas e a narrativa se desestruturaria se a dança não estivesse presente. Ela é utilizada para contar a história, para poetizar ou dramatizar questões sociais, faz com que a técnica procure outras soluções para os movimentos do corpo.

[Um] exemplo é o filme “Tangos, Exílio de Gardel” (Tangos, *el Exilio de Gardel* – Argentina / França – 1985), de Fernando Solanas. O filme apresenta uma série de experimentações narrativas, com sua montagem operística (dividido em capítulos), a quebra da supremacia retangular dos enquadramentos, a valorização do extra-campo e, sobretudo, utilizando o tango para abordar um drama social, e não de personagens. (NUNES, 2008, p. 6)

A dança vista como uma linguagem incorporada e vivenciada pelo vídeo - e não só pelo cinema - caracteriza o terceiro momento descrito aqui. O *contrato consensual* (NUNES, 2008) é explícito e a coreografia é dividida entre câmera, dançarinos, diretor(a) e coreógrafo(a). Valoriza-se os principais elementos que o audiovisual e a dança compartilham: movimento, espaço e tempo.

Esta fase foi impulsionada pelo aparecimento das pequenas câmeras de mão e, diante disso, a experimentação é a palavra da vez. A obra é tanto pesquisa quanto arte em si. Fazem parte dessa categoria as videoartes, as coreografias complementadas por relatos pessoais, documentários<sup>41</sup>, bem como algumas produções específicas para a *internet*.

Produções do cineasta Evaldo Mocarzel explicitam bem esta relação reta, igualitária entre as duas artes. A pesquisadora Cristiane Wosniak (2017, p. 205) as chama de “casamento

<sup>41</sup> Segundo o pesquisador Roberto Fialho (2011), entre os gêneros audiovisuais que convergem com a dança, o documentário é o menos explorado.

artístico do cinema com a dança”. O artista faz a câmera dançar, trabalha com o som, a fragmentação do corpo, a repetição dos movimentos e suas falsas continuidades<sup>42</sup>.

O documentarista insiste em seu raciocínio estético: uma montagem coreográfico-cinematográfica que aposta nos rastros, nas linhas do corpo, na geometria de movimentos metonímicos de mãos, pés, olhares/alteridade, subjetividade e diálogos linguísticos. O uso intenso de re(a)presentações e encenações de movimentos em diferentes e inusitadas locações – como a sala de aula, o alto de edifícios na cidade de São Paulo, o terraço da Assembleia Legislativa no Ibirapuera, o palco do teatro – e a (multi)perspectiva dos olhares dos próprios atores sociais com câmeras acopladas a seus corpos (GoPro e body-cam) promovem o encontro com uma das ideias que sempre perseguem o diretor/cineasta, conforme atesta em seu depoimento em prol da alteridade no documentário: “perspectivar o ponto de vista de quem dança com a câmera acoplada aos corpos dos intérpretes, e ainda imprimir na imagem, dentro do quadro, a cadência, o balanço, o ritmo do movimento de quem dança” (Mocarzel 2012, 11).

(WOSNIAK, 2017, p. 209)

Figura 6 - Extrato do documentário São Paulo Companhia de Dança (2012), de Evaldo Mocarzel. Com a câmera acoplada ao corpo, a bailarina convida o espectador a dançar com ela, a ver o que ela enxerga enquanto dança



Fonte: (CANAL CURTA, 2012)

<sup>42</sup> Também chamado de falso *raccord*, esse recurso atua como se quisesse imitar a perspectiva do olhar a partir do próprio olho. Trata-se, portanto, de uma equivalência metafórica que alia enquadramentos subjetivos, cortes breves e locações variadas. (AUMONT; MARIE, 2003; WOSNIAK, 2017).



Figura 7 - Extrato do documentário São Paulo Companhia de Dança (2012), de Evaldo Mocarzel. A imagem convida a olhar a dançarina a partir de uma outra perspectiva, mais de perto, com uma câmera tão oscilante quanto um corpo em movimento pode ser



Fonte: (CANAL CURTA, 2012)

Este recente imbricamento possui uma função importante relacionada aos processos comunicacionais. Não se trata somente do audiovisual ou da dança, separados. É “um hibridismo de duas formas representativas de comunicação, que pode e deve utilizar a riqueza das suas possibilidades de material expressivo para construir narrativas, discursos, pensamentos e reflexões”. (NUNES, 2008, p. 9).

Nota-se, portanto, que os gêneros do vídeo foram se diversificando e se complexificando. A fórmula dos musicais, por exemplo, está bastante presente ainda nos dias de hoje. Alguns são criados especificamente para a tela e outros adaptados. *Wizard of Oz / O Mágico de Oz* (1939), *Singing in the rain / Cantando na Chuva* (1952), *West side story / Amor, Sublime Amor* (1961), *The sound of music / A Noviça Rebelde* (1965) e *Flashdance / Em Ritmo de Embalo* (1983) são alguns dos chamados *clássicos* dos musicais de Hollywood. Produções mais recentes como *Moulin Rouge: Amor em Vermelho* (2001) e *The Greatest Showman / O Rei do Show* (2017) trazem muito de seus antecessores e adicionam, por exemplo, outras técnicas de edição e efeitos especiais.

As obras de Mocarzel, como discutido logo acima, à exemplo *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras* (2010), o documentário *São Paulo Companhia de Dança* (2012) e *Buracos no Céu* (2013), por outro lado, levam ao ápice a relação entre câmera e a arte de dançar. A ideia de experimentação é visualizada em suas produções e as potencialidades técnicas são bastante exploradas.

Observa-se, então, que o número de possibilidades de negociação entre dança e audiovisual vão se ampliando ao longo do tempo. Acompanham, por exemplo, os próprios avanços tecnológicos e os anseios de seus realizadores. Contudo, ampliar não significa

necessariamente converter. As mudanças ocorrem, mas as formas mais antigas não deixam de existir. Isso aponta para a ideia de que o tipo de contratualidade depende principalmente do propósito da obra.

Esta breve historiografia mostra as diversas interfaces do corpo e da imagem e evidenciam o processo de produção de subjetividades que começa mesmo antes de se apertar o *REC*. Tecnologia e corpo passam a trocar cada vez mais informações e o vídeo se mostra tanto um modo de representar quanto de pensar.

### 5.1.2 UMA DANÇA EM DUAS DIMENSÕES E SUA TRANSMISSÃO CONTÍNUA: O PAPEL DO *STREAMING*

Além da mescla entre as tecnologias do corpo, da câmera e da edição, *We Speak Dance* tem como suporte de difusão a transmissão em fluxo contínuo, conhecida como *Streaming*. Pensar a produção sem deixar de lado essa plataforma é relevante no sentido em que descortina, na medida do possível, mais um elemento da relação contextual da obra e porque desencadeia uma discussão sobre as reformulações da dança diante desse meio.

Para circular em diferentes ambientes, qualquer linguagem precisa se adaptar ao suporte. No caso da dança, isso significou uma mudança de paradigma, já que o corpo que dança, nesse sentido, carrega o tipo de pensamento que o computador trouxe para a sociedade contemporânea.  
(FIALHO, 2011, p. 48)

Quanto a isso, o pesquisador João Martins Ladeira (2016)<sup>43</sup> defende a necessidade de pensar os meios de comunicação não enquanto *uma* mídia, unitária e alinhada, mas a partir de cada operador que comporta suas representações, discursos e linguagens. Neste processo, todas elas têm um impacto no que ele chama de *dinâmicas de subjetivação* que se dão por meio da imagem.

Segundo ele, as diferenças nas maneiras de ver falam principalmente sobre os próprios meios: “Formas de conteúdos distintas - *broadcast*, multicanal ou *streaming* - definem direções para lidar com elementos que, a partir delas, se possibilita ver.” (LADEIRA, 2016, p. 184). Ainda sobre isso, “cada forma indica uma atualização no fluxo constitutivo da realidade, da própria vida”. (LADEIRA, 2016, p. 33).

---

<sup>43</sup> Frisa-se aqui a posição do autor quanto às transformações tecnológicas relacionadas aos meios de comunicação audiovisual: Segundo ele, deve-se abandonar a ideia de um progresso linear, de uma extinção do anterior e, principalmente, de uma expectativa por um propósito em última instância. “Levar a sério esta dispersão permite enfatizar as associações diversas das quais o conhecimento depende.” (LADEIRA, 2016, p. 26).

Especificamente sobre o *streaming*, a imagem e a informação se descolam do equipamento que as carregava. Sua dinâmica funciona por meio de dados, segundo as lógicas do *software*. É ele, de acordo com Ladeira (2016, p. 43), que tem inscrito “o protocolo, a transparência e a modulação nas atividades contemporâneas de audiovisual”. E esta nova apropriação sobre as produções faz se aproximarem as fronteiras entre o humano e o digital, bem como se atravessarem em relação aos próprios meios.

Esta tecnologia intensifica as noções de tempo e espaço já remodeladas pela rede de computadores, a *internet*. Os limites geográficos se dissolvem e o tempo se torna atemporal. No caso de um audiovisual de dança em *streaming*, há um paradoxo entre presença e ausência desse corpo que dança. Como já tratado por Sherril Dodds (2004), na tela a performance tem sua empatia cinética reduzida, contudo as possibilidades abertas pelos recursos do vídeo estabelecem uma nova forma de ver a dança. A vontade de rever algum movimento ou a impossibilidade de seguir com o ato de assistir podem ser supridos com o simples apertar de alguns botões.

Está aí também uma singular relação com diferentes culturas. Estão todas (ou muitas) dispostas em um mesmo sítio. As que o espectador conhece e também as que desconhece. Prontas para sua visualização momentânea e interpretação repentina. A contextualização, caso não oferecida no produto assistido, fica também por sua conta - basta abrir uma janela de busca - e, portanto, pode ou não ser realizada.

Outra característica é uma nova lógica de consumo, já que essa plataforma administra mais do que acervos. Ela lida com vontades e afetos. A disponibilização de conteúdo trabalha com o poder de escolha do espectador - que ele espera que se dê a partir da diversidade. Isto implica mais alternativas no que diz respeito ao circuito de bens simbólicos.

Para o autor, essa potencialização na circulação da cultura depende do excesso. As interfaces preparadas para a navegação trabalham segundo o nexos da conveniência, não mais assentada na massificação, mas no seu oposto, a individualização, a segmentação.

A expansão do audiovisual - segmentado, flexível, diversificado - em estruturas de *streaming* - com seus acervos, emissoras desagregadas, conteúdo inédito - proporciona dinâmicas que retomam a circulação da imagem de uma perspectiva muito mais intensa.

(LADEIRA, 2016, p. 50)

O resultado desse processo, é a globalização da imagem. Um exemplo que ilustra essa expansão do alcance é justamente a plataforma que abriga o documentário estudado. A *Netflix* nasceu em 1998, restrita aos Estados Unidos, inicialmente como um sistema para alugar ou comprar *DVDs*. No ano seguinte parte para o serviço de assinaturas.

Mas é no ano de 2007 que a fornecedora inicia a difusão pela *internet*. Por enquanto, distribuía conteúdos de outros criadores, mas já manifestando o interesse em produzir materiais próprios. Seu grande trunfo era justamente a manipulação dos acervos e o ato de escolha transferidos para o público.

A América Latina recebe a aplicação em 2011 - data em que o Brasil entra na lista de destinatários. Em 2012 é a vez do Reino Unido e de alguns países nórdicos. França, Bélgica e Alemanha se tornam público dois anos depois e isso ocorre com Japão, Itália, Austrália, Portugal e Espanha em 2015. No início de 2016 são 190 países com os serviços da *Netflix*.

Tal expansão exige da empresa inúmeras negociações com distribuidores de todas essas localizações - o que areja as relações entre produtor e distribuidor. “A conexão entre audiovisual e *internet*, iluminada nestas operações iniciais desencadeia consequências que, a partir daí, definirão o audiovisual para o século XXI.” (LADEIRA, 2016, p. 85). Fazendo esse enlace com os produtos de dança, abre-se uma novo local para a apreciação da arte, como já discutido por Sherril Dodds (2004).

Vale ressaltar, no entanto, que essa distribuição não é igualitária. A entrega desses produtos audiovisuais depende de infraestruturas como as de tráfego de dados de rede, de artefatos tecnológicos e de relações econômicas de poder internas e entre países.

Originados em regiões centrais, estes eventos se repetem na semiperiferia (...) embora de modo particular. A televisão do século XXI depende destes empreendimentos. Como um agente provocador, a digitalização se infiltra nas mídias, transformando-as em dados computáveis de qualquer tipo. Num extenso processo histórico, o digital se move em direção às experiências com o som e a imagem. As tecnologias de informação, ao se transformarem em um tema relativo à cultura, terminam por se encontrar com a indústria cultural, que rejuvenesce. (LADEIRA, 2016, p. 180)

Esse processo descrito pelo autor implica, portanto, em repensar a cultura, as tecnologias e a relação dos indivíduos com elas, a produção de informação e de sentidos, o imbricamento entre corpo e imagem e, por conseguinte, o papel da arte neste cenário.

Desse modo, elenca-se mais um motivo para a necessidade de uma metodologia plural - agora, para estudar um audiovisual imerso em tal contexto. Ela deve ser capaz de ampliar a leitura sobre essas diversas dinâmicas. A comunicação do vídeo - disposta na plataforma de *streaming* -, bem como a da dança e suas mensagens subjetivas e corporificadas fomentam um pensamento que deve interrogar e se rearranjar também em *fluxo contínuo*.

## 6 UM OLHAR PLURAL

O objetivo da presente dissertação com relação à sua metodologia é traçar uma estratégia que seja capaz de levar em consideração as transformações tecnológicas e suas implicações no corpo e na imagem, os vários contextos e questões sociais estampados e discutidos na tela, as relações de poder, a polifonia de vozes e dos corpos em *We Speak Dance*.

Para discutir a conexão entre dança e vídeo enquanto duas comunicações *à la Matroska* e, de maneira mais específica, para analisar a maneira como esse audiovisual se apropria dos corpos moventes para falar sobre o potencial da arte da dança em diversas culturas, propõe-se uma estratégia que bebe de várias disciplinas e campos de estudo. (GREINER, 2005)

Este tratamento multifacetado é estruturado no paradigma de pesquisa dos Estudos Culturais Pós-Coloniais. E são exatamente essas as lentes que coordenam o recorte da investigação. A priori, tinha-se cinco episódios: Lagos, Vietnã, Beirute, Bali e Paris. O primeiro e o último foram deixados de lado, tendo em vista que os demais se encontram no lado leste do globo e, portanto, corresponderiam ao problema de pesquisa - uma representação que segrega Ocidente e Oriente - e, por conseguinte, às ideias discutidas por Homi Bhabha (2006; 2014) e Edward W. Said (2007). Então, de cinco episódios, passamos para três.

O segundo recorte, dentro de cada um dos capítulos, veio por meio da noção de corpo dançante<sup>44</sup>. Aqueles personagens que não foram entrevistados e/ou não apareceram dançando foram preteridos. Assim, seria possível completar todos os requisitos da primeira parte do protocolo metodológico - que logo será detalhado. Aqui, de 19 nomes, passamos para 12. Essa redução é explicitada nos quadros abaixo, divididos por título.

---

<sup>44</sup> Por corpos dançantes a presente pesquisa entende todos os personagens do documentário que realizam alguma performance artística em dança, seja ela com ou sem a participação de Vandana Hart.

Quadro 3 - Personagens do episódio 2 - Vietnã

Ha Minh - Dança na rua com Vandana	
Dançarina espiritual	
Hai Linh - Dançarina de <i>Pole Dance</i>	
Leon - Rei do <i>Pop</i>	
John Huy - líder <i>Urban Dance Group</i>	

Fonte: A autora (2019)

Quadro 4 - Personagens do episódio 3 - Beirute

Omar Dilati - Dançarino folclórico / <i>Dabke</i>	
Alexandre Paulikevitch - Dança <i>Baladi</i>	
Naima Yazbek - Dança do Ventre / Dança Oriental	
Randa Makhoul - Performer	
Ibrahim - Conselheiro da ONU	
Juliana e Elias - Noivos	

Fonte: A autora (2019)

Quadro 5 - Personagens do episódio 4 - Bali

<i>Kobagi Dance Group</i> <sup>45</sup>	
Oka Dalem - Dançarino e professor	
Radek Dewi Aryani - Dança tradicional e <i>Hip Hop</i>	
Devi e Sintya - Dança tradicional	
Nyoman - Integrante peregrinação na rua	
Raio - DJ Festival dança extática	

Fonte: A autora (2019)

<sup>45</sup> Essa unidade também foi declinada na análise por não se tratar de apenas um corpo dançante, mas de um grupo. Isso poderia comprometer o padrão analítico.

Por fim, tendo em vista a ainda grande quantidade de fontes, um último recorte foi estabelecido. Esse levou em consideração o conceito de *estrangeiridade do corpo* que vêm dos próprios autores dos estudos Pós-Coloniais, é discutido por Christine Greiner (2005) e possui total conexão com o quadro teórico e contextual presente.

A estrangeiridade da qual falam os estudiosos está presente “quando se vive em terra estranha, quando se está no próprio país invadido e colonizado e até mesmo quando se parece estrangeiro à si mesmo, em casa, entre amigos”. (GREINER, 2015, p. 105) Segundo a cientista, em concomitância a tal sensação está a ideia de mimese. Quase como uma camuflagem à procura de desfazer o que lhe parece alheio. Como essa discussão foi costurada na terceira seção desta dissertação, não irei me prolongar por aqui.

Então, aplicou-se o conceito de *estrangeiridade do corpo* aos 12 personagens da obra que ainda seguiam no levantamento. Aqueles em que a definição pareceu mais evidente na trama tiveram seus nomes mantidos na lista de análise. Vale pontuar que a relação com o termo será desdobrada quando na leitura de cada um dos episódios e seus personagens. O quadro a seguir expressa a relação e o resultado final.

Quadro 6 - Personagens e sua relação com o conceito de estrangeiridade do corpo

<b>Personagem</b>	<b>Estrangeiridade</b>
Dançarina espiritual	TEMPO PRESENTE RELIGIÃO
Ha Minh - Dança na rua com Vandana	SOCIAL PRÓPRIO CORPO
Hai Linh - Dançarina de <i>Pole Dance</i>	SOCIAL DANÇA
Leon - Rei do <i>Pop</i>	AO ORIENTE FRONTEIRA
Omar Dilati - Dançarino folclórico / <i>Dabke</i>	DANÇA
Naima Yazbek - Dança do Ventre / Dança Oriental	SOCIAL DANÇA
Alexandre Paulikevitch - Dança <i>Baladi</i>	SOCIAL CORPO QUE DANÇA
Randa Makhoul - Performer	
Juliana e Elias - Noivos	
Oka Dalem - Dançarino e professor	TEMPO PRESENTE RELIGIÃO DANÇA CORPO OCIDENTAL
Radek Dewi Aryani - Dança tradicional e <i>Hip Hop</i>	TEMPO PRESENTE RELIGIÃO DANÇA CORPO OCIDENTAL FRONTEIRA

Fonte: A autora (2019)

Ao final de toda a aplicação dos recortes, obtivemos nove nomes para realizar a análise: A dançarina espiritual de blusa vermelha, Ha Minh, Hai Linh e Leon, Omar Dilati, Naima e Alexandre, Oka Dalem e Radek Dewi.

As principais inspirações para a elaboração da estratégia analítica são Judith Lynne Hanna (1987) e Jane Desmond (1997) no que se refere à dança e Diane Rose (2002) para o audiovisual. A proposta permite investigar ambas as comunicações de maneira conjunta e



também evidenciando seus elementos particulares. Na dança, a procura de seus significados/intenções, mesmo que sob as lentes do audiovisual. E na série documental, em busca das implicações das técnicas utilizadas e do peso do olhar de produção. Isso é efetuado a partir de dois eixos de análise.

O primeiro eixo é alicerçado principalmente na proposição analítica desenvolvida por Judith Lynne Hanna, a qual é denominada *Semantic Grid*. Ela o explicita em *To dance is human: A Theory of nonverbal communication* (1987). Sua construção se distancia das notações em dança para ir em busca de diretrizes que sejam capazes de identificar comportamentos socialmente relevantes que estão implícitos nessa arte do movimento.

Na grade proposta para os estudos semânticos, os componentes são dispositivos e esferas de material de mensagem que aparecem inerentes ao comportamento de dança, a partir de uma perspectiva global. No sentido de sondagem, a grade pode ser utilizada para trazer à tona verbalizações, observações empíricas e análises de informantes, alinhadas com o padrão de associações de configurações de movimentos. Essas associações, por sua vez, estão ligadas a alguma ideia, coisa ou emoção. Os dispositivos podem ser usados isoladamente, em várias combinações ou em diferentes proporções. O significado da dança pode ser encontrado em uma ou mais esferas. A revisão e a expansão podem ser necessárias, pois a grade é usada para acomodar dados que não se enquadram em categorias propostas. A grade é oferecida como uma ferramenta para sondar o significado (...). É possível adicionar valores e quantificação. (Tradução livre)<sup>46</sup>  
(HANNA, 1987, p. 234)

De acordo com ela, é necessário olhar os símbolos do corpo não como unidades singulares e separadas, mas como um conjunto processual que traz informações sobre as relações em sociedade. Ele é, pois, uma fonte para essa pesquisa. Nesse ponto de vista, mais do que símbolo de uma cultura, a dança deve ser estudada enquanto sistema de significados. A ideia, no entanto, não é encontrar respostas encerradas nelas mesmas, mas entender a dinâmica da escolha de formas específicas de codificação.

Também faz parte da construção desse primeiro eixo de investigação as reflexões de Jane Desmond organizadas em *Meaning in motion: New Cultural Studies of Dance* (1997). A cientista também está em busca de um estudo intertextual que leve em consideração a dança enquanto processo e seu contexto ao invés de observá-la somente enquanto produto final.

---

<sup>46</sup> “In the grid proposed for semantic studies, the components are devices and spheres of message material which appear inherent in dance behavior viewed in global perspective. In probing meaning the grid can be imposed to bring into focus informant verbalizations, empirical observations, and analyses in line with the pattern of associations of motional configurations. These associations, in turn, are linked with some idea, thing, or emotion. The devices may be used singly, in various combinations, or in different ratios. Dance meaning may be found in one or more spheres. Revision and expansion may be required as the grid is used to accommodate data which does not fall into the proposed categories. The grid is offered as a tool to probe meaning (...). Adding values and quantification is possible.”

Nessas duas autoras, portanto, encontrei uma abordagem humanista e cultural do corpo que dança e suas implicações sociais, de gênero, raça, nação. Elas estão em busca das relações das performances com marcas corporais, vestimenta, atitudes sociais, uso do espaço e do tempo, prazer, identidade. A ideia é ser guiada por elas para buscar mensagens e significados móveis do dançar.

Desse modo, na etapa número um, oito dispositivos descritivo-analíticos são aplicados aos corpos dançantes. Vale frisar aqui duas questões. A primeira delas diz respeito à aplicação do questionário: Aqui ela se dá somente durante os momentos de dança. A segunda tem relação com a modelagem da *Semantic Grid*. Durante a discussão das suas oito perguntas, Judith Lynne Hanna expõe a possibilidade do aperfeiçoamento da estrutura criada por ela a fim de considerar as especificidades de cada trabalho. Acolhe-se a sugestão, mas mantém-se a quantidade de interrogações.

Cada um dos dispositivos será elencado e discutido na sequência.

#### 1. *Quem [está] esse corpo que dança?*

A pergunta número um se baseia na procura pela “totalidade do corpo em ação”. (Tradução livre) (HANNA, 1987, p. 44) Como observação ao aplicá-la, Desmond (1997) salienta que, tão importante quanto falar sobre o autor da performance, é falar sobre aquele que não dança.

Vale enfatizar a troca do verbo. Já que os Estudos Culturais e as ideias Pós-Coloniais nos ensinam a situar, contextualizar e relativizar, a questão deve ser moldada a partir da noção de transitoriedade. Não quer dizer que esse corpo que dança seja exatamente assim e em todos os momentos, mas durante a performance que aparece na tela, ele se apresenta de determinada maneira. Portanto, elege-se *estar* em detrimento de *ser*.

#### 2. *Onde se dá a performance?*

Neste momento se procura a realidade registrada na câmera. A apresentação é pública ou serve simplesmente às lentes de *We Speak Dance*? Qual o local? Qual a relação desse corpo que dança com a cena ao seu redor?

#### 3. *A que vem essa dança?*

Qual é o catalisador dessa performance? Trata-se de um meio para outra forma de expressão? “O termo dança tem uma miríade de referentes, como expressão emocional,

brincadeira, trabalho, dever, união com o sagrado, teatro, cerimoniais de autoridade e arte.” (Tradução livre)<sup>47</sup> (HANNA, 1987, p. 13)

4. *Padrão da performance em sua completude.*

A quarta questão é bastante descritiva e está interessada nos movimentos desse corpo que dança. Que caminhos seguem as disposições do corpo, as poses?

5. *De que maneira outras comunicações se relacionam com os movimentos dançados?*

Aqui se fala em figurino, apetrechos, discurso falado, sons. Propõe-se também conexões com referências externas ao documentário, caso faça sentido para a interpretação da dança.

6. *Desdobramentos das configurações dos movimentos.*

Em relação aos aspectos discursivos da performance (HANNA, 1987), quais habilidades se exige desse corpo? É possível responder se existem formas proibidas para determinada raça, gênero, corpo ou classe em relação ao que é dançado? Existem formas sexualizadas?

7. *Historicização do estilo dançado.*

É possível realizar um resgate histórico do estilo de dança para reforçar as informações contextuais a respeito desse corpo movente?

8. *Como essa performance repercute em seu entorno (dentro da tela)?*

A última pergunta é baseada na questão a respeito da presença e do carisma da apresentação elencados por Hanna (1987).

Estruturada a investigação do corpo dançante, parte-se para o *segundo* eixo de análise que tem como propósito olhar para as representações no audiovisual em si. O aporte evocado vêm da pesquisadora Diane Rose (2002). Ela separa a investigação do vídeo em dois procedimentos. O primeiro deles diz respeito à *transcrição* do material a ser estudado. “Ela translada e simplifica a imagem complexa da tela.” (ROSE, 2002, p. 348) Isto é, gera um

---

<sup>47</sup> “The term *dance* has a myriad referents, such as emotional expression, play, work, duty, union with the sacred, theater, ceremonials of authority, and art.”

conjunto de dados que devem ser estruturados em um segundo passo, a partir do que ela chama de *unidades de análise*<sup>48</sup>.

A reunião das informações, no segundo procedimento, é chamada de *codificação*. A autora sugere, inclusive, a utilização de tabelas / quadros para a melhor visualização e apresentação das informações obtidas. Especificando a maneira como a presente pesquisa se apropriou dos direcionamentos, tem-se:

1. *TRANSCRIÇÃO*: A separação do objeto em *unidades de análise* se dá pelo motivo e contexto da dança. São agrupamentos de temáticas e conjunturas comuns que auxiliam a dinâmica das perquirições. Isso quer dizer, se duas fontes discutem a mesma situação ou se participam da mesma escola de dança, transformam-se em uma única unidade de análise. Com isto posto, analisam-se os seguintes aspectos:
  - a. Visuais: Ângulos de câmera, planos, espaço diegético, roupas, cores, posição dos personagens.
    - i. *Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera para o enquadramento da performance.*
    - ii. *Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera durante a entrevista.*
    - iii. *O que está no quadro parece corroborar ou contradizer o que está sendo dançado e/ou discutido?*
    - iv. *Relação do tempo da dança com o tempo do vídeo (espaço diegético).*
  - b. Verbais: Conteúdo, aspectos supralinguísticos, identidade do narrador, estrutura e voz(es) da narrativa, fechamento narrativo.
    - i. *Como se dá a contextualização da unidade de análise e sua relação com o episódio como um todo?*
    - ii. *Destaques importantes para a compreensão da história - principalmente que apontem para as discussões orientalistas.*
    - iii. *Quais outros recursos são utilizados para compor cada história? Arte, comunicação, técnicas de edição, *flashbacks*, participação da apresentadora, música ao vivo.*
    - iv. *Estrutura narrativa em relação à montagem. Relação de *takes* em cada unidade de análise, das histórias dentro de um episódio e o fechamento da narrativa.*
2. *CODIFICAÇÃO*: A estruturação e apresentação dos resultados - tanto das análises desse momento, quanto do *Semantic Grid* - se dão por meio de fichas (por corpo dançante / unidade de análise).

---

<sup>48</sup> Segundo ela, podem ser regidas pela fala ou baseadas no visual. À exemplo: “Quando uma câmera mudava o conteúdo, uma nova unidade de análise começava”. (ROSE, 2002, p. 348).

Com todos esses dados em mãos é possível realizar uma leitura interpretativa, levando em consideração a relação entre os dois eixos de análise, os apontamentos dos Estudos Culturais Pós-Coloniais discutidos principalmente no capítulo *Imbricamentos conceituais a partir de um panorama Pós-Moderno*, bem como a relação comunicacional que se efetiva na obra a partir da dança e do vídeo. Para compor essa coreografia final são propostas três perguntas que devem conduzir à questão chave da dissertação.

1. *O que acontece quando essas duas comunicações, dança e vídeo, cruzam-se em um episódio audiovisual que perfila corpos dançantes? Contradizem-se? Comunicam a mesma história? Deixam a mensagem explícita ou nas entrelinhas?*
2. *Qual é a relação do capítulo com as discussões orientalistas? Aqui, recuperam-se as questões tecidas no final da subseção 3.1.1 *Orientalismo*. Ou seja, é possível observar processos de estereotipagem, generalizações, naturalização ou mesmo a identificação de fronteiras e ações de resistência?*

Vale pontuar que essa questão está fundamentada em um posicionamento de Homi Bhabha em *O local da cultura* (2014) no que diz respeito ao colonialismo e suas possíveis brechas. Segundo ele, a subversão se encontra nas fronteiras do discurso colonial. Mas para identificá-las é necessário escapar das normatizações e ir em busca da compreensão do regime de verdade presente nas relações de poder e representação.

Minha leitura do discurso colonial sugere que o ponto de intervenção deveria ser deslocado do imediato reconhecimento das imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos processos de subjetivação tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso do estereótipo. Julgar a imagem estereotipada com base em uma normatividade política prévia é descartá-la, não deslocá-la, o que só é possível ao se lidar com sua eficiência, com o repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência, que constrói o sujeito da identificação colonial (tanto colonizador como colonizado).  
(BHABHA, 2014, p. 118)

A organização textual dos resultados dessa pergunta se dá a partir de uma divisão por formas de representar, são quatro: *Reforço de estereótipos, transgressão, representação orientalista e fronteira*. Com isso se objetiva elencar personagens e suas respectivas histórias que correspondem a um (ou mais) desses quatro tópicos.

3. *De que maneira We Speak Dance se apropria dos corpos desse episódio e os representa para discutir o potencial dessa arte em diversas culturas? Isto é,*

qual dos diversos significados presentes nos corpos, vozes e culturas WSD parece privilegiar?

Todo esse aparato analítico nos guia à resolução da pergunta de pesquisa. Convém recordá-la: O que essa apropriação realizada por *We Speak Dance* faz com os corpos - e por conseguinte as vozes e as culturas - que representa? Isto é, qual dos diversos significados presentes o audiovisual parece privilegiar?

Para melhor ilustrar todas essas questões que são levadas às horas da observação, apresenta-se os modelos de ficha e o quadro final, que servem à organização dos dados de análise.

Vale dizer que toda essa construção analítica é de autoria própria e tem como objetivo principal costurar a investigação da dança no vídeo específica de *We Speak Dance* com o paradigma teórico escolhido, mas pode ser modelada de acordo com outras produções, conceitos e fundamentos.

Quadro 7 - Modelo de ficha por corpo dançante entrevistado - *Semantic Grid* (primeiro momento)

<b>Nº EPISÓDIO</b>	<b>NOME</b>
<b>PERSONAGEM</b>	<b>DANÇA</b>
<b>1. Quem é esse corpo que dança?</b>	
<b>2. Onde se dá a performance?</b>	
<b>3. A que vem essa dança?</b>	
<b>4. Padrão da performance em sua completude.</b>	
<b>5. De que maneira outras comunicações se relacionam com os movimentos dançados?</b> Figurino, apetrechos, discurso falado, sons.	
<b>6. Desdobramentos das configurações dos movimentos.</b> Quais habilidades se exige desse corpo? É possível responder se existem formas proibidas para determinada raça, gênero, corpo ou classe em relação ao que é dançado? Existem formas sexualizadas?	
<b>7. Historicização do estilo dançado.</b>	
<b>8. Como essa performance repercute em seu entorno (dentro da tela)?</b>	

Fonte: A autora (2019)

Quadro 8 - Modelo de ficha por unidade de análise (segundo momento)

<b>Nº EPISÓDIO</b>	<b>NOME</b>
<b>UNIDADE DE ANÁLISE</b>	
<b>1) VISUAL</b>	<b>a) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera para o enquadramento da performance.</b>

	<p><b>b) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera durante a entrevista.</b></p> <p><b>c) O que está no quadro parece corroborar ou contradizer o que está sendo dançado?</b></p> <p><b>d) Relação do tempo da dança com o tempo do vídeo (espaço diegético).</b></p>
<b>2) VERBAL</b>	<p><b>a) Como se dá a contextualização da unidade de análise e sua relação com o episódio como um todo?</b></p> <p><b>b) Destaques importantes para a compreensão da história que apontem para as discussões orientalistas.</b></p> <p><b>c) Quais outros recursos são utilizados para compor cada história? Arte, comunicação, técnicas de edição, <i>flashbacks</i>, participação da apresentadora, música ao vivo.</b></p> <p><b>d) Estrutura narrativa em relação à montagem.</b> Relação de <i>takes</i> em cada unidade de análise, das histórias dentro de um episódio e o fechamento da narrativa.</p>

Fonte: A autora (2019)

Quadro 9 - Reunião dos dados (primeiro e segundo momentos) / Por episódio

<b>EPISÓDIO</b>	<b>NOME</b>
	<p><b>1) O que acontece quando essas duas comunicações, dança e vídeo, cruzam-se em um episódio audiovisual que perfila corpos dançantes? Contradizem-se? Comunicam a mesma história? Deixam a mensagem explícita ou nas entrelinhas?</b></p>
	<p><b>2) Qual é a relação do capítulo com as discussões orientalistas?</b></p>
	<p><b>3) De que maneira <i>We Speak Dance</i> se apropria dos corpos desse episódio e os representa para discutir o potencial dessa arte em diversas culturas? Isto é, qual dos diversos significados presentes nos corpos, vozes e culturas <i>WSD</i> parece privilegiar?</b></p>

Fonte: A autora (2019)

## 7 ANÁLISE DOS EPISÓDIOS

Com o recorte estabelecido e as estratégias analíticas explicitadas, parte-se para a análise dos episódios. Reforço que o questionário 1, baseado no *Semantic Grid*, será aplicado aos 9 corpos dançantes apresentados acima. A seleção de perguntas 2, a respeito da representação no audiovisual, é empregada às 9 *unidades de análise*. O remate vem com o terceiro grupo de questões que visa unir os corpos / unidades de análise de um mesmo episódio.

Como tentativa de não deixar esse texto demasiado longo e também como forma de valorizar as fichas analíticas criadas especialmente para essa investigação, não me demorarei em descrever os episódios e suas seções. Isto é, deixo como registro da investigação as próprias peças de análise.

É pertinente destacar que já dentro dos quadros de pesquisa é possível encontrar conexões com o capítulo teórico 3 *Imbricamentos conceituais a partir de um panorama Pós-Moderno*. Justifico que há enlaces também com outros textos não apresentados anteriormente, pois se mostrou necessário recorrer a referências para além do escopo do paradigma de pesquisa - principalmente no que diz respeito à historiografia de cada estilo dançado<sup>49</sup>. Tal estratégia é fundamentada na indisciplinaridade sugerida por Christine Greiner (2005) e deslindada nos capítulos 2 *Apresentações e apontamentos iniciais* e 6 *Um olhar plural*.

Por conta de tantas conexões, aproveito das *notas de rodapé* como recurso facilitador da visualização textual - o que não reduz a potência argumentativa e teórica de tais colocações.

Por fim, a comunicação das fichas de análise só inicia após o desvelamento da característica específica de *estrangeiridade do corpo* que deu ao personagem uma posição no recorte dessa investigação.

### 7.1 VIETNÃ

Um close nos pés de dois sapateadores. Eles realizam movimentos um depois do outro, quase em mimese. A voz que dá as orientações é de um dos dançarinos do episódio, Leon. Logo a câmera revela que é Vandana Hart que está aprendendo a coreografia. Ao treino se juntam outros dois rapazes. Em linha, mas agora na rua, os quatro repetem a dança em sincronia. A comemoração pela realização chama a vinheta da série.

---

<sup>49</sup> Pergunta número 7 da primeira ficha de análise.



“Vietnã, um deus da transformação” é a afirmação que abre o episódio. A fala gravada explica que, após vencer a guerra que durou cerca de vinte anos contra os Estados Unidos e a França, o país tem se reinventado, conquistando uma das economias que cresce mais rápido no mundo. Na tela, a mistura entre tecnologia, monumentos históricos, pessoas ocupando o espaço e um trânsito caótico corroboram com o *off*. Segundo o texto, essa transformação também está no espírito jovem, materializado por 70% da população com menos de 40 anos.

A visita ao Vietnã tem como propósito contar a história de pessoas que estão promovendo a diferença em seu entorno por meio da dança. Se por um lado, essas transformações descritas expandem oportunidades, por outro suscitam diversas discussões sobre a identidade cultural do país, especialmente em se tratando de relações de gênero e sexualidade. É o que se destaca. Esse é, então, o tema central que permeia todos os núcleos.

### 7.1.1 A DANÇARINA ESPIRITUAL DA BLUSA VERMELHA

Figura 8 - Para identificar dançarina de blusa vermelha



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-03:43)

A *estrangeiridade do corpo* levantada na dançarina espiritual diz respeito ao tempo contemporâneo e à religião. Ou seja, ao identificar o *Len Dong* como uma prática exótica, mística, que não deve ser colocada à prova, a narrativa distancia simbólica e culturalmente a personagem da mediadora, de Hai Minh e até mesmo de quem assiste. Como se o que não é possível explicar sob os termos orientalistas deve permanecer desconhecido.

A ligação [e a fratura] com o tempo presente também é traçada quando se aponta que ao norte a cultura está voltada para o conservadorismo, a tradição, e a política para o comunismo. Novo afastamento. Surgem representações da estrangeiridade.

Quadro 10 - (Ficha 1 - Episódio 2 - Dançarina da blusa vermelha)

<b>Nº EPISÓDIO 2</b>	<b>NOME</b> Vietnã
<b>PERSONAGEM</b> Dançarina da blusa vermelha	<b>DANÇA</b> Dança espiritual - Len Dong
<p><b>1. Quem [está] esse corpo que dança?</b></p> <p>A dançarina espiritual da blusa vermelha não é identificada pelo nome. Por conta disso, parece personalizar a dança <i>Len Dong</i>.</p> <p>Tal generalização ignora a circunstancialidade da prática e recai em uma representação do exotismo da religião apresentada. Não parece ser interessante apresentar esse corpo que dança, mas tão somente a figura uma parece não conseguir se dissociar da imagem universal das religiões orientais. Aparenta persistir a superficial procura pelo exotismo, tão característica do orientalista.</p> <p>Ela pratica uma dança espiritual, o <i>Len Dong</i>, que combina o transe e a dança.</p>	
<p><b>2. Onde se dá a performance?</b></p> <p>Bc Giang - cidade agrícola mais ao Norte de Hanói.</p> <p>Na entrevista, a dançarina está na porta do templo. Veste uma blusa vermelha de manga comprida com uma grande estrela dourada no centro.</p> <p>Durante a performance, ela veste vermelho e dourado, azul e dourado, preto e vermelho. (Conforme o espírito que é invocado.)</p>	
<p><b>3. A que vem essa dança?</b></p> <p>Para a dançarina se trata de uma maneira de se conectar com o divino. A dança aqui é meio para a expressão religiosa, uma maneira de dar voz às vontades dos deuses.</p> <p>Na série ela é a apresentação do ritual <i>Len Dong</i> e uma forma de discutir essa tradição local. Em O local da cultura, Homi Bhabha (2014, p. 103) convoca Lyotard (1985, p. 34) para tratar do termo: Tradição - está ligado às noções de tempo e não de conteúdo. “Por outro lado, o que o Ocidente deseja da autonomia, da invenção, da novidade, da autodeterminação, é o oposto - esquecer o tempo e preservar, acumular conteúdos; transformá-los no que chamamos história e pensar que ela progride porque acumula. Ao contrário, no caso das tradições populares... nada se acumula, ou seja, as narrativas devem ser repetidas o tempo todo porque são esquecidas todo o tempo. Mas o que não é esquecido é o ritmo temporal que não para de enviar as narrativas para o esquecimento”.</p>	

#### 4. Padrão da performance em sua completude.

De maneira geral, as caixas não ganham tanta mobilidade quanto os membros inferiores e superiores. Há bastante ênfase na movimentação das mãos e, vez por outra, o corpo todo reverbera para cima e para baixo de maneira ritmada. O pescoço recebe uma leve inclinação para o lado.

Cada divindade se manifesta e se diferencia por meio dos movimentos corporais e indumentária. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-04:21)

#### 5. De que maneira outras comunicações se relacionam com os movimentos dançados?

Figurino, apetrechos, discurso falado, sons.

- De acordo com o texto em *off*, esta dança transcende a ideologia política (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-03:00), desafia percepções e ajuda os devotos a encontrarem equilíbrio na vida.
- Indumentária, jóias, adornos identificam a figura superior que é incorporada.
- Espelhos, incensos, a imagem da deusa, flores fazem parte da cena.
- Espadas em ambas as mãos fazem parte do rito.
- Há música ao vivo que guia a performance.
- Quem incorpora os espíritos parece ser bajulado com bebida, a troca dos trajes, o refresco e o abanador.

**6. Desdobramentos das configurações dos movimentos dessa dança.** Quais habilidades se exige desse corpo? É possível responder se existem formas proibidas para determinada raça, gênero, corpo ou classe em relação ao que é dançado? Existem formas sexualizadas?

- Contato e entendimento da religião em questão.
- Habilidade com a movimentação das mãos.
- Manuseio do que parecem ser espadas em ambas as mãos.
- Segundo a produtora da série, não há preconceito de gênero, já que os deuses não fazem diferenciação ao serem incorporados. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-03:34)  
Qualquer um pode sentir o chamado e receber a divindade.

#### 7. Historicização do estilo dançado.

Trata-se de um ritual de incorporação de espíritos em celebração à deusa mãe. A

performance é guiada pela deidade que se recebe.

*Len Dong*, que utiliza invocações musicais para atrair os espíritos a serem possuídos por médiuns e para se comunicar com outras deidades, é performado no Vietnã há séculos. (Tradução livre)<sup>50</sup>

Segundo a série, foi proibida pelo governo até os anos 1980 por ser considerada supersticiosa.

Mas mesmo agora, de acordo com o artigo *Len Dong: an ancient shaman dance for modern Vietnam?* (2014), a prática pode ser multada pelo governo. Ele tem como objetivo prevenir o público de pessoas que apenas buscam fins lucrativos e diferenciá-las de sérios devotos da religião.

### 8. Como essa performance repercute em seu entorno (dentro da tela)?

O ritual é assistido por diversos fiéis. “O médium vietnamita dança em transe, ataca inimigos invisíveis com uma espada enquanto os tambores batem, os músicos cantam e dezenas de espectadores curiosos observam atônitos.” (Tradução livre). (TRAN THI MINH HA, 2014, online)

Alguns registram o momento. Ao final, eles são presenteados, abençoados com o que parecem ser papéis com palavras de espiritualidade ou notas.

Por conta disso, a interpretação de Vandana Hart é que os deuses gostam de festa<sup>51</sup>.

Aplausos.

A conclusão do texto é de que não se pode ignorar os efeitos místicos da dança *Len Dong*.

Fonte: A autora (2019)

Quadro 11 - (Ficha 2 - Episódio 2 - Dançarina da blusa vermelha)

<b>Nº EPISÓDIO 2</b>	<b>NOME</b> Vietnã
<b>UNIDADE DE ANÁLISE</b> Dança espiritual da performer de blusa vermelha	
<b>1) VISUAL</b>	<p><b>a) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera para o enquadramento da performance.</b></p> <p>Os movimentos de câmera parecem fluir em tom de descoberta.</p>

<sup>50</sup> “Len Dong, which uses musical invocations to lure spirits to possess mediums and communicate with others, has been performed in Vietnam for centuries.” (TRAN THI MINH HA, 2014, *online*)

<sup>51</sup> They definitely like to party. (Transcrição idêntica ao original) - (WE SPEAK Dance, 2018, 2-04:37)

- Por cima do ombro da dançarina, o cinegrafista registra o sorriso vaidoso no espelho.
- Aproxima-se e se distancia. *Close up* para detalhar o rosto ou as mãos.
- Posiciona-se de frente para a performance.
- Usa o *contra-plongée*.

**b) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera durante a entrevista.**

- A entrevistada aparece em plano médio, com o local da performance ao fundo. A mediadora está do lado direito da tela e aparece entrecortada. A câmera parece estar um degrau abaixo das duas.
- Essa imagem é alternada às de Vandana e às de Ha Minh que traduz a conversa.
- Por vezes, as três são enquadradas na tela.

**c) O que está no quadro parece corroborar ou contradizer o que está sendo dançado e/ou discutido?**

- Sente-se um tom de descoberta e exotismo que acabam por banalizar um texto mundano e circunstancial.

A dança da performer se transforma na Dança *Len Dong* de todo um povo e caminha imutável pelos séculos.

Isto faz lembrar as discussões dos Estudos Pós-Coloniais em relação ao entendimento das religiões orientais e dos próprios povos do Oriente como definitivos. Isto é, não se adaptam à passagem do tempo e à pluralidade. Edward Said (2007, p. 401) aponta essa característica como um dos dogmas de um novo orientalismo - que persiste até os dias de hoje: "(...) o Oriente é eterno, uniforme e incapaz de se definir." Para o caso do Ocidental não o definir, fica-se sem essa elucidação.

- Enquanto a dançarina está realizando sua performance com o

	<p>traje específico, o segundo plano é preenchido por Vandana Hart que observa. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-03:50)</p> <p><b>d) Relação do tempo da dança com o tempo do vídeo (espaço diegético).</b></p> <p>As performances são compactadas na pós-produção, para que se visualize várias divindades incorporadas pela dançarina. O que vemos são apenas fragmentos de cada uma delas.</p>
<p><b>2) VERBAL</b></p>	<p><b>a) Como se dá a contextualização da unidade de análise e sua relação com o episódio como um todo?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● O texto narrado aponta que o Norte do Vietnã é mais conservador do que o Sul.</li> <li>● Também que o centro cultural da localidade tem o comunismo “vivo e bem”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-02:54)</li> </ul> <p><b>b) Destaques importantes para a compreensão da história - principalmente que apontem para as discussões orientalistas.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Relação do povo local com a religião. Voltam aqui as observações orientalistas a respeito das limitações provenientes da religião. Se para o Oriental o sagrado tem importância incontestada em sua vida, para os países adiantados [termo usado na obra] já é possível separar a cultura, a política e a religiosidade. (SAID, 2007, p. 374)</li> <li>● A vietnamita Ha Minh conta que essa foi a primeira vez que assistiu a uma performance de dança tradicional e que talvez essa seja uma forma de as pessoas se libertarem - afinal de contas não há marcações de gênero. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-05:18)</li> </ul>

**c) Quais outros recursos são utilizados para compor cada história?** Arte, comunicação, técnicas de edição, *flashbacks*, participação da apresentadora, música ao vivo.

- A entrevista é alternada às imagens da performance.
- Às vezes a fala aparece em *off*.
- Em determinados momentos a música da edição se mistura com o som ambiente.

**d) Estrutura narrativa em relação à montagem.** Relação de *takes* em cada unidade de análise, das histórias dentro de um episódio e o fechamento da narrativa.

- A edição é bastante dinâmica e isso se dá por meio da utilização de um grande número de *takes*.
- A história dessa personagem inicia com a voz *off* contextualizando o Norte ligado ao comunismo e à religião *Len Dong*.
- O final dessa parte e remate com a próxima é a discussão de Vandana Hart com Ha Minh sobre o que presenciaram.

Fonte: A autora (2019)

### 7.1.2 HA MINH E OS DOMINGOS DE DANÇA

Figura 9 - Para identificar Ha Minh



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-06:00)

Ha Minh passou recentemente por uma transformação em relação ao seu gênero. Conta que antes disso questionava sua existência. Sua essência só é firmada, segundo ela, após se assumir como mulher transexual.

A partir disso, consegue-se afirmar que a *estrangeiridade do corpo* de Minh tem relação com as percepções da sociedade em relação a sua identidade. Ainda possui vergonha e, por isso, faz aulas de dança.

Quadro 12 - (Ficha 1 - Episódio 2 - Ha Minh)

<b>Nº EPISÓDIO 2</b>	<b>NOME</b> Vietnã
<b>PERSONAGEM</b> Ha Minh	<b>DANÇA -</b>
<b>1. Quem [está] esse corpo que dança?</b>	
Ha Minh. Ela mesma conta que está fazendo aulas de dança todos os domingos. Diz que se sente disposta e feliz. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-06:13)	
É a guia de Vandana Hart por Hanói e Bc Giang.	
A voz <i>off</i> conta que recentemente ela se assumiu como mulher transexual.	
Ela está de calça e regata escuras e com uma bota de cano baixo. Usa aparelho nos dentes.	
<b>2. Onde se dá a performance?</b>	
Trata-se de uma baía. Há uma cidade ao fundo e uma árvore de onde a personagem e a apresentadora pulam - depois da entrevista - para dançar.	
<b>3. A que vem essa dança?</b>	



De acordo com Ha Minh, dançar é tentar superar sua ansiedade social em relação à vergonha que sente do seu corpo. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-06:20) E a entrevistada complementa em forma de pergunta: Sugere que essa dança levou Minh a encontrar a liberdade de ser quem ela é. (06:30) Ela confirma.

Para a série documental, Ha Minh é um exemplo de que “a dança pode ser um agente de mudança.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-06:36)

#### **4. Padrão da performance em sua completude.**

A dança se dá inteiramente voltada para a câmera e é bastante rápida - aparece em menos de trinta segundos de vídeo. Os passos parecem começar imitando o movimento das águas - são fluidos e exploram membros inferiores. Logo, a dançarina parece se sentir mais confortável. Realiza estacatos e passa a explorar os membros posteriores. Vandana parece tentar seguir seus passos. A diferença na movência entre os dois corpos - mesmo parecendo realizar os mesmos passos - revela o caráter não universal da dança. Tal constatação aparece em texto de Helena Katz e Christine Greiner (2015). Gestos e posições são interpretados e codificados de maneira diferente por cada uma delas.

#### **5. De que maneira outras comunicações se relacionam com os movimentos dançados?**

Figurino, apetrechos, discurso falado, sons.

- Vandana Hart parece tentar imitar os movimentos de Ha Minh.
- Algumas falas da personagem são transformadas em voz *off* e servem para cobrir momentos de dança.

**6. Desdobramentos das configurações dos movimentos dessa dança.** Quais habilidades se exige desse corpo? É possível responder se existem formas proibidas para determinada raça, gênero, corpo ou classe em relação ao que é dançado? Existem formas sexualizadas?

- As questões relacionadas ao gênero aqui são de incompreensão por parte da sociedade, de acordo com a narração do episódio. Ha Minh usa a dança para tentar se libertar, para se identificar e pertencer. Está negociando sua plasticidade. Vale convocar aqui Guacira Lopes Louro (2003) a respeito dos corpos que escapam. Ela discute que o gênero e a própria sexualidade são determinações sociais variáveis principalmente de acordo com a cultura.

### 7. Historicização do estilo dançado.

Como o estilo de dança não foi especificado, esta lacuna será deixada em branco no que se refere à historicização do gênero dançado.

Como não é possível estabelecer essa relação com o estilo dançado, proponho discutir os principais pontos que transbordam da dança de Ha Minh: pertença e identidade<sup>52</sup>.

Se para ela a transformação lhe trouxe vida e a dança uma forma de se libertar das estranheiridades de um corpo que sente vergonha, podemos evocar as investigações de Daniel Tércio (2005, p. 57): “Ao colocar o corpo-arco no coração da vida, a bailarina parece capaz de sentir mais intensamente no seu corpo próprio as pulsões originárias da vida. Respirar, estar de pé, caminhar, correr, saltar, erguer-se, cair... - tudo é, finalmente, o material da dança.”

### 8. Como essa performance repercute em seu entorno (dentro da tela)?

Não aparecem pessoas assistindo a performance.<sup>53</sup>

Os 24 segundos parecem bastante ilustrativos como se apenas para discutir as questões dessa personagem - a subversão em relação a práticas tradicionais e a normatizações de gênero.

Fonte: A autora (2019)

Quadro 13 - (Ficha 2 - Episódio 2 - Ha Minh)

<b>Nº EPISÓDIO 2</b>	<b>NOME</b> Vietnã
<b>UNIDADE DE ANÁLISE</b> Ha Minh	
<b>1) VISUAL</b>	<p><b>a) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera para o enquadramento da performance.</b></p> <p>A dança se dá na mureta. Vandana acompanha Minh. As duas estão de costas para a baía. E o primeiro enquadramento é um plano aberto que as mostra de corpo inteiro com uma cidade ao fundo.</p>

<sup>52</sup> As relações de gênero também entram como um tópico importante da dança de Ha Minh, contudo deixo para tecer interpretações sobre isso especificamente na pergunta 6 do questionário ao corpo dançante - *Semantic Grid*.

<sup>53</sup> Podemos, talvez, ligar isso ao fato de que Ha Minh comenta sobre sua vergonha.

**b) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera durante a entrevista.**

- Personagem e entrevistadora aparecem sentadas em um tronco horizontal de uma árvore. São enquadradas de várias formas:
  - Em primeiro plano, com Ha Minh em evidência e Vandana Hart do lado esquerdo da tela.
  - A câmera parece posicionada abaixo do local onde estão as duas. Há fuga para a paisagem: uma baía, com pessoas sentadas na mureta ao fundo.
  - *Zoom in* quando a dançarina comenta sobre o momento que começou a questionar o significado da sua existência. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-05:53)
- Outra parte da entrevista se dá na cidade de Thái Nguyên, onde vão assistir uma celebração tradicional. Estão em pé. Parece chover, pois Vandana Hart segura um guarda-chuva para elas.
  - O primeiro plano capta momentos como a declaração de Minh de que não lembra a última vez que viu seu pai. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-07:56) A câmera permanece por mais alguns segundos e registra a personagem desviando o olhar. Repete que não lembra, agora em voz mais baixa.

**c) O que está no quadro parece corroborar ou contradizer o que está sendo dançado e/ou discutido?**

- O tom da entrevista não é formal. É cotidiano. As roupas das duas parecem confirmar isso, bem como o local que escolheram para realizar a entrevista.

**d) Relação do tempo da dança com o tempo do vídeo (espaço**

**diegético).**

A dança se dá em 24 segundos. Eles são preenchidos com *takes* variados que não seguem uma linearidade. Apesar disso, na troca de câmeras, parece haver uma preocupação no que diz respeito à continuação do movimento.

## 2) VERBAL

### a) Como se dá a contextualização da unidade de análise e sua relação com o episódio como um todo?

- Há perspectivas de mudanças na cidade, mas também apego ao passado. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-06:39) É dessa forma que a narrativa apresenta uma celebração tradicional que busca apoio popular ao governo.
- Ha Minh explica que se trata de estudantes de diversas universidades que estão celebrando os 70 anos da visita de Ho Chi Minh - após derrotar os franceses. “Eles estão representando diversas classes sociais.” E ela complementa: “Sinceramente, acho *super communist*<sup>54</sup>”, mas não quer ser *chata* [palavra usada por Minh] pois é vietnamita. “É que não é da minha geração (...)”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-07:29)
- Fala de lembranças que são trazidas a partir da apresentação que assiste com a apresentadora.<sup>55</sup>
- A voz narrada conta que “recentemente o governo aprovou uma lei permitindo que pessoas que passaram pela redesignação de sexo registrem-se com o gênero que preferirem”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-08:10)

<sup>54</sup> Super comunista. (Tradução livre) - (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-07:21)

<sup>55</sup> Talvez seja o momento mais pessoal de todos os personagens da série. A confissão, a conversa sobre o passado, deslocam sua história para longe das generalizações em relação às danças performadas e testemunhadas. Aqui é somente Ha Minh contando que foi expulsa de casa por seu pai que era do exército e que sequer lembra da última vez que falou com ele.

**b) Destaques importantes para a compreensão da história - principalmente que apontem para as discussões orientalistas.**

- A narração comenta que a comunidade trans não é bem vista no país. Portanto, Ha Minh realizou um ato corajoso ao se assumir. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-05:29)
- Na entrevista comentam sobre o processo de transição e a ligação de Minh com sua essência.
- A vietnamita conta que essa foi a primeira vez que assistiu uma performance de dança tradicional e que talvez essa seja uma forma de as pessoas se libertarem - afinal de contas não há marcações de gênero. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-05:18)
- Apesar de estar afastada da família, “Ha Minh está animada”, contrapõe o texto em *off*. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-08:18) Esperançosa com o futuro do Vietnã. Ela gostaria de ver menos *disso*<sup>56</sup> e mais criatividade. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-08:24)

**c) Quais outros recursos são utilizados para compor cada história?** Arte, comunicação, técnicas de edição, *flashbacks*, participação da apresentadora, música ao vivo.

- O som que acompanha a cena é inserido na edição e está com um volume menor, para evidenciar as falas.
- Vandana Hart dança junto com Ha Minh.

**d) Estrutura narrativa em relação à montagem.** Relação de *takes* em cada unidade de análise, das histórias dentro de um episódio e o fechamento da narrativa.

A unidade de análise possui mais de uma localização.

Com o enquadramento dos pés de Ha Minh e o salto da mureta, as

<sup>56</sup> Ha Minh se refere às celebrações tradicionais em apoio ao governo e ao estadista vietnamita.

imagens voltam para a cidade para trazer comentários em voz *off*. Ha Minh opina que as pessoas podem continuar usando os trajes e temas dessas performances, mas, segundo ela, com mais *reviravoltas* [palavra usada por Minh] - tanto na história quanto nos movimentos dançados na rua. Apropriando-se do termo da vietnamita, o texto narrado diz que a história da identidade sexual do Vietnã tem muitas reviravoltas. E dessa forma se dá a transição entre uma unidade e outra. De uma ligeira batalha de dança com um rapaz, Vandana aparece caminhando em uma rua estreita.

Fonte: A autora (2019)

### 7.1.3 HAI LINH: *POLE DANCE*

Figura 10 - Para identificar Hai Linh



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-09:08)

A afirmação de seu estilo de dança como legítimo, não sexualizado, é a conexão de Hai Linh com a noção de *estrangeiridade*. Seu corpo pouco vestido, sua confiança diante de um público vasto ainda são vistos com desconfiança por parte da sociedade em que se encontra.

Quadro 14 - (Ficha 1 - Episódio 2 - O *pole dance* de Hai Linh)

<b>Nº EPISÓDIO 2</b>	<b>NOME</b> Vietnã
<b>PERSONAGEM</b> Hai Linh	<b>DANÇA</b> <i>Pole Dance</i>

### 1. Quem [está] esse corpo que dança?

Hai Linh.

Ela pratica *Pole Dance* no primeiro estúdio profissional da capital.

O *off* indica que se trata de uma *total badass*<sup>57</sup>. Ainda de acordo com o texto narrado, Linh é uma das mulheres que tem um papel de liderança.

### 2. Onde se dá a performance?

São duas performances que ocorrem em locais diferentes.

- 1) O primeiro local é uma sala no estúdio de *Pole Dance* de Hanói.
- 2) A segunda dança se dá em um local aberto, durante a noite. Faz-se uma apresentação pública. A performer afirma que essa é a primeira vez que alguém faz isso nas ruas de Hanói. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-10:54)

### 3. A que vem essa dança?

Ambos o texto e a própria personagem afirmam que esta dança está a serviço do empoderamento feminino, da estima de si mesma.

A narrativa reforça que se trata de uma quebra de tabus com relação a esse estilo de dança.

[Soares (2011) sobre a ruptura de estigmas sociais a partir de produções audiovisuais: “Dentre os discursos que contribuem para consolidar ou para criar imagens sobre os estigmas sociais, notamos diferentes encenações de seus temas e personagens; ausências e presenças inscritas na narrativa; e demarcações de identidades e alteridades.” (SOARES, 2011, p. 3)]

A performance na sala de dança serve ainda como apresentação de Hai Linh na série documental.

### 4. Padrão da performance em sua completude.

- São exploradas aberturas (flexibilidade de pernas).
- Torções.
- O corpo faz desenhos no ar.
- Sustentação do corpo sem um dos membros apoiados.

<sup>57</sup> A gíria em inglês quer dizer, ousada, destemida, cheia de confiança.

- Execução de giros a partir da barra.
- Dança no chão com apoio do *pole* - ondulações do corpo.

### 5. De que maneira outras comunicações se relacionam com os movimentos dançados?

Figurino, apetrechos, discurso falado, sons.

- A roupa para a prática, explica Hai Linh, precisa ser curta para a aderência à barra.
- O *pole dance* é fixado em uma base e pode ser levado para qualquer local - isso permite a apresentação pública em ambiente externo.

**6. Desdobramentos das configurações dos movimentos dessa dança.** Quais habilidades se exige desse corpo? É possível responder se existem formas proibidas para determinada raça, gênero, corpo ou classe em relação ao que é dançado? Existem formas sexualizadas?

- A sustentação do corpo depende da aderência à barra. Isso faz com que seja possível suspendê-lo e executar giros com algum membro fora do apoio. É o que esclarece a entrevistada quando justifica o uso de pouca roupa para a prática. Não se trata de querer exibir o corpo, previne ela. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-10:11)

Mas isso parece demonstrar uma falta de legitimidade dessa dança, pelo menos a partir do ponto de vista da professora, que precisa firmar e reiterar seus estatutos com frequência. Talvez a liberdade do corpo ainda precise conquistar seu espaço, principalmente no que diz respeito ao seu desvelamento público durante o *pole dance*.

- Flexibilidade
- De acordo com a própria dançarina a modalidade requer algumas habilidades e características:
  - Força;
  - Fisiculturismo;
  - Musicalidade;
- Segundo a professora, qualquer um pode dançar a modalidade. Na sala de dança estão presentes apenas alunas de um tipo físico específico<sup>58</sup>.
- Relações de sexualização: Segundo a professora, dançar em frente a diversas pessoas, com elas olhando e julgando, demonstra a confiança dessa mulher. “A mera

<sup>58</sup> “Não importa se você é magra ou se é gorda”, afirma Hai Linh. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-10:27) Já que o objetivo do *pole dance* é promover o amor ao próprio corpo.



imagem de uma mulher agarrada a uma barra já é algo muito poderoso”, declara a dançarina. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-11:08)

### 7. Historicização do estilo dançado.

Segundo o texto *off*, o *pole dance* tem raízes de séculos atrás na China e na Índia. Já o *pole* moderno tem se espalhado desde a metade dos anos 1990. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-09:50)

“Ele combina preparo físico e dança.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-09:54)

A prática dos dias de hoje tem influências do *Pole* Chinês, Indiano (Mallakhamb). (IPDFA, [201-])

O Pole Dance existe desde o século XII e sua origem está na prática do Mallakhamb, uma espécie de yoga praticada em cordas. A maneira como é conhecido hoje data dos anos de 1920, durante a Grande Depressão Americana, onde *shows* itinerantes tinham tendas paralelas à principal e uma delas possuía o show erótico das dançarinas *Hoochi Coochi*, termo originado pelos movimentos que as dançarinas realizam com o quadril. As dançarinas se apresentavam em um pequeno palco, e devido ao espaço limitado começaram a se aproximar das barras de sustentação da tenda e dançar com elas. (...) A prática foi se desenvolvendo nas tendas até chegar aos bares com estilo *burlesque* na década de 1950. (BALDIN; MENEGUCCI, 2017, p. 115)

(...) é uma atividade que mistura dança e ginástica por meio de exercícios combinados em uma barra vertical, que requerem muita força, flexibilidade e resistência do corpo do atleta. Apesar de ter tido origem em casas noturnas na América do Norte, as dançarinas perceberam o potencial *fitness* nos movimentos complexos que realizavam. Na década de 1990 e nos anos 2000 as escolas especializadas começaram a surgir e a procura de pessoas em busca do *mix* de dança e musculação, que beneficia o corpo e eleva a autoestima, aumentou significativamente. (BALDIN; MENEGUCCI, 2017, p. 114)

### 8. Como essa performance repercute em seu entorno (dentro da tela)?

“Para falar a verdade é bem difícil”, expressa Vandana Hart. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-09:57)

Durante a apresentação na rua, inúmeras pessoas estão assistindo. Antes de começar a câmera as mostra, ao que parece, sérias, tensas, com interesse pelo acontecimento.

Algumas delas registram pelo celular.

Aplausos.

Fonte: A autora (2019)

Quadro 15 - (Ficha 2 - Episódio 2 - O *pole dance* de Hai Linh)

Nº EPISÓDIO 2	NOME Vietnã
---------------	-------------

**UNIDADE DE ANÁLISE** *Pole Dance* de Hai Linh

**1) VISUAL**

**a) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera para o enquadramento da performance.**

- Planos abertos
- *Zoom in*
- Movimentos de câmera que vez por outra enquadram apenas partes do corpo
- *Contra-plongée* quando Hai Linh está no alto da barra.
- *Plongée* para registrar a apresentação de Hai Linh na rua e o grande movimento que se forma em volta de sua barra de *pole dance*. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-11:03)
- A câmera passeia pelo entorno da roda.
- Alternam-se os movimentos da personagem às expressões do público.
- Usa-se a movimentação do foco e a dimensão do plano para trazer simultaneamente as duas principais situações dessa experiência.

**b) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera durante a entrevista.**

A entrevista se dá numa sala do estúdio de dança.

- Hai Linh está enquadrada em plano médio junto a uma barra de *pole dance*. O fundo está bastante desfocado.

**c) O que está no quadro parece corroborar ou contradizer o que está sendo dançado e/ou discutido?**

- Um passarinho em uma gaiola antecede a frase de que há inúmeras mulheres fortes no Vietnã. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-08:50)
- Enquanto a imagem mostra Linh realizando um giro de ponta cabeça, apenas presa pela perna direita, o texto narrado a

	<p>chama de corajosa, confiante. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-09:03)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• As imagens e o levantamento de habilidades necessárias para o <i>pole dance</i> parece contradizer a professora quando afirma que a modalidade pode ser praticada por qualquer pessoa.</li> </ul> <p><b>d) Relação do tempo da dança com o tempo do vídeo (espaço diegético).</b></p> <p>Ambos os momentos de dança são entrecortados pela entrevista. As imagens da performance não seguem uma linearidade coreográfica.</p>
<p><b>2) VERBAL</b></p>	<p><b>a) Como se dá a contextualização da unidade de análise e sua relação com o episódio como um todo?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A <i>voz off</i> fala que há inúmeras mulheres fortes no Vietnã, orgulhosas de sua cultura tradicional ao mesmo tempo em que lutam com a mudança.</li> </ul> <p><b>b) Destaques importantes para a compreensão da história - principalmente que apontem para as discussões orientalistas.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Comenta também que a aula parece ser um momento de amor próprio de cada aluna. “É empoderamento feminino em todos os sentidos”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-10:37)</li> <li>• Ainda, que “o <i>pole dance</i> pode ser um catalisador da transformação social”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-10:46) “Hai Linh deseja que mais pessoas saibam disso.”</li> </ul> <p><b>c) Quais outros recursos são utilizados para compor cada história? Arte, comunicação, técnicas de edição, <i>flashbacks</i>, participação da apresentadora, música ao vivo.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Slow motion</i> parece querer evidenciar a complexidade dos</li> </ul>

movimentos realizados por Hai Linh.

- Vandana Hart participa da aula dada por Hai Linh. Conta que nunca subiu em uma barra antes. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-09:59)
- *Timelapse* do fluxo de pessoas - um pouco antes da dançarina realizar sua performance pública.
- As músicas são inseridas na edição.

**d) Estrutura narrativa em relação à montagem.** Relação de *takes* em cada unidade de análise, das histórias dentro de um episódio e o fechamento da narrativa.

- A edição é bastante dinâmica.
- O final da narrativa de Hai Linh mostra ela batendo palmas [para o público ou para seu próprio trabalho] logo após sua performance na rua e o cumprimento ao fotógrafo. A imagem em *plongée* desfoca e muda a unidade de análise.

Fonte: A autora (2019)

#### 7.1.4 LEON, *REI DO POP DE SAIGON*

Figura 11 - Para identificar Leon



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-10:47)

Mesmo situado na ex-capital do Vietnã, Leon é *estrangeiro* à cultura [de dança] vietnamita. Isso pois representa as influências ocidentais e, mais do que isso, a fronteira, o terceiro espaço (BHABHA, 2006), capaz de agregar o corpo, as vivências e a localização oriental a um estilo de performance derivado da globalizado.

Quadro 16 - (Ficha 1 - Episódio 2 - O *pop* de Leon)

<b>Nº EPISÓDIO 2</b>	<b>NOME Vietnã</b>
<b>PERSONAGEM Leon</b>	<b>DANÇA Sapateado e Pop</b>
<b>1. Quem [está] esse corpo que dança?</b>	
Leon, dançarino de sapateado e fã das coreografias de Michael Jackson.	
“ <i>Rei do pop de Saigon</i> ” (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-12:30)	
1) (00:28 a 00:40) e (0:40 a 01:09) Está de calça jeans, sapatos de sapateado e blusa branca. A estampa é do super-herói norte americano Capitão América.	
A relação do personagem norte americano de histórias em quadrinhos com a Guerra do Vietnã é muito próxima, explica o pesquisador Rodrigo Pedroso (2012). No início do conflito a Marvel Comics publica a edição 61 da HQ - <i>Tales of Suspense</i> . A história conta as aventuras do super-herói que tem o objetivo de resgatar, nos campos de batalha da Guerra do Vietnã, um amigo que está sob o poder dos comunistas. “(...) os Estados Unidos na figura do Capitão América são mostrados como uma nação que vai à guerra movida por motivos ‘nobres’ [grifo do autor] (...) e que só ataca para se defender, aliás, esta é uma das razões para que a principal arma do Capitão América seja um escudo.” (2012, p. 12) Vale ressaltar que, fora das revistas - no início do conflito - os Estados Unidos receberam apoio popular. Contudo, com os desdobramentos do embate, o	

aumento cada vez maior de mortes, as notícias de atrocidades cometidas pelos soldados e a utilização de armas químicas, a imagem dos EUA se desgastou e população passou a desaproveitar a guerra.

- 2) (12:15 a 14:20)<sup>59</sup> Está com a mesma roupa do momento anterior, mas agora de sapato preto.
- 3) (14:20 a 14:26) A calça jeans, a blusa branca e o sapato preto estão aqui também.
- 4) (14:32 a 14:58) Veste jaqueta de couro bordô, a calça jeans e os sapatos pretos de antes e uma camiseta estampada com o ídolo Michael Jackson. Está com outros nove dançarinos. A formação o coloca em primeiro plano.

## 2. Onde se dá a performance?

A cidade é Saigon. Leva o nome e a figura do ditador Ho Chi Minh. É espacialmente maior do que a capital Hanói, conta a voz *off*.

- 1) Sala de dança. Espelho à frente dos dançarinos. São quatro pessoas. O personagem principal do episódio, a apresentadora e outros dois performers. Estão lado a lado. / Repetem essa formação em uma rua da cidade.
- 2) É dia. Trata-se de uma rua estreita com diversas motocicletas estacionadas.
- 3) Ainda está dia. É uma calçada, em frente a um letreiro.
- 4) É de noite. Lugar amplo. Ao que parece, uma calçada de Saigon em meio a chafarizes e prédios.

## 3. A que vem essa dança?

Na série esta dança vem para justificar o modo como Leon é intitulado: *O Rei do Pop de Saigon*. Com isso, parece discutir [de maneira positiva] as influências culturais vindas dos Estados Unidos durante a Guerra do Vietnã. Segundo a narração, a dança vem auxiliar a “curar o mundo com uma apresentação pública de Michael Jackson”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-14:28)<sup>60</sup>

## 4. Padrão da performance em sua completude.

- 1) Passos de sapateado. O tronco não fica imóvel, mas não realiza tantos movimentos -

<sup>59</sup> O tempo aqui não é somente da performance. Contempla também parte da entrevista.

<sup>60</sup> Parece carregar uma dicotomia entre Ocidente e Oriente, influenciador e influenciado, desenvolvido e local a ser ajudado.

principalmente em comparação às ações rápidas dos pés.

- 2) *Spin and toe*: Movimento de giro seguido de uma parada nas pontas dos pés, popularizado pelo cantor norte americano Michael Jackson.

A imitação de um robô (originada no clipe *Dancing Machine* [1973], de Jackson) - que traz uma movimentação com resistência, corpo ativo e formas retilíneas. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-13:33)

*Looking*: Estilo que combina movimentos fortes, interação com o público por meio das expressões faciais e a ideia de congelar, pausar.

Poses de Michael Jackson.

Veza por outra olha para a câmera, como se mexesse com o público. Parece se divertir.

- 3) *Moonwalk*: Caminhada para trás com os pés que se arrastam e elevam o calcanhar de forma intercalada.

- 4) Performance visivelmente coreografada.

#### 5. De que maneira outras comunicações se relacionam com os movimentos dançados?

Figurino, apetrechos, discurso falado, sons.

- O som ambiente é recurso ativo principalmente quando se está dançando sapateado.
- Camisetas estampadas de Leon falam tanto do estilo *pop* com influência norte americana quanto do contexto histórico do local onde se encontra.
- Ele estala os dedos para mostrar o ritmo dos movimentos. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-13:19)
- Leon canta um trecho da música *Rock with you* de Michael Jackson. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-13:21)

**6. Desdobramentos das configurações dos movimentos dessa dança.** Quais habilidades se exige desse corpo? É possível responder se existem formas proibidas para determinada raça, gênero, corpo ou classe em relação ao que é dançado? Existem formas sexualizadas?

- Conhecimento das ações dos pés que demandam que diversas angulações toquem o chão.
- Agilidade e soltura para a movimentação com os pés.
- Equilíbrio para realizar a parada na ponta dos pés com os joelhos dobrados.
- Ritmo e sua relação com a expressão.

- Precisão de movimentação.

### 7. Historicização do estilo dançado<sup>61</sup>.

Leon conta que a Dança *Pop* de Michael Jackson é inspirada no sapateado. Alguns passos também receberam a influência do dançarino norte americano Fred Astaire.

Destaco o paralelo que o pesquisador Herom Vargas (2002, p. 28) faz ao estilo musical *rock and roll* e à experimentação do corpo que dança. Segundo ele, trata-se de um “evento performático e ritualístico desde suas origens”. Ele fala em:

(...) novas formas de mobilização do corpo durante a execução das canções desenvolvidas a partir dos anos 50 e 60. O uso intensivo e ritualizado do corpo, durante o espetáculo musical, tornou-se uma marca muito particular do rock e pouco percebida na música ocidental até seu surgimento com cantores como Elvis Presley e Little Richard.

(VARGAS, 2002, p. 26)

O músico / cantor intensifica o uso de seu corpo fazendo-o adensar ou reverberar sentidos restritos aos textos sonoro e poético da canção, ou ainda demonstram outra semântica não expressa diretamente pela canção. Seu corpo entra em sintonia, paralelismo ou atritos com a música, podendo se mostrar tanto numa estrutura previamente coreografada (vide os *shows* de Madonna e Daniela Mercury ou os clipes de Michael Jackson) ou numa expressão conjuntural e idiossincrática do artista (vide as *performances* [grifo do autor] de Jimi Hendrix onde a música era produzida e sentida por todo seu corpo, a expressividade de sua face no momento de soar uma nota, os movimentos da boca, dos olhos etc.)

(VARGAS, 2002, p. 26)

### 8. Como essa performance repercute em seu entorno (dentro da tela)?

A apresentadora dança com Leon e em outros momentos parece bem interessada às explicações das movimentações.

Na apresentação final há diversas pessoas assistindo a performance. Hart bate palmas e comemora.

Fonte: A autora (2019)

Quadro 17 - (Ficha 2 - Episódio 2 - O *pop* de Leon)

<b>Nº EPISÓDIO 2</b>	<b>NOME</b> Vietnã
<b>UNIDADE DE ANÁLISE</b> Sapateado e dança <i>pop</i> de Leon	
<b>1) VISUAL</b>	<b>a) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera</b>

<sup>61</sup> Irei focar na Dança *Pop* de Leon, já que ela mesma é uma referência ao sapateado.



**para o enquadramento da performance.**

- Planos fechados focam os pés do dançarino.
- Movimentos que vão dos membros inferiores ao rosto. (Talvez uma forma de acompanhar o que se faz e o que se diz sem que seja necessário o corte.)
- A câmera intercala Leon dançando e a mediadora assistindo. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-13:26)
- Na coreografia final a câmera explora diversos ângulos e planos. Parece estar móvel.
- Ao final da performance, desloca-se para trás.

**b) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera durante a entrevista.**

Leon e Vandana são mostrados em parte da entrevista. Estão sentados lado a lado naquela mesma rua. Ao menos dois ângulos diferentes registram o pingue-pongue.

- Estão, por exemplo, em plano médio para fechado com ela no canto direito da tela e o dançarino em evidência.
- A câmera os registra em maior simetria - estão quase de perfil.

**c) O que está no quadro parece corroborar ou contradizer o que está sendo dançado e/ou discutido?**

- A mistura entre tecnologia, monumentos históricos, pessoas ocupando o espaço e um trânsito caótico corroboram com o *off* que apresenta o Vietnã e fala sobre sua transformação pós-guerra.
- A juventude da população vietnamita é acompanhada da imagem de Leon realizando um movimento que faz lembrar os de Michael Jackson. Mas antes mesmo de o cantor ser citado como influência, a performance do dançarino já fazia lembrar as exibições do norte americano.

- Quando se fala em curar o mundo com uma performance de Michael Jackson, a câmera mostra a estátua do estadista Ho Chi Minh<sup>62</sup>.

**d) Relação do tempo da dança com o tempo do vídeo (espaço diegético).**

- 1) Não parecem haver cortes na performance quando os quatro dançarinos estão performando na sala de dança. Contudo, há mudanças de câmera. Já quando estão na rua, pode-se perceber alguns cortes, mas a ideia parece ser a manutenção da linearidade da apresentação.
- 2) Não há continuidade da coreografia. Isso porque a dança é intercalada pela entrevista, momentos de fala para descrever os passos e outros em que a performance não é explicada.
- 3) A passagem dura seis segundos. Aparece sem cortes.
- 4) As mudanças de câmera são diversas, mas parece que o propósito é estabelecer uma coreografia, portanto há correspondência dos movimentos quando o ângulo registrado muda.

**2) VERBAL**

**a) Como se dá a contextualização da unidade de análise e sua relação com o episódio como um todo?**

- “Vietnã, um deus da transformação”. A voz *off* conta que após vencer a guerra<sup>63</sup> que durou cerca de vinte anos contra os Estados Unidos e a França, o país tem se reinventado,

<sup>62</sup> É ele quem conduz a resposta vietnamita ao Imperialismo, principalmente durante a Guerra do Vietnã. Dá nome à Saigon, antiga capital do Vietnã do sul e palco das gravações com Leon.

<sup>63</sup> “Oficialmente a intervenção militar direta dos Estados Unidos teria começado no final de janeiro de 1965, mas desde o início dos anos de 1950 já havia uma grande participação indireta norte-americana na organização política do Vietnã juntamente com os franceses que tentavam manter seus “direitos” de colonizadores da região.” (PEDROSO, 2012, p. 1) De acordo com o autor, a região era importante para a América do Norte, pois seu domínio representava uma contenção ao comunismo na Ásia. Portanto, apoiava financeiramente o “regime amigo” [expressão do pesquisador] e também a partir do fornecimento de “armamentos, equipamentos eletrônicos e agentes americanos para treinar e comandar as tropas locais”. (2012, p. 2)

conquistando uma das economias que cresce mais rápido no mundo.

- 70% da população tem menos de 40 anos.
- A cidade de Saigon, a partir do texto narrado, cresce rapidamente e sempre esteve à frente de mudanças. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-11:47)
- Os norte americanos chegam durante a guerra, a partir de 1965.
- O *rock and roll* veio junto com os soldados. E essa influência também se desdobra no início do *pop* no local.
- Leon conta que descobriu Michael Jackson pela televisão e que aprendeu inglês para saber as músicas e se sentir mais próximo do cantor.

**b) Destaques importantes para a compreensão da história - principalmente que apontem para as discussões orientalistas.**

- Voz *off* comenta: Se por um lado, as transformações - descritas pela narração - expandem oportunidades, por outro, abrem discussões sobre a identidade cultural do país, especialmente em se tratando de relações de gênero e sexualidade. (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-01:56)
- A influência dos Estados Unidos no Oriente parece ser personificada por Leon.

Quando se fala da intervenção norte americana e suas consequências para o Vietnã, segundo Said (2007), deve-se ter bem claro que seu objetivo estava longe de ser apenas investimento cultural. Tem a ver com uma estratégia de proteção, uma “medida de segurança nacional”. Segundo ele, “o paralelo entre os projetos imperiais europeu e americano no Oriente (Próximo e Extremo) é óbvio”. (2007, p. 394) Esse interesse se intensifica vertiginosamente durante a Segunda Guerra Mundial e persiste até os dias de hoje. Vale, portanto, a máxima orientalista de que essa parte do globo é, no final das

contas, um lugar a ser temido e controlado. Destaca-se também que essa influência não é apenas cultural - na música de Michael Jackson e no *rock n' roll*, por exemplo. Está no consumo de uma maneira mais abrangente. O pesquisador cita o jeans e a Coca-Cola. Said explica esse processo a partir do exemplo do povo árabe. Contudo, essa relação também pode ser ampliada aqui para o Vietnã. “O paradoxo de um árabe considerar-se um árabe do tipo desenhado por Hollywood é apenas o resultado mais simples daquilo que estou me referindo” [o entrelaçamento do Oriente ao “sistema de mercado do Ocidente”]. (2007, p. 432) É aí que observamos uma amostra da afirmação do cientista de que o Oriente participa de sua orientalização.

- Uma relação de tradução das performances de Michael Jackson.

Entramos aqui em uma discussão bastante desenrolada por Homi Bhabha em *Le tiers-espace* (2006) e em *O local da cultura* (2014). Segundo ele, quando o colonizado recebe influências e utiliza de elementos culturais vindos do colonizador, está-se falando em tradução. O autor aborda, inclusive, a diferença de empregar esse termo ao invés de apropriação. Para além desse processo, de acordo com o pesquisador, cria-se um Terceiro Espaço. Afinal de contas - utilizando o exemplo do pop de Leon - quando os passos de Michael Jackson são corporalizados e realizados pelo vietnamita, eles já não são mais o que eram. Tampouco fazem parte da dança e do tempo daquela região. Ou seja, “a temporalidade disruptiva da enunciação desloca a narrativa da nação ocidental”. E prossegue: “É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender por que as reivindicações hierárquicas de originalidade ou “pureza” inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram

seu hibridismo”. (2014, p. 74)

**c) Quais outros recursos são utilizados para compor cada história?** Arte, comunicação, técnicas de edição, *flashbacks*, participação da apresentadora, música ao vivo.

- A apresentadora participa no primeiro e no terceiro momentos.
- Há som ambiente que capta os passos de sapateado, os barulhos da cidade.
- Vandana Hart realiza um depoimento em forma de testemunho, voltada para a câmera, como se falasse com o espectador. Comenta sobre o movimento da cidade. “Atravessar a rua em Hanói é assustador. Só dá para atravessar em um sentido. É fechar os olhos e ir.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-02:20)

**d) Estrutura narrativa em relação à montagem.** Relação de *takes* em cada unidade de análise, das histórias dentro de um episódio e o fechamento da narrativa.

A edição é bastante dinâmica.

Leon aparece antes da vinheta dançando sapateado, mas só nos é apresentado a partir de (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-12:15)

Aparece dançando em mais de um momento - o que não ocorre com todos os personagens.

Fonte: A autora (2019)

### 7.1.5 OS 22 MINUTOS DO VIETNÃ

Quadro 18 - (Ficha 3 - Episódio 2 - Remate)

EPISÓDIO 2	NOME Vietnã
<p><b>1) O que acontece quando essas duas comunicações, dança e vídeo, cruzam-se em um episódio audiovisual que perfila corpos dançantes?</b> Contradizem-se? Comunicam a</p>	

mesma história? Deixam a mensagem explícita ou nas entrelinhas?

O fato da dançarina da blusa vermelha não ser nomeada - além de que pouco se discorre sobre ela - parece apontar para o fato de que sua performance importa naquele momento para falar de algo mais geral, a dança *Len Dong*. O corpo dançante aqui perde sua identidade e se transforma em um *meio para falar de algo*.

A impressão é que o audiovisual recai sobre um tom de exotismo - a câmera parece curiosa, a contextualização do estilo é mínima. De acordo com os Estudos Culturais Pós-Coloniais, retirar uma prática cultural de sua história e apresentá-la a partir de uma representação com generalizações é um reforço aos estereótipos. A frase final, de que não se pode negar os efeitos místicos do ritual, substanciam ainda mais a distância, a diferença.

Fica em segundo plano o potencial e a comunicação dessa dança enquanto união com o sagrado e a partir de suas diversas relações com indumentária, artefatos, música, a movimentação elaborada das mãos.

Ha Minh parece ser a personagem que mais se aproxima da produtora e do público. Talvez pelo fato de que seja ela a que mais discorre sobre si mesma - mescla movimento e sentimento. Traz histórias e memórias, convoca a câmera a chegar mais perto quando fala de algo bem particular.

O momento de dança é breve, mas o poder da discussão estabelecida ali faz a dança reverberar para comunicações outras.

O objetivo, com a dançarina, é falar do potencial da dança enquanto agente de mudança - em relação à identidade e aos tabus da sociedade. A personagem é exemplo da fronteira tão discutidas pelos investigadores(as) basilares dos Estudos Culturais e Estudos de Gênero.

Contudo, vale destacar a oposição que Ha Minh parece representar a partir da condução narrativa da série: Ela está cercada por uma cultura tradicional, por uma política conectada ao comunismo. Seu exemplo de transgressão, pensando nas antíteses criadas pelo episódio, não é apenas em relação ao seu corpo e gênero. Parece ilustrar tudo aquilo que a circunda. E, se essa for a leitura, a dança e os costumes tradicionais, o comunismo e tudo o que aponta para o *passado* é rotulado como negativo.

A professora de *Pole Dance* Hai Linh vem para representar a coragem e a determinação da mulher em uma cultura que carrega diversos preconceitos com relação à sua dança. A todo momento em sua fala ela procura reforçar esse propósito. O fato de realizar a performance na

rua, os movimentos precisos e seguros fortalecem essa ideia.

Contudo, a respeito do tipo permitido e das formas proibidas - discutidos em Desmond (1997) -, o texto falado parece afirmar uma coisa e o visual aponta seu oposto. A dançarina afirma que a prática pode ser realizada por qualquer pessoa, porém as alunas que estão dançando durante a sua aula têm um padrão específico de corpo: magro e definido. A contradição, nesse caso, não ajuda na ruptura de estereótipos.

Sobre Leon, este talvez possa ser o maior exemplo da série em relação a uma representação de abordagem colonialista. Não pelo fato de Leon praticar um estilo que possui abrangência global, mas na dicotomia entre Ocidente e Oriente que a narrativa aparenta carregar.

Faz parte das discussões dessa dissertação a *tradução cultural* e sua relação com o mercado global. Todavia, Leon não está para a série - como sugere Homi Bhabha (2006) - na ocupação de um *terceiro espaço* que se caracteriza pela fronteira, pela mescla entre o que chega e o que está. Nessa parte de *WSD*, Leon é a cópia vietnamita de Michael Jackson e, se formos um pouco mais longe, a aprovação das atitudes do Tio Sam e do Capitão América - esse inclusive estampado em sua camiseta.

Por outro lado, as explicações dos passos são bastante informativas e trazem um elemento a mais para sua performance. O próprio dançarino realiza a apresentação, explica-a e contextualiza. E então se torna possível identificar em seu corpo que dança as leituras e a mobilização corporal em relação ao *rock* e ao *pop* (VARGAS, 2002).

O que é possível afirmar de maneira direta diz respeito ao tempo desse imbricamento vídeo e dança: Ele não é o mesmo, salvo em pedaços em que a dança não ultrapassa dez segundos.

Para manter o ritmo [ágil] do audiovisual, recorre-se à edição que combina diferentes *takes* do que é dançado em detrimento da linearidade da performance. A movimentação da câmera na mão também auxilia nesse ponto.

**2) Qual é a relação do capítulo com as discussões orientalistas?** Ou seja, é possível observar processos de estereotipagem, generalizações, naturalização ou mesmo a identificação de fronteiras e ações de resistência?

É possível identificar alguns estereótipos, como por exemplo em relação ao *Pole Dance* e ao corpo demandado para a prática, a generalização da religião e da dança *Len Dong* a partir da dançarina de blusa vermelha. Também é possível observar resistência na dança de Ha Minh e

no propósito de Hai Linh. A fronteira é personificada por Leon.

**3) De que maneira *We Speak Dance* se apropria dos corpos desse episódio e os representa para discutir o potencial dessa arte em diversas culturas? Isto é, qual dos diversos significados presentes nos corpos, vozes e culturas *WSD* parece privilegiar?**

Cada um dos corpos dançantes parece representar uma questão específica. O potencial da arte fica evidente em Hai Linh e Ha Minh. Mas, a impressão é de que Leon e a dançarina de blusa vermelha perdem a identidade e a fronteira e/ou a resistência para que se trate de um tema mais abrangente. É possível dizer que, mesmo retratando o Oriente, as lentes privilegiadas no segundo episódio de *We Speak Dance* são as do Ocidente.

Fonte: A autora (2019)

## 7.2 BEIRUTE

Uma música oriental, libanesa. Um céu azul por onde passa um rapaz flutuando. Ele está de colete salva-vidas. A canção não parece acompanhar a velocidade de seu voo. O *take* seguinte revela o próximo da fila avistando a queda.

A praia, o bote, pessoas sentadas na areia são o fundo para a figura em primeiro plano. Uma mulher de *hijab* carrega seu filho pequeno pelo braço. Ele olha para o homem de bermuda e sem camisa enquanto se distancia em câmera lenta. Esse retribui o encontro silencioso.

Um novo pulo e então a descoberta do local de apoio: um grande inflável amarelo que reage ao peso do corpo que chega e o lança para onde veio. O som ambiente, aparentemente desligado, é aberto. Surgem vozes de divertimento, o barulho do mar. A fila para o brinquedo está cheia. A praia também.



Um *zoom out* do pôr do sol. Um *contra-plongée* do protagonista do capítulo. A medida que começa a dançar - junto com a apresentadora - a música cresce. A montagem não linear de seus movimentos e coreografia termina com um plano aberto que revela se tratar de uma festa na praia, com direito a DJ. O som se dissolve e dá lugar a trilha de abertura.

Beirute é complexa, uma cidade de opostos, indica a voz *off*. Então, para essa visita se tem como propósito apresentar histórias de libaneses que têm enfrentado os conflitos e dicotomias - por meio da dança.

### 7.2.1 OMAR DILATI: *DABKE*

Figura 12 - Para identificar Omar Dilati



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-05:58)

A *estrangeiridade* em Omar Dilati está justamente na dança. Convive e se movimenta a partir da fronteira cultural. Sua performance na praia é bastante diferente do *Dabke* que ensaia com seu grupo. Reforça a tradição e o clássico com esses últimos costumes, mas transgride ao optar por dançar, mesmo sendo proibido em sua família.

Quadro 19 - (Ficha 1 - Episódio 3 - O *Dabke* de Omar Dilati)

<b>Nº EPISÓDIO 3</b>	<b>NOME</b> Beirute - Líbano
<b>PERSONAGEM</b> Omar Dilati	<b>DANÇA</b> <i>Dabke</i>
<b>1. Quem [está] esse corpo que dança?</b>	
Dançarino tradicional, como ele mesmo pontua.	
“Uma estrela em ascensão na cena da dança de Beirute.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-05:40)	

Guia de Vandana Hart na cidade.

## 2. Onde se dá a performance?

São quatro momentos, todos em ambiente externo. Mais precisamente, próximos ao mar.

- 1) (00:57 a 01:31) Antes da vinheta de abertura e (06:04 a 06:14) na praia, durante o dia, em cima de um caminho de madeira que culmina na água. É possível identificar pessoas assistindo.
- 2) (06:14 a 06:24) Em uma sala de dança. Vandana Hart aparece no espelho, acompanhando.
- 3) (10:13 a 11:34) Parece ser uma sala de aula amparada pela Unicef - Fundo Internacional de Emergência para a Infância das Nações Unidas.
- 4) (12:03 a 13:13) Em um píer, à noite, junto com a apresentadora.

## 3. A que vem essa dança?

- 1) Na série documental é a dança de apresentação deste corpo. Parece mostrar um jeito descontraído, jovem e transgressor de Omar. Serve de cobertura para a conversa de Dilati e Vandana. A característica subversiva é validada quando o personagem conta que em sua cultura dançar é proibido.  
É forma de orgulho e expressão para Omar.
- 2) Está mostrando o estilo de dança tradicional do Líbano (um pouco de suas características de movimento).
- 3) *Workshop* de dança para as crianças refugiadas que estão no campo que Omar e Vandana vão visitar.
- 4) Na construção documental é uma maneira de finalizar a história de Dilati. Parece ensinar a intérprete alguns passos desse gênero. Traz ainda mais algumas características do *Dabke*.

## 4. Padrão da performance em sua completude.

- 1) A dança aparece de maneira rápida na série, são apenas dez segundos. Há pulos e grande movimentação de braços e pernas. Essas cruzam para girar o corpo, são levantadas à meia altura com os joelhos flexionados. O tronco não permanece reto ou imóvel. Faz ondulações para frente a partir do peito e seguido pelos ombros. Elas

acompanham a direção do braço esticado. Isso promove deslocamentos que ocorrem apenas para os lados.

- 2) São giros em plano médio e saltos rápidos que promovem um desenho de 360° pela sala.
- 3) A tradicional batida de pé do *Dabke* acontece enquanto estão todos em uma roda, de mãos dadas. Os joelhos são convocados e promovem um balanço do corpo para cima e para baixo. Há deslizamentos, bastante utilização dos braços e pernas em formas circulares. A formação em roda aparece em outros momentos, inclusive para destacar um dançarino de cada vez.
- 4) São passos tradicionais do gênero *Dabke*. Há ondulações de peito, pulos e batidas de pé. A dupla dança de mãos dadas e realiza movimentos sincrônicos.

#### 5. De que maneira outras comunicações se relacionam com os movimentos dançados?

Figurino, apetrechos, discurso falado, sons.

- 1) Na conversa entre Hart e Dilati ele conta que começou a dançar aos 15 anos e, segundo ele, não foi fácil, pois em sua religião é um ato proibido. Conta que escondia isso de seus pais. Essa transgressão aos costumes de sua família é ilustrada com o próprio Dilati. Ele está na praia, de bermudas, com um pirulito na boca, dançando. Seus passos são descontraídos, ele sorri.
- 2) Com roupas tradicionais de *Dabke* - calça e colete azul com bordados - e meias. A camiseta que utiliza na entrevista está por baixo.  
Não há música aqui. O som ambiente reforça o barulho dos joelhos do bailarino no chão.
- 3) Omar e Vandana Hart guiam as crianças com contagens e instruções de passos.  
*Slow motion*: Evidencia a dança e a expressão tanto dos tutores como das crianças envolvidas.  
A música tocada é adicionada na edição.
- 4) Está de camiseta e calça. Novamente descalço.  
Depoimento enquanto dança com a apresentadora: “Demonstre orgulho ao dançar *Dabke*. Mantenha o peito aberto, levante o queixo. Seus olhos devem permanecer na multidão. Nunca olhe para o chão. Nunca.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-12:15)  
Arte gráfica, comumente chamada de *GC* com o nome de passos de dança. (WE

SPEAK DANCE, 2018, 3-12:05)

**6. Desdobramentos das configurações dos movimentos dessa dança.** Quais habilidades se exige desse corpo? É possível responder se existem formas proibidas para determinada raça, gênero, corpo ou classe em relação ao que é dançado? Existem formas sexualizadas?

- Dançar por si só é proibido na cultura em que Dilati está inserido.
- O personagem acha importante aprender de tudo um pouco, por isso faz aulas de vários estilos. O *Dabke* exige, por exemplo, que se saiba girar com deslocamento em cima dos joelhos.
- Coordenação e agilidade para realizar passos como o da “tesoura”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-12:07)
- Habilidade de não olhar para o chão ao realizar a troca de pés. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-12:23)

### **7. Historicização do estilo dançado.**

*Dabke* Libanês, é tido como um estilo tradicional da cultura local.

Em *A Dança do Dabke da literatura ao cinema* (2012), as pesquisadoras explicam a movimentação característica e, em seguida, a história de surgimento desse gênero - que possui relação com uma ação cotidiana:

A palavra *Dabke* significa "bater no chão com o pé", batidas estas que os dançarinos executam em círculo, de mãos dadas, guiados por um líder que se posiciona no início do círculo. Assim acontecem os passos do *Dabke*: sempre ao som de um *derbak* e/ou de uma flauta, num círculo que nunca se fecha. O círculo é o símbolo do absoluto e da perfeição. O círculo também representa o universo. Sem começo e sem fim. Ali, de mãos e braços dados, todos são iguais.  
(MARTINS CAMPOS COELHO et al., 2012, p. 288)

Em tempos antigos, os forros das casas libanesas eram feitos de barro, e quando ocorria uma mudança de estação, especialmente com as chuvas de inverno, o barro rachava, provocando goteiras no interior das casas. Era preciso então fazer reparos nos telhados, compactar as rachaduras, ajustando o barro nas frestas. Tal ação era realizada em conjunto pelos amigos, parentes e vizinhos que, de mãos dadas, para que não caíssem dos telhados, batiam ritmicamente os pés no barro e nos telhados. Com o passar dos tempos, surgiram os rolos, mudaram-se os forros das casas, mas a tradição permaneceu (...).  
(MARTINS CAMPOS COELHO et al., 2012, p. 283)

Há vários tipos de *Dabke* dependendo da cidade onde está localizado. E as características da movimentação, de acordo com Azyza Zayn (2017), estão bastante ligadas à geografia e aos costumes daquele povo. Quando situado nas montanhas, por exemplo, o *Dabke* frisava as

batidas fortes dos pés no chão como forma de mostrar a posse da terra e de firmá-la. Já no deserto, os saltos e outros movimentos “aéreos” tinham relação com o calor do solo.

Omar conta que, no passado, a dança fazia parte do ritual religioso. Se não houvesse dança nos templos não se podia orar. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-07:53)

Pode ser dançado por homens e mulheres. Contudo, a presença feminina começou a se tornar mais acentuada a partir das décadas de 1950, 1960. Trata-se de um estilo que conecta o figurino ao contexto da música que está sendo dançada. “Isso porque se trata de um tipo de dança que representa as manifestações e comemorações populares, assim, o ideal é que as vestimentas estejam de acordo com a ocasião”. (ZAYN, 2017, *online*)

#### 8. Como essa performance repercute em seu entorno (dentro da tela)?

- 1) Os dez segundos dançados são observados por pessoas que estão na praia.
- 2) Os dez segundos dançados são observados por Vandana. Não há comentários.
- 3) “Uma salva de palmas”, escutamos / lemos. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-10:32)  
As crianças parecem ter gostado da atividade - mostram isso sorrindo para uma foto, dando *hi fives* em Vandana. Dilati comenta que foi fácil se conectar a eles. Fala que a dança é a língua do corpo. A intérprete afirma que o dia valeu a pena. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-11:49)
- 4) Não parece haver testemunhas da performance da dupla. O momento termina com uma palma de Dilati e a risada de Vandana Hart.

Fonte: A autora (2019)

Quadro 20 - (Ficha 2 - Episódio 3 - O *Dabke* de Omar Dilate)

<b>Nº EPISÓDIO 3</b>	<b>NOME</b> Beirute - Líbano
<b>UNIDADE DE ANÁLISE</b> Dança <i>Dabke</i> de Omar Dilati	
<b>1) VISUAL</b>	<p><b>a) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera para o enquadramento da performance.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Câmera começa próxima ao dançarino e se movimenta de baixo para cima. Distancia-se para enquadrar o corpo inteiro. Retoma a movimentação agora de cima para baixo.</li> <li>2) Acompanha em lugar fixo os saltos e giros do dançarino. Não aparece no espelho da sala.</li> </ol>

- 3) A câmera parece preferir enquadramentos que segmentam o corpo. O plano aberto é pouco utilizado. Por conta disso, há vários movimentos para acompanhar as crianças, Vandana e Omar dançando. A lente está, na maior parte do tempo, na altura de quem dança. Salvo isso, registra detalhes como os pés em movimento. A disposição em círculo é evidenciada pelo giro da própria gravação. Em (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-10:30) e (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-10:57) se utiliza do ângulo *contra-plongée*. Seu oposto vem em (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-10:13) para mostrar as crianças pegando os passos ensinados por Dilati.
- 4) A maior parte desse momento é enquadrada de uma maneira que deixa os dançarinos de costas para o espectador, com vistas para o mar. *Closes* também são utilizados, principalmente quando Omar explica os passos enquanto dança.

**b) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera durante a entrevista.**

As conversas com Dilati ocorrem em vários momentos, mas, em sua maioria, enquanto andam. A câmera na mão os acompanha de frente. Parece despreocupada com a instabilidade da imagem.

**c) O que está no quadro parece corroborar ou contradizer o que está sendo dançado e/ou discutido?**

- Imagens da *voz off* corroboram a ideia de que se trata de uma cidade de opostos. A câmera mostra o biquíni e o *hijab*, construções destruídas e suntuosas.
- Corroboram também a fala de que há conflitos religiosos. Como exemplo, a frase “God is that you?” - Deus, é você? (Tradução livre) em uma parede. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-03:04)

- A fala do professor de Omar sobre a característica *sexy* do *Dabke* nas mulheres precede um clipe de imagens em *slow motion* das moças do grupo dançando. Elas jogam o cabelo para trás, olham-se com confiança no espelho.
- A câmera que segue Vandana, Omar e Ibrahim - quando discutem a questão dos refugiados - segue atrás deles, mas não aponta para suas costas. Está voltada para o céu para enquadrar a desordem e grande quantidade de fios expostos em ruas onde estão abrigados refugiados. A declaração do ex-conselheiro de que nesse local “as pessoas vivem amontoadas” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-08:49) vem reforçar o texto imagético de antes.

**d) Relação do tempo da dança com o tempo do vídeo (espaço diegético).**

- 1) Não parece haver cortes na dança.
- 2) Não parece haver cortes na dança.
- 3) A gravação não acompanha toda a aula. Portanto, os passos são separados e os *takes* agregados de maneira dinâmica, seguindo o ritmo da música.
- 4) Aqui a dança também não possui o tempo do vídeo. Ela aparece em *flashes* - com enquadramentos diferentes e em meio às falas de Omar.

**2) VERBAL**

**a) Como se dá a contextualização da unidade de análise e sua relação com o episódio como um todo?**

Beirute é a cidade dos opostos, complexa, declara a voz *off*. Está entre o conservadorismo religioso e o liberalismo dos jovens. Coexistem a festa e a guerra civil, a praia e a sede do Hezbollah. A economia está em desenvolvimento e está presente a problemática enfrentada pelos refugiados.

São, segundo os dados apresentados, “6 mil anos de diversidade religiosa, cultural e étnica (...), uma das cidades mais antigas do mundo.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-02:51)

A apresentadora caminha com Omar e Ibrahim por um campo de refugiados, situado no centro da cidade de Beirute. Segundo o ex-conselheiro da ONU e refugiado palestino, o local existe desde 1949. A voz narrada nos conta que se trata de um destino para palestinos e, mais recentemente, para uma grande quantidade de sírios.

**b) Destaques importantes para a compreensão da história - principalmente que apontem para as discussões orientalistas.**

- Os libaneses “transitam nesse lugar de opostos com elegância e resiliência.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-02:28)
- São um povo bastante acolhedor. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-03:10)
- A sexualização da mulher que dança o *Dabke* está no discurso do professor de Dilati, a referência mundial no estilo, Fahed Al Abdallah. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-07:30)

**c) Quais outros recursos são utilizados para compor cada história?** Arte, comunicação, técnicas de edição, *flashbacks*, participação da apresentadora, música ao vivo.

- Som ambiente, como:
  - Barulho do mar: Para experimentar, aproximar-se da situação enquadrada por meio de diversos sentidos. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-00:29)
  - Movimento no campo de refugiados: Como estão andando pelo local, há barulho de pessoas, motocicletas. Em um momento específico, parece



complementar o silêncio pela incredulidade<sup>64</sup> da situação em que se encontram os refugiados. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-08:53)

- *Slow motion*: Traz dramaticidade a cena ou dá ao espectador tempo para visualizar melhor ações rápidas. À exemplo se tem o salto no brinquedo inflável, logo no começo do episódio (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-00:42)
- A participação da apresentadora está no primeiro e no último momentos de performance de Omar.
- Músicas inseridas durante a edição na primeira, terceira e última performances.

**d) Estrutura narrativa em relação à montagem.** Relação de *takes* em cada unidade de análise, das histórias dentro de um episódio e o fechamento da narrativa.

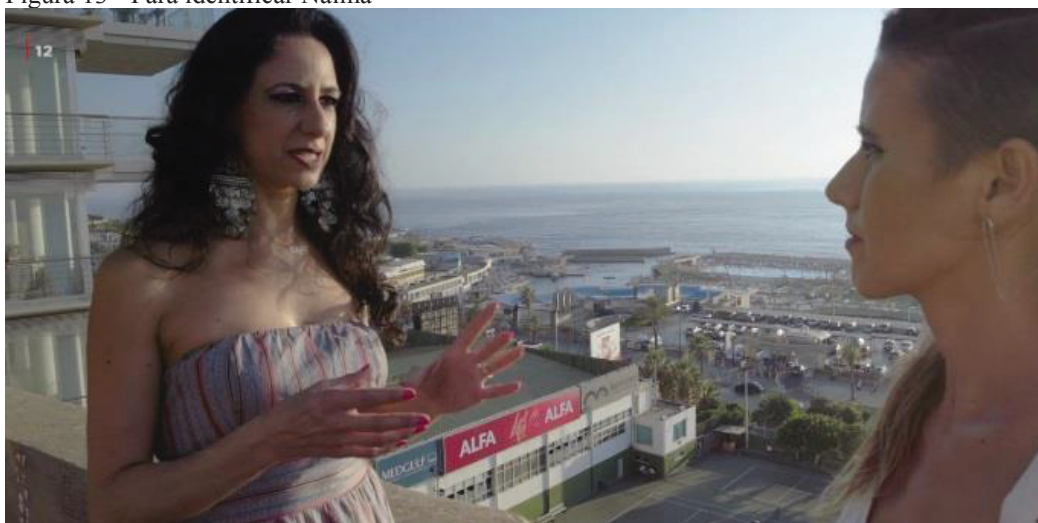
- A quantidade de *takes* utilizados é bastante grande. A maior movimentação de dança sem cortes tem dez segundos.
- As performances são mescladas com a entrevista ou até mesmo associadas à ela por meio da *voz off*.
- Conhecemos Omar primeiro pela sua dança. Sua história encerra por meio do mesmo recurso.

Fonte: A autora (2019)

<sup>64</sup> São expressos pelo “uau” da intérprete e pelo semblante boquiaberto do dançarino.

## 7.2.2 NAIMA: DANÇA DO VENTRE

Figura 13 - Para identificar Naima



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-13:56)

A *estrangeiridade* de Naima está na própria Dança do Ventre ou Dança Oriental, como ela mesma prefere chamar. Uma forma de dançar que não é apenas árabe, mas que já extrapolou essa fronteira geográfica. Segundo a dançarina, um estilo que continua conectado aos haréns e à sexualização. Trata-se de um corpo que está a procura do reforço de sua cultura, mas não a partir dos modos *da história*, como Naima sublinha.

Quadro 21 - (Ficha 1 - Episódio 3 - A Dança Oriental de Naima Yazbek)

<b>Nº EPISÓDIO 3</b>	<b>NOME</b> Beirute - Líbano
<b>PERSONAGEM</b> Naima Yazbek	<b>DANÇA</b> Dança Oriental
<b>1. Quem [está] esse corpo que dança?</b>	
A primeira imagem de Naima Yazbek, performer de Dança Oriental, é uma pose de sua apresentação.	
Ela está descalça, trajada - bustiê, cinturão com contas, saia esvoaçante e véu, tudo em rosa - e maquiada. Seus cabelos estão soltos.	
Segundo Homi Bhabha (2014, p. 112), a partir de uma perspectiva Orientalista, o véu é objeto de vigilância, pois oculta a violência do terrorismo. Sob esse estereótipo, o pesquisador o declara não mais uma simples “fronteira do lar”, mas agora um “instrumento de resistência”. Destaco esse pensamento, pois apesar de a personagem não estar em terras colonizadas, a cultura em que estou situada recebe e naturaliza esse tipo de imagem. Esse não é exatamente o hijab, mas, na qualidade de véu, carrega rótulos vindos do Ocidente.	

Como espectadora e pesquisadora não posso deixar passar tais inquietações.

## 2. Onde se dá a performance?

Parece ser uma construção antiga e deteriorada. Entra pela porta e realiza sua dança em uma espécie de terraço com vista para o mar. Há entulhos pelo chão que aparenta estar bastante sujo. A pintura das janelas está descascada e há rachaduras na parede.

## 3. A que vem essa dança?

Na perspectiva de produção da série documental, esta dança é o cartão de apresentação de Naima e principalmente da Dança do Ventre. É a partir das imagens de sua performance que ela e a intérprete discutem as características desse dançar.

Para Naima, trata-se de uma forma de alcançar e expressar o empoderamento, de um trabalho e também de arte.

## 4. Padrão da performance em sua completude.

- Ondulações do ventre a partir da soltura da barriga.
- Ênfase nos movimentos de quadril.
- Corpo relaxado para deixar que o balanço reverbere.
- Performance com o véu e com os *sagats*.
- Giros do corpo e desenrolar dos braços.
- Combina a sinuosidade do movimento com linhas e formas geométricas - essas executadas principalmente pelos braços. Um dos pés em meia ponta.

## 5. De que maneira outras comunicações se relacionam com os movimentos dançados?

Figurino, apetrechos, discurso falado, sons.

- A voz *off* abre a história de Naima Yazbek dizendo que não é possível ir até o Líbano e não aprender Dança do Ventre. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-13:24)
- Arte gráfica, comumente chamada de *GC* com o nome de passos de dança. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-14:30)
  - Aqui vale destacar um desses passos o *shime*<sup>65</sup>. O nome, segundo a

<sup>65</sup> Trata-se de um movimento que evidencia o balanço e a soltura rápidos do quadril. Para realizá-lo é necessário que os músculos não estejam contraídos.

pesquisadora Beatris Gianei (2006, p. 67) é uma criação americana. “A palavra *shimmie* é uma nomenclatura americana, derivada da palavra *shimmer*, referindo-se ao tremeluzir. O significado de *shimmie* seria tremidas, tremores, vibrações.” Isto é, um movimento que nasce no Oriente, especificamente com a Dança Oriental, vai para o Ocidente (Estados Unidos) é traduzido - tanto em sentido linguístico quanto simbólico. Por fim, a palavra retorna para o lado leste do globo. O que isso implica?

- Naima evoca em seu depoimento que se trata de uma arte, de uma profissão. Os libaneses deveriam se orgulhar de sua dança. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-15:19)
- Trata-se, segundo ela, da melhor dança para empoderar as pessoas.
- *Slow motion* para evidenciar os giros e movimentos com o véu.
- Traje rosa com parte de cima e saia esvoaçante. De acordo com Gianei (2006), esse figurino - o mesmo que o identificado - é contemporâneo e se afasta das vestimentas tradicionais.

**6. Desdobramentos das configurações dos movimentos dessa dança.** Quais habilidades se exige desse corpo? É possível responder se existem formas proibidas para determinada raça, gênero, corpo ou classe em relação ao que é dançado? Existem formas sexualizadas?

- Domínio do abdômen e do quadril.
- Agilidade dos dedos das mãos para utilizar os *sagats*. E musicalidade para incorporá-los à música.
- De acordo com a personagem, “algumas pessoas não podem dançar” por conta de proibições vindas da família, da religião, da cultura. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-15:13)
- Ligada ao feminino<sup>66</sup>, por conta dos antigos rituais de fertilidade, e a um padrão corporal específico<sup>67</sup>.
- Tornou-se sexualizada por conta da história (no singular), dos haréns, conta a

<sup>66</sup> Ver ARAUJO, Gilmara Cruz de. A aura e a autenticidade da Dança Tribal. Bahia, 2013. Disponível em: <<https://www.centraldancadoventre.com.br/trabalhos/aura-autenticidade-danca-tribal.pdf>>. Acesso em: 04 mar. 2019.

<sup>67</sup> Ver KUSSUNOKI, Sandra Aparecida Queiroz; AGUIAR, Carmen Maria. A Dança do Ventre e suas relações com o padrão estético corporal. **Revista Digital Educación Física y Deportes**. n. 127. Buenos Aires, 2008. Disponível em: <<https://www.efdeportes.com/efd127/a-danca-do-ventre-e-suas-relacoes-com-o-padrao-estetico-corporal.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2019.

personagem. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-13:51)

### **7. Historicização do estilo dançado.**

A série conta que a dança do ventre tem centenas de anos e que é baseada na força abdominal.

A personagem explica que se trata de uma dança ancestral ligada a rituais de fertilidade.

Trata-se de uma prática que funde várias eras, como a persa e a egípcia.

Ao longo da história, a dança do ventre, que varia seu estilo de um país para outro, seguiu um processo evolutivo através dos séculos, que se desenrolou em dois tipos de cenários: o culto e o popular, o palácio e a rua. De qualquer forma a dança do ventre pode ser considerada a dança clássica do mundo árabe.  
(KUSSUNOKI; AGUIAR, 2009, p. 709)

(...) hoje já não é mais possível afirmar que esta é uma dança exclusivamente árabe, ela já é um dança mundial, praticada nos diferentes continentes, de onde se apropria de elementos para renovar-se e desenvolve suas especificidades de acordo com cada "visão de mundo" a que está submetida (...).  
(SOARES; DANTAS, 2016, p. 6)

### **8. Como essa performance repercute em seu entorno (dentro da tela)?**

A intérprete declara que precisa estudar muito o estilo para chegar à princesa que é Naima dançando. Confessa que está se sentindo exposta. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-14:45) De certa forma isso parece reforçar a ligação dessa dança a sua sexualização.

Fonte: A autora (2019)

Quadro 22 - (Ficha 2 - Episódio 3 - A Dança Oriental de Naima Yazbek)

<b>Nº EPISÓDIO 3</b>	<b>NOME</b> Beirute - Líbano
<b>UNIDADE DE ANÁLISE</b> Dança Oriental de Naima Yazbek	
<b>1) VISUAL</b>	<p><b>a) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera para o enquadramento da performance.</b></p> <p>O plano fechado é recurso bastante utilizado. À exemplo: Exatamente quando o texto narrado fala do estigma social enfrentado pelas dançarinas, a câmera está em um <i>close</i> nos seios de Naima. E então em sua barriga.(WE SPEAK DANCE, 2018, 3-13:50)</p>

	<p>Estão presentes também o <i>contra-plongée</i>, o plano aberto que mostra o cenário, o <i>zoom in</i>.</p> <p><b>b) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera durante a entrevista.</b></p> <p>Naima e Vandana conversam frente a frente, em pé, no parapeito da construção onde se encontram. A câmera as enquadra de modo em que o mar apareça ao fundo. A personagem ganha evidência proporcionada por um movimento de aproximação da câmera. Aqui se faz também, na edição, a dinâmica de entrevista em que a imagem da entrevistadora é intercalada a da entrevistada - ambas em plano médio.</p> <p><b>c) O que está no quadro parece corroborar ou contradizer o que está sendo dançado e/ou discutido?</b></p> <p>O cenário, os enquadramentos e principalmente os planos detalhes parecem contradizer a Dança Oriental enquanto tradição que permanece na contemporaneidade, empoderamento e contra a sexualização denunciada por Naima.</p> <p><b>d) Relação do tempo da dança com o tempo do vídeo (espaço diegético).</b></p> <p>A dança não possui o tempo do vídeo. Ela aparece em <i>takes</i> separados - com enquadramentos diferentes e em meio à entrevista e à participação de Hart.</p>
2) VERBAL	<p><b>a) Como se dá a contextualização da unidade de análise e sua relação com o episódio como um todo?</b></p> <p>Beirute é a cidade dos opostos, complexa, declara a voz <i>off</i>. Está entre o conservadorismo religioso e o liberalismo dos jovens.</p>

Coexistem a festa e a guerra civil, a praia e a sede do Hezbollah.

A economia está em desenvolvimento e está presente a problemática enfrentada pelos refugiados vindos sobretudo da Palestina e da Síria. São, segundo os dados apresentados, “6 mil anos de diversidade religiosa, cultural e étnica (...), uma das cidades mais antigas do mundo. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-02:51)

Em Beirute, diz a voz *off*, a dança do ventre possui um visual moderno. Por outro lado persiste um estigma social entre as praticantes.

A personagem prefere chamar de Dança Oriental ao invés de Dança Árabe. Utilizando o segundo nome, segundo ela, “você está se referindo aos árabes. E, no Líbano, temos muitas culturas.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-14:00)

**b) Destaques importantes para a compreensão da história - principalmente que apontem para as discussões orientalistas.**

- Os libaneses “transitam nesse lugar de opostos com elegância e resiliência.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-02:28)
- São um povo bastante acolhedor. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-03:10)
- Segundo Naima, a história - enquanto historiografia dos povos, culturas e acontecimentos - difunde uma característica descontextualizada dessa dança: a sexualização.

A sexualização da qual fala Naima aparece em *Orientalismo* (2007), de Edward Said. Parece frisar que alguns dogmas das práticas explicitadas pelo autor ainda persistem. Segundo ele, essa sensualidade, bem como o prazer idílico, a insaciedade e a energia intensa aparecem na literatura orientalista enquanto características da mulher oriental. Se, porventura, elas eram encontradas em uma pessoa específica, logo se partia para a generalização e tais aspectos passavam a designar um tipo.

**c) Quais outros recursos são utilizados para compor cada história?** Arte, comunicação, técnicas de edição, *flashbacks*, participação da apresentadora, música ao vivo.

- A apresentadora recebe os ensinamentos de Naima e tentar copiar seus movimentos.
- Há som ambiente, principalmente para evidenciar o barulho dos *sagats* e dos adornos na saia e no bustiê.
- As músicas dançadas são inserida posteriormente, na edição. A primeira delas parece ser típica do estilo, enquanto a segunda traz um toque diferente.

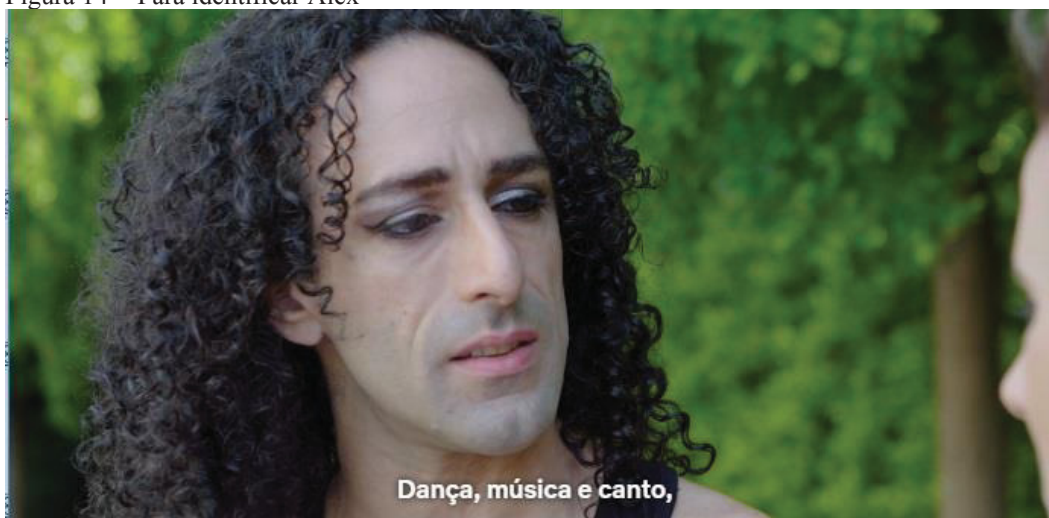
**d) Estrutura narrativa em relação à montagem.** Relação de *takes* em cada unidade de análise, das histórias dentro de um episódio e o fechamento da narrativa.

- A quantidade de *takes* utilizados é bastante grande e sua edição é ligeira.
- As performances são mescladas com a entrevista ou até mesmo associadas à ela por meio da voz *off*.
- Conhecemos Naima primeiro pela sua dança. Sua história encerra por meio do mesmo recurso.



### 7.2.3 ALEX: *BALADI*

Figura 14 - Para identificar Alex



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-17:54)

O “ícone da dança de Beirute”<sup>68</sup>, Alexandre Paulikevitch, tem um vínculo à *estrangeiridade* no que concerne à aceitação do seu gênero e de sua aparência pela sociedade. Está na fronteira entre ser homem e ser mulher, ele mesmo declara. E institui que o vestido, os movimentos femininos do *Baladi*, o cabelo longo e o reconhecimento de sua homossexualidade são um ato político.

Quadro 23 - (Ficha 1 - Episódio 3 - Alexandre Paulikevitch e a dança *Baladi*)

<b>Nº EPISÓDIO 3</b>	<b>NOME</b> Beirute - Líbano
<b>PERSONAGEM</b> Alexandre Paulikevitch	<b>DANÇA</b> <i>Baladi</i>
<b>1. Quem [está] esse corpo que dança?</b>	
Alexandre Paulikevitch, dançarino de <i>Baladi</i> .	
“Ícone do mundo da dança de Beirute. Ousado em todos os sentidos”, de acordo com o texto narrado. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-15:46)	
Veste um vestido dourado com recortes nas costas e na perna esquerda. Está com cabelos soltos, longos e cacheados. Como detalhe, um leve delineado preto nos olhos que vai para além da pálpebra.	
Sua primeira aparição é na sacada de um prédio - faz movimentos e poses que lembram o <i>Vogue</i> . Essa dança nasce em solo norte americano e mistura, entre outras coisas, poses de	

<sup>68</sup> (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-15:46)

revistas e desfiles que imitam as produções de moda por meio de linhas corporais e expressões marcadas. (BERTE, 2014)

## **2. Onde se dá a performance?**

A dança parece ser realizada em uma construção pública. Um paço com escadarias, jardim e um portão de ferro. Há mesas cobertas com pessoas comendo - por onde Vandana Hart e Alex passam dançando.

O cartaz pendurado na fachada principal indica se tratar do *Sursock Museum* - de arte moderna e contemporânea.

## **3. A que vem essa dança?**

Como é comentado na própria performance, Alex a usa para protestar, romper tabus, mostrar que essa também é uma forma de fazer política, resistir. Segundo ele, trata-se da forma de ser quem somos, já que somos donos de nossa sexualidade e de nosso corpo.

Como nas outras performances, ela está no documentário também para apresentar o personagem e falar de sua dança.

## **4. Padrão da performance em sua completude.**

- Deslocamento que se parece com as passadas de um desfile.
- Outros a partir de movimentos leves, na ponta dos pés e com rotações dos punhos que são acompanhados pela câmera.
- Diversos giros no eixo e com o torso levemente inclinado.
- Jogadas de cabeça que evidenciam o movimento do cabelo.
- Circundação do quadril ou de uma perna para o alto.

## **5. De que maneira outras comunicações se relacionam com os movimentos dançados?**

Figurino, apetrechos, discurso falado, sons.

- Usa os movimentos do cabelo durante a performance.
- O uso do vestido durante a dança comunica a resistência em relação às questões de gênero.
- Explica alguns movimentos à performer.

**6. Desdobramentos das configurações dos movimentos dessa dança.** Quais habilidades se exige desse corpo? É possível responder se existem formas proibidas para determinada raça, gênero, corpo ou classe em relação ao que é dançado? Existem formas sexualizadas?

- Coordenação motora para acompanhar tempos e contratempos da música com diferentes partes do corpo.
- Questões de gênero:
  - A apresentadora questiona como ele entrou em contato com *Baladi Dance* que é, normalmente, entendida como uma prática feminina. “A dança não tem gênero para mim”, “Os movimentos não têm gênero” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-16:51), contrapõe Alex. “Quando eu danço algo essencialmente feminino, para mim, é um ato político.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-17:22)
  - “Ser aberta e orgulhosamente homossexual? Isso é um ato político”, diz Alex. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-17:35)
  - “O homem é Deus nesta região,” declara o entrevistado. Essa declaração do entrevistado vai justamente ao encontro das discussões de Edward Said (2007) que relembra em vários momentos que, para o Orientalismo, o árabe é representado pela figura masculina.  
E continua: “OK. Eu sou um homem. Mas pareço uma mulher e sou mais uma mistura dos dois. E se te incomoda, tudo bem.”
- A partir de algumas declarações é possível traçar também uma relação com a sexualização.
  - “Isto é um pouco como prostituição, mas também um convite”, declara Alexandre. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-16:17)
  - Ao explicar um passo, por exemplo, ele declara que se trata de um estilo “Al-Awneh”<sup>69</sup>. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-16:29) Vandana fala em um “movimento atrevido”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-16:27)

<sup>69</sup> Não foi possível identificar o significado da palavra.

### 7. Historicização do estilo dançado.

Trata-se de um ritmo específico para a Dança do Ventre, como o *Said* e o *Falahi*.

Segundo Alex, é a primeira dança coreografada do mundo. Foi ilustrada nos hieróglifos, nas pirâmides. À época era uma dança sagrada. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-16:14)

É, sem dúvida, o mais conhecido e mais utilizado ritmo para dança do ventre. Em árabe, *baladi* significa meu povo, pode representar a terra natal e tudo o que tenha origem popular. A dança se caracteriza pela marcação forte do ritmo: os pés da bailarina marcam o tempo musical enquanto seu quadril marca o contratempo. (...) É o ritmo mais executado pelos músicos e cantores *pop*, principalmente no Egito, já que possui forte apelo comercial.  
(BENCARDINI, 2002, p. 79)

### 8. Como essa performance repercute em seu entorno (dentro da tela)?

- A apresentadora declara que o momento com Alex lhe trouxe mais confiança. Ela conecta essa fala à próxima *unidade de análise*.
- Há algumas pessoas no local onde a dupla dança, mas como estão em grande distância em relação ao plano, não é possível observar suas reações.

Fonte: A autora (2019)

Quadro 24 - (Ficha 2 - Episódio 3 - Alexandre Paulikevitch e a dança *Baladi*)

Nº EPISÓDIO 3	NOME Beirute - Líbano
UNIDADE DE ANÁLISE Dança <i>Baladi</i> de Alexandre Paulikevitch	
1) VISUAL	<p>a) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera para o enquadramento da performance.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Plano inicial aberto em que é difícil identificar o personagem.</li> <li>● Plano médio para capturar sua pose inicial.</li> <li>● Deslocamento da câmera junto com o dançarino para acompanhá-lo descendo as escadas.</li> <li>● <i>Contra-plongée</i> em plano médio registra uma circundução de quadril.</li> <li>● Os deslocamentos são acompanhados pela câmera normalmente em planos médios ou abertos, como se desse espaço à liberdade e à resistência de Alex.</li> </ul>

- Roda ao entorno do performer.

**b) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera durante a entrevista.**

1. Alex e Hart estão sentados, há folhagens ao fundo. Ele não está com a mesma roupa da performance. O plano é médio e evidencia o entrevistado. A câmera parece não estar afixada em um tripé. O fio do microfone aparece para fora da regata do protagonista.
2. Em outro momento, encontram-se sentados nas mesas cobertas em frente ao museu. A lente está na direção do ombro de Vandana, apontada para Alex.

**c) O que está no quadro parece corroborar ou contradizer o que está sendo dançado e/ou discutido?**

- Quando o texto declara que Alex é “ousado em todos os sentidos” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-15:48) a música acelera e ele realiza giros no eixo cada vez mais rápidos que passam a agregar os ombros, o pescoço, a cabeça e o cabelo. Em seguida, o personagem está se olhando no celular enquanto se ajeita.
- Ao questionar a normatização da dança *Baladi* em relação ao gênero, o dançarino está de regata preta. A estampa é uma sequência de quadrados pequenos, com as cores roxo, azul, verde, amarelo, laranja e vermelho - as mesmas da bandeira LGBT+.
- Quando declara que todas as suas ações são atos políticos, desde a maquiagem, passando pela dança até o comprimento do cabelo, a imagem o mostra dançando de maneira descontraída, sorrindo.

**d) Relação do tempo da dança com o tempo do vídeo (espaço**

**diegético).**

A dança não possui o tempo do vídeo. Ela aparece em *takes* cortados - com enquadramentos diferentes e em meio às falas de Alexandre. A montagem dá dinâmica, rapidez à história.

## 2) VERBAL

### **a) Como se dá a contextualização da unidade de análise e sua relação com o episódio como um todo?**

Beirute é a cidade dos opostos, complexa, declara a voz *off*. Está entre o conservadorismo religioso e o liberalismo dos jovens. Coexistem a festa e a guerra civil, a praia e a sede do Hezbollah.

A economia está em desenvolvimento e está presente a problemática enfrentada pelos refugiados vindos sobretudo da Palestina e da Síria.

São, segundo os dados apresentados, “6 mil anos de diversidade religiosa, cultural e étnica (...), uma das cidades mais antigas do mundo. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-02:51)

A voz *off* explica que ser homossexual no Líbano é considerado crime. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-17:40)

### **b) Destaques importantes para a compreensão da história - principalmente que apontem para as discussões orientalistas.**

- Os libaneses “transitam nesse lugar de opostos com elegância e resiliência.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-02:28) A aparição de Alex parece querer reforçar essa ideia.
- São um povo bastante acolhedor. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-03:10)
- De acordo com Alex, as denominações Dança do Ventre e Dança Oriental são coloniais, por isso prefere intitular sua prática de Dança *Baladi*. Rejeita a tradução a favor da autenticidade. (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-16:38)

**c) Quais outros recursos são utilizados para compor cada história?** Arte, comunicação, técnicas de edição, *flashbacks*, participação da apresentadora, música ao vivo.

- Vandana Hart dança em um momento com Alex enquanto ele mostra alguns passos de *Baladi*.
- *Slow motion* para valorizar a movimentação sinuosa do dançarino.
- A música é inserida na edição.

**d) Estrutura narrativa em relação à montagem.** Relação de *takes* em cada unidade de análise, das histórias dentro de um episódio e o fechamento da narrativa.

- As performances são mescladas com as falas ou até mesmo associadas à elas por meio da *voz off*.
- Há uma costura na narração em *off* para passar à última parte do episódio.

Fonte: A autora (2019)

#### 7.2.4 OS 22 MINUTOS DE BEIRUTE

Quadro 25 - (Ficha 3 - Episódio 3 - Remate)

EPISÓDIO 3	NOME Líbano
<p><b>1) O que acontece quando essas duas comunicações, dança e vídeo, cruzam-se em um episódio audiovisual que perfila corpos dançantes?</b> Contradizem-se? Comunicam a mesma história? Deixam a mensagem explícita ou nas entrelinhas?</p> <p>A mensagem da história de Omar parece estar, no final das contas, na esperança da dança em relação a união entre povos. Se o Líbano é esse local que convive bem com a contradição, Dilati o personifica. Tem consigo a alma da tradição - com a escolha do estilo que dança -, mas a modernidade nas roupas e na performance que abre o episódio. É ao mesmo tempo clássico aos costumes e subversivo - já que opta por uma prática proibida em sua família. A sexualização aparece nomeada. Quem o faz é a figura do professor de Dilati. As imagens</p>	

reforçam a sensualidade das mulheres ao dançarem o estilo.

Com Naima parecem caminhar em oposição. Isso porque a personagem atenta para a sexualização da Dança Oriental - atrelada a uma prática naturalizada -, mas a câmera e os recursos de montagem parece continuar evidenciando as partes do corpo e a sensualidade.

Em Alexandre, estão ambas as comunicações falando de resistência, da utilização da dança para a quebra de tabus e preconceitos institucionalizados. A liberdade está em seus passos e a câmera registra isso.

Dessa forma, não é possível apresentar uma só resposta à essa questão. O que é possível afirmar de maneira direta, como no episódio seguinte, diz respeito ao tempo desse imbricamento: Eles não são os mesmos e, para manter o ritmo [ágil] do audiovisual, recorre-se à edição que combina diferentes *takes* do que é dançado em detrimento da linearidade da performance.<sup>70</sup>

**2) Qual é a relação do capítulo com as discussões orientalistas? Ou seja, é possível observar processos de estereotipagem, generalizações, naturalização ou mesmo a identificação de fronteiras e ações de resistência?**

Pouco se historiciza as danças apresentadas. Para os Estudos Culturais Pós-Coloniais - a partir dos autores já explicitados - isso é um revés para o entendimento dos significados representados.

A contextualização também aparece em poucos momentos. Sem expor os *regimes de verdade* se torna perigoso recorrer a generalizações e estereótipos. À exemplo, a reprodução incontestada do nome de um dos passos, o *shimmie*.

Reforça-se também a ideia de que as religiões estão no país para sancionar, discriminar. Não é apresentada em nenhum momento a partir de outro ponto de vista. Segue a noção de que a religiosidade continua a limitar as atividades e os interesses do Oriente. (SAID, 2007)

**3) De que maneira *We Speak Dance* se apropria dos corpos desse episódio e os representa para discutir o potencial dessa arte em diversas culturas? Isto é, qual dos**

<sup>70</sup> Salvo a primeira e a segunda performances de Omar Dilati. Contudo, talvez elas permaneçam completas pois não duram mais do que dez segundos.



**diversos significados presentes nos corpos, vozes e culturas *WSD* parece privilegiar?**

Esperança, empoderamento e resistência são as palavras que *We Speak Dance* procura evocar a partir desses corpos que dançam em Beirute. A contradição da cidade, da cultura local e o uso da dança para tratar o tema ficam evidentes no corpo de Dilati - um ser em constante negociação entre a tradição e práticas outras.

O potencial de ruptura da sexualização da Dança Oriental / Dança do Ventre e de sua validação enquanto trabalho e arte está no discurso de sua performer Naima, mas não parece estar presente nas imagens. Persiste o estereótipo da mulher, feminina e sensual, que dança o estilo. E [pior], em um local que não deixa esquecer a violência, o abandono - aqueles presentes nos textos orientalistas.

O corpo dançante de Alex é resistência dos pés a cabeça, do discurso à vestimenta, do modo como é enquadrado às declarações. Parece estar negociando sua identidade a todo momento e, como outros personagens, prova que o indivíduo da pós-modernidade não é fixo às estruturas.

Fonte: A autora (2019)

### 7.3 BALI

Uma convocação verbal. Palmas. Um grupo de homens se desloca em fila dupla, por um caminho rodeado pela mata. O câmera vêm andando de costa para dar espaço aos dançarinos que chegam. Batem os pés, fazem barulhos com a boca. Estão com uma flor vermelha por trás da orelha direita, com o torso nu e roupas iguais na parte de baixo. Novamente palmas e vozes que conduzem a performance. As lentes mudam para mostrar Vandana Hart que observa de longe.

Os rapazes utilizam bastante o som feito pelo próprio corpo - seja ele cantado ou por meio de batidas. Posicionam-se em roda. Ora os enquadramentos revelam a formação como um todo na mesma altura de quem dança, ora estão em *plongée* ou em nível baixo. Os movimentos da gravação circundam os pés dos performers.

O ritmo é rápido. A troca de imagem reforça isso. O fim da performance se dá em meio círculo e é seguido de um sorriso de perfil da apresentadora. Ela bate palmas, agradece e entra vinheta da série. Na sequência saberemos que estamos em Bali, “a ilha mágica e misteriosa”, (01:46) localizada na Indonésia.

#### 7.3.1 OKA DALEM: *LEGONG*

Figura 15 - Para identificar Oka Dalem



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-03:47)

Oka Dalem tem em seu corpo que dança os movimentos da tradição. O *Legong* que caminha há centenas de anos pela história e cultura de Bali. Foi passado a ele por seu pai e hoje, como o ancestral, é mestre e repassa o conhecimento a jovens meninas. Mística e exótica - como a da dançarina espiritual do Vietnã - sua performance está aquém do tempo

contemporâneo orientalista. Também do espaço onde se situa, afinal de contas está no maior país muçulmano do mundo, segundo a série.

Por fim, suas habilidades com as expressões faciais, em especial os olhos e a boca, com os cotovelos que se movimentam acima das orelhas, os joelhos dobrados, pés abertos e as jogadas de pescoço dão a ele um corpo *estrangeiro*. Capaz de realizar o que outros não conseguem e ainda em consonância com a música e a espiritualidade.

Quadro 26 - (Ficha 1 - Episódio 4 - Oka Dalem e o *Legong*)

<b>Nº EPISÓDIO 4</b>	<b>NOME</b> Bali
<b>PERSONAGEM</b> Oka Dalem	<b>DANÇA</b> <i>Legong</i>
<b>1. Quem [está] esse corpo que dança?</b>	
Oka Dalem, professor e dançarino balinês de <i>Legong</i> . A dança é tradição presente em sua família. Seu pai, em 1931, foi o primeiro a apresentar o estilo fora de Bali - em Paris.	
<b>2. Onde se dá a performance?</b>	
O local fechado possui uma parte mais elevada onde se dá a apresentação. Pétalas de flores no chão, estátuas e objetos ocupam o espaço. Um batente trabalhado de pedra ao fundo serve como a passagem dos artistas.	
<b>3. A que vem essa dança?<sup>71</sup></b>	
Forma de Oka Dalem estar no mundo. Essa performance especificamente faz parte de uma apresentação da sua companhia de dança. Para <i>We Speak Dance</i> é uma descoberta. Sobre isso, acrescento: Com certeza não somos obrigados (e nem capazes) a conhecer todas as culturas, formas de expressão, comunicação e arte. A problemática, no entanto, está na forma como olhamos para a diferença e, por conseguinte, como a representamos. “(...) no mundo, enxerga-se a arte asiática como exótica em vez de analisá-la a partir de suas próprias especificidades e de seus contextos geopolítico, sociorreligioso, filosófico e histórico.” (DE ALMEIDA AMANAJÁS;	

<sup>71</sup> Descobri nesse momento que essa pergunta sempre tem duas respostas. Uma divisão baseada justamente na individualidade dança e na individualidade vídeo.

SOARES, 2015, p. 26)

#### 4. Padrão da performance em sua completude.

Durante a entrevista Oka Dalem apresenta três danças tradicionais. Uma característica em comum entre todas elas aparenta ser o desenho de linhas com o corpo e a movimentação. Os olhos têm importância fundamental. Segundo Oka Dalem, porque são muito eloquentes.

A primeira delas, *Baris*, parece mais rígida e séria. Isso porque ela é uma dança de guerra - masculina, sugere a locução. Retrata os sentimentos de um jovem guerreiro antes da batalha. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-04:43)

A segunda a ser mostrada é *Terompong* - que faz jus ao nome do instrumento tocado durante a performance. Aqui os braços, o pescoço e a expressão são mais soltos em comparação à dança anterior.

Por fim, *Legong* - “um clássico reverenciado”, indica a fala. Normalmente, o estilo é apresentado por duas ou três garotas. O sorriso está presente, além dos braços, os dedos são bastante requisitados. O dançarino afirma haver feminilidade nessa última prática.

- A performance começa antes mesmo da dança em si, com orações e oferendas.
- A narrativa performática fala de um leão que luta contra uma rainha demônio.

“A conclusão desse embate, ao contrário da visão ocidental, não demonstra o bem sobressaindo o mal, e sim um empate de forças que restabelece o equilíbrio do mundo humano e sensível.” (DE ALMEIDA AMANAJÁS; SOARES, 2015, p. 23)

- As figuras são representadas por pessoas que interpretam e se movimentam como a dupla.
- As dançarinas ensinadas por Oka Dalem dançam junto. E, quando saem, é a vez do mestre.
- Oka Dalem começa tocando *terompong*. Quando levanta, estão presentes as linhas dos braços - normalmente com os cotovelos virados para fora.
- Movimentação lateral dos olhos e do pescoço.
- Os joelhos dobrados também são requisitados para a mudança de altura.
- Ele se utiliza de um leque colorido e de parte do tecido que veste.

#### 5. De que maneira outras comunicações se relacionam com os movimentos dançados?

Figurino, apetrechos, discurso falado, sons.

- Durante a preparação, nos bastidores, Oka Dalem maquia os olhos com uma sombra

em tom de azul e roxo. Segundo ele, “você pode falar com os olhos”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-07:05)

- A música vem da Orquestra de Gamelan, sentada a frente e abaixo dos dançarinos. Há instrumentos de sopro, cordas e percussão.
- Oka Dalem se senta diante do *terompong* (instrumento). Veste amarelo. Está com uma pintura no rosto que evidencia olhos e boca. Tem flores apoiadas nas orelhas e acessórios dourados nos pulsos e na cabeça.
- Quando ele começa a tocar o instrumento, o som cessa e dá lugar a uma trilha adicionada na edição.
- Além de performar com os objetos que usa para tocar, o dançarino também utiliza um leque e parte do tecido que está portando.

**6. Desdobramentos das configurações dos movimentos dessa dança.** Quais habilidades se exige desse corpo? É possível responder se existem formas proibidas para determinada raça, gênero, corpo ou classe em relação ao que é dançado? Existem formas sexualizadas?

- "The devil is in the details."<sup>72</sup> (Comentário sobre a aula das meninas. Inicialmente Vandana Hart achava que seria algo fácil, incipiente.)
- Durante essa aula das pequenas, a apresentadora testa a técnica em seu corpo. Segundo ela, é física e mentalmente desafiador manter a harmonia (da movimentação de tantas partes do corpo ao mesmo tempo). “Leva uma vida inteira para dominar.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-06:32) Por conta disso, pode-se dizer que requer muita coordenação do corpo.

Quando ela está tentando pegar os movimentos, observa-se o mestre segurando sua cabeça e a conduzindo. Ele pede desculpas, parece ter havido uma situação de indelicadeza. Todavia, quando lemos sobre a forma como *Legong* e outras danças balinesas são ensinadas, passamos a olhar a cena sob um outro espectro: “A forma de treinamento corporal da coreografia se dá na mimese dos movimentos do mestre até o discípulo conseguir reproduzir fielmente os passos. Neste ponto da evolução do aluno, o mestre age tal qual um manipulador de marionetes articulando o corpo do aprendiz até a precisão dos movimentos se estabelecer (...) em conjunção com a música.” (DE ALMEIDA AMANAJÁS; SOARES, 2015, p. 23)

<sup>72</sup> Aqui optei por não realizar a tradução, pois ela faria com que o tom da frase perdesse o sentido.

- Joelhos frequentemente flexionados, bem como os dedos das mãos.
- Importância da expressão facial, com destaque para a movimentação intensa dos olhos e da boca.
- Em outro momento Hart tenta [novamente] reproduzir os movimentos e explicar ao espectador as particularidades do *Legong*, mas finaliza com “este aqui eu ainda não peguei” - sobre o deslocamento dos olhos. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-09:05)
- Como explicado, antigamente apenas meninas podiam performar, contudo hoje isso é diferente. No entanto, quem ensina é *um* mestre, *homem* - Oka Dalem, como seu pai e assim por diante. De todo modo, na tela não fica evidente a distinção de gênero durante a performance.

### **7. Historicização do estilo dançado.**

O *Legong* tem centenas de anos de existência, sobrevive desde o século 15, conforme dados da série. Está ligado à vinda do hinduísmo para Bali. Seu propósito à priori é ritualístico, mas, recentemente, pode começar a ser apresentado em público, pois está mais flexível.

As danças locais vêm de uma mistura de culturas, aponta o texto.

Originalmente o *Legong* era apenas para meninas. A preparação começava a partir dos cinco anos de idade. Por conta disso, “essas dançarinas tornaram-se muito valiosas e às vezes casavam-se com ricos mercadores e membros da realeza.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-05:39)

Essa dança está relacionada a um conceito que diz respeito a um carisma espiritual - *taksu*.

Conforme escrevem De Almeida Amanajás e Soares (2015), a respeito das danças balinesas, não basta aprender os movimentos. A religião, a filosofia da forma e a estrutura musical são tão importantes quanto.

Eles chamam-as também de dança-drama, principalmente por conta do uso de máscaras e interpretação de figuras.

### **8. Como essa performance repercute em seu entorno (dentro da tela)?**

As pessoas que assistem parecem admiradas, boquiabertas. Uma menina em específico vê *Legong* pela primeira vez. A mediadora está bastante maravilhada, conta que a plateia está hipnotizada. E confessa algumas vezes para a tela que seus diversos anos em dança não

servem para as “práticas daqui” [transcrito como no original].

Fonte: A autora (2019)

Quadro 27 - (Ficha 2 - Episódio 4 - Oka Dalem e o *Legong*)

<b>Nº EPISÓDIO 4</b>	<b>NOME</b> Bali
<b>UNIDADE DE ANÁLISE</b> <i>Legong</i> de Oka Dalem	
<b>1) VISUAL</b>	<p data-bbox="549 584 1437 674"><b>a) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera para o enquadramento da performance.</b></p> <ul data-bbox="596 719 1437 1361" style="list-style-type: none"> <li>● A câmera faz movimentos menos comuns - fora do seu eixo ou em <i>contra-plongée</i>.</li> <li>● São utilizados os três principais planos: aberto, médio e primeiro. E eles mudam entre si com velocidade. (O detalhe do instrumento, os rostos das balinesas, o local da apresentação com a movimentação antes de iniciar a performance.)</li> <li>● Em outros momentos, os movimentos são sutis. Uma caminhada para adentrar do espaço, uma passagem pela cena.</li> <li>● Fica evidente que a câmera está posicionada junto ao público. Não parece ter acesso para além disso.</li> </ul> <p data-bbox="549 1429 1437 1518"><b>b) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera durante a entrevista.</b></p> <p data-bbox="549 1563 1437 1653">Na entrevista ambos estão sentados. Uma das câmeras os enquadra em plano americano.</p> <p data-bbox="549 1675 1437 1989">Outra faz o contraponto entre a imagem do entrevistado e a da entrevistadora. Nesse caso, cada um deles está de um lado (o de fora da tela), voltados para dentro. (Esse enquadramento dá efeito de continuidade à conversa. Por mais que naquele momento só seja possível ver um dos interlocutores, fica claro que estão conversando entre si, olhando-se.)</p>

**c) O que está no quadro parece corroborar ou contradizer o que está sendo dançado e/ou discutido?**

- Bali, enquanto Ilha mágica e mística no discurso falado também é representada assim por meio das imagens. Sua paisagem natural e a cultura local são bastante registrados.
- Enquanto Oka Dalem apresenta três estilos da dança tradicional balinesa por meio dos movimentos e expressões, a locução às explica. O *GC* com o nome complementa a comunicação.<sup>73</sup>

**d) Relação do tempo da dança com o tempo do vídeo (espaço diegético).**

A dança não possui o tempo do vídeo. Ela aparece em *takes* separados - com enquadramentos diferentes.

A entrevista é aliada às imagens que explicam os estilos da dança balinesa.

**2) VERBAL**

**a) Como se dá a contextualização da unidade de análise e sua relação com o episódio como um todo?**

- Localizada no Oceano Pacífico.
- Maior país muçulmano do mundo
- Religião: Hinduísmo
- Vandana Hart tem como propósito fazer ela mesma uma oferenda - e o realiza ao final do episódio.

**b) Destaques importantes para a compreensão da história - principalmente que apontem para as discussões orientalistas.**

<sup>73</sup> O interessante deste excerto é que há uma combinação entre comunicações que culmina em uma aproximação em relação à cultura, à dança que está na tela. Não há juízo de valor, apenas um relato que fala não somente por meio do verbo, mas pelo corpo e pela tecnologia. Outro ponto a se destacar é que tudo isso é comunicado simultaneamente, o que não prejudica a extensão do produto final e facilita a compreensão de quem assiste.



- Ilha mágica e mística, na Indonésia. Joia vulcânica. (Ideia de exotismo.)
- Um refúgio hindu no maior país muçulmano do mundo. Ou seja, ocupa, em seu próprio território, um lugar da diferença (religiosa).
- Aqui pessoas de todas as idades estão constantemente em contato com divindades e espíritos por meio de cerimônias, rituais e uma das danças mais bonitas e hipnotizantes do mundo. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-01:56)
- Objetivo da gravação em Bali é explorar as tradições balinesas e a interação delas com a explosão do turismo na região<sup>74</sup>.
- Depois do *Kobagi Dance Group* vai "direto à fonte" saber um pouco mais das danças balinesas.

O off indica que o KDG - que significa corpo doido - dança hoje uma versão contemporânea do *kecak* “dança do macaco”. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-02:15) A influência veio da França, por conta de uma pessoa que foi até Bali e apresentou-os à música ocidental. Então, ela foi combinada à balinesa. A performance mescla barulhos realizados por seus integrantes tanto com a voz quanto com batidas pelo corpo. Ao tentar dançar com eles e ao descobrir que se trata apenas de uma apresentação - e não de uma oferenda a algum Deus - Vandana Hart brinca: “Thank god this wasn’t for God.”\* (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-3:30) / \* Como anteriormente, optei por não traduzir para manter o tom da frase.

**c) Quais outros recursos são utilizados para compor cada história?** Arte, comunicação, técnicas de edição, *flashbacks*,

<sup>74</sup> A ideia, portanto, é discutir como tem sido esse contato entre as outras partes do globo com essa mística Ilha. O que isso acarreta para Bali e qual a sensação de quem a visita? A resposta parece estar dentro do próprio capítulo, com um dos entrevistados - (falarei sobre isso em breve).

participação da apresentadora, música ao vivo.

- A fala do dançarino é traduzida em voz *off* por Vandana.
- Há música ao vivo para a performance de Oka Dalem, mas em determinado momento ela dá lugar a uma trilha editada.
- *GC* usado para indicar características, nomenclaturas dessas danças.
- Apresentadora participa de uma aula de Dalem.
- Durante a apresentação principal da unidade analisada há a utilização de *fast motion* das imagens que se combina com uma troca acelerada entre as cenas de dança e das expressões do público. O efeito surpreende e agita também quem vê pela tela.

**d) Estrutura narrativa em relação à montagem.** Relação de *takes* em cada unidade de análise, das histórias dentro de um episódio e o fechamento da narrativa.

- De uma maneira geral, a quantidade de *takes* utilizada é bastante grande e sua edição é ligeira.
- A primeira aparição do dançarino / professor é uma pose em movimento. Está sentado em um degrau e olha fixamente para a câmera. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-03:44)
- Aqui a performance principal não é mesclada às falas da entrevista. Isso acontece apenas enquanto Dalem explica a diferença entre três danças tradicionais locais.

### 7.3.2 RADEK DEWI: *LEGONG* COM *RAP*

Figura 16 - Para identificar Radek Dewi



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-10:40)

O hinduísmo de Radek Dewi, como em Oka Dalem, é *estrangeiro* ao seu próprio país. Sua dança, a mesma de seu mestre, também está distante do Ocidente no que concerne suas habilidades. Mas a dançarina, entediada em praticar sempre o mesmo, viaja o mundo em busca de novidades. Estabelece parceria com outras culturas e ainda distribui um pouco da sua.

A fronteira está em Radek que não deixa suas oferendas e os seus movimentos de *Legong* e ainda assim é embalada pelas notas do *rap* de seu parceiro Kamau. A aproximação, como diz Bhabha (2006) se aproxima da resistência e vai além da tradução com a criação de um *terceiro espaço*.

Quadro 28 - (Ficha 1 - Episódio 4 - Radek Dewi e o *Legong* com *rap*)

<b>Nº EPISÓDIO</b> 4	<b>NOME</b> Bali
<b>PERSONAGEM</b> Radek Dewi	<b>DANÇA</b> <i>Legong</i> com <i>rap</i>
<p><b>1. Quem [está] esse corpo que dança?</b></p> <p>Radek Dewi Aryani, uma das protegidas de Oka Dalem, segundo a série. Dançarina tradicional. Começou a dançar com quatro anos e já se apresentou em 18 países. Seu objetivo, portanto, é levar a dança Balinesa para o mundo, além de conhecer novos estilos. Descrita por <i>We Speak Dance</i> como delicada e poderosa.</p>	
<p><b>2. Onde se dá a performance?</b></p>	

As oferendas acontecem no templo da família de Dewi e a performance em um campo aberto.

Com Kamau, a performance é realizada em um local amplo e ao ar livre. Estão em um terraço de uma casa.

### 3. A que vem essa dança?

Disse que sua primeira performance foi no templo de sua família como uma oferenda. “Então a dança em si é uma oferenda para o deus”, explica a dançarina. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-11:14)

Dewi tem como proposta apresentar sua dança para o mundo. Estar na série parece ser uma dessas oportunidades.

Para *WSD* é uma forma de mostrar uma das novidades do mundo da dança balinesa. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-10:37)

### 4. Padrão da performance em sua completude.

- Como Oka Dalem, Dewi também faz oferendas antes de dançar.
- Enquanto realiza o ritual, explica para quem são as orações e as flores. Diz que Vandana pode brindar o deus que acredita. E essa fala: “É uma colaboração entre culturas.” E a balinesa diz: “É melhor tocar com a mão direita.”<sup>75</sup>
- A dança de Dewi se dá com Kamau Abayomi, seu colaborador.
- Enquanto ele faz rimas em inglês, ela dança o que parece ser o *Legong*.
- Performa, em alguns momentos, de olhos fechados. Sorri.
- Olhos em movimento.
- Braços com cotovelos flexionados e movimentos sutis.
- Utiliza-se dos movimentos do *sarongue* e de um acessório azul.<sup>76</sup> Gira com ele, passa-o pela frente e por trás do corpo.

### 5. De que maneira outras comunicações se relacionam com os movimentos dançados?

Figurino, apetrechos, discurso falado, sons.

<sup>75</sup> “A outra mão é a do cocô, não?”, pergunta a produtora. “Toquei com a mão esquerda.” Radek dá risadas.

<sup>76</sup> Preferi não categorizar o artefato, justamente por não conhecê-lo e não querer reforçar a leitura orientalista de que, aos olhos ocidentais, parece se tratar de uma sombrinha ou guarda-sol.

- *Sarongue*: Tecido em forma de faixa usado na altura da barriga. E isso, segundo a personagem, está relacionado à mensagem que diz que você está preparado para um ritual<sup>77</sup>. Durante sua performance, ela veste um *sarongue* azul.
- O restante de sua roupa tem várias cores como creme e verde. Ela usa acessórios nos braços e orelhas, seu cabelo está semipreso.
- Segura um artefato azul e dança com ele.
- Performa ao mesmo tempo em que Kamau faz suas rimas.

**6. Desdobramentos das configurações dos movimentos dessa dança.** Quais habilidades se exige desse corpo? É possível responder se existem formas proibidas para determinada raça, gênero, corpo ou classe em relação ao que é dançado? Existem formas sexualizadas?

- De acordo com Kamau, Bali estimula a criatividade (talvez pela convivência das diferenças sem a necessidade de querer a homogeneização).

### **7. Historicização do estilo dançado.**

Ver *Historicização do estilo dançado em Oka Dalem*.

Radek explica que a essência do Hinduísmo como um todo é o equilíbrio com o submundo e o mundo superior. E é justamente isso que vemos na dança-drama *Legong* depois de ler a pesquisa de De Almeida Amanajás e Soares (2015).

### **8. Como essa performance repercute em seu entorno (dentro da tela)?**

Não há pessoas assistindo a performance de Dewi e Kamau.

Ao final eles parecem fazer uma pose e brincar com a câmera.

Fonte: A autora (2019)

Quadro 29 - (Ficha 2 - Episódio 4 - Radek Dewi e o *Legong* com rap)

<b>Nº EPISÓDIO</b> 4	<b>NOME</b> Bali
<b>UNIDADE DE ANÁLISE</b> <i>Legong</i> com rap de Dewi	
<b>1) VISUAL</b>	<b>a) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera para o enquadramento da performance.</b>

<sup>77</sup> “Cinto de segurança balinês”, brinca Vandana Hart. E Radek completa: “Antes do seu espírito decolar até deus.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-12:04)

- A câmera passeia entre Dewi e Kamau. São movimentos bastantes sutis - laterais, circulares, de aproximação.
- Para além disso, as imagens mostram a paisagem do local onde se encontram.
- Uma imagem distante captura os performers e a planície.
- Um plano fechado retrata Kamau cantando.
- O enquadramento mostra Dewi em plano médio, por vezes em plano que recorta seus pés ou parte dos braços quando estão bem abertos.

**b) Enquadramentos, ângulos, planos e movimentos de câmera durante a entrevista.**

Parte da entrevista se dá na casa da família de Dewi. Ela e sua interlocutora estão sentadas. A câmera atua em planos e contraplanos, normalmente mais fechados.

Em outra, elas estão sentadas na grama.

**c) O que está no quadro parece corroborar ou contradizer o que está sendo dançado e/ou discutido?**

- Ao ser apresentada, Dewi está segurando sua saia, olhando para a câmera, de pés descalços. Ela está em um jardim murado. Esse é um plano aberto que logo se transforma em uma imagem fechada do seu rosto que sorri.
- As oferendas estão dispostas por toda Bali. É possível encontrá-las em todos os lugares, segundo a narração.
- Quando Kamau fala das diferenças unidas em Bali, diversos rostos vão aparecendo na tela.

**d) Relação do tempo da dança com o tempo do vídeo (espaço diegético).**

A dança não possui o tempo do vídeo. Ela aparece em *takes* separados - com enquadramentos diferentes e em meio à entrevista e

aos comentários da apresentadora.

Usa-se bastante o *slow motion* durante a performance - o que nos faz não saber o verdadeiro tempo dos de Dewi.

## 2) VERBAL

### a) Como se dá a contextualização da unidade de análise e sua relação com o episódio como um todo?

- *Ver contextualização em Oka Dalem.*
- Vandana Hart tem como propósito fazer ela mesma uma oferenda.<sup>78</sup>
- De acordo com o *TripAdvisor*, Bali é o destino número um de visitas no mundo. (Informação fornecida pelo texto do capítulo.)

### b) Destaques importantes para a compreensão da história - principalmente que apontem para as discussões orientalistas.

- Aqui pessoas de todas as idades estão constantemente em contato com divindades e espíritos por meio de cerimônias, rituais e uma das danças mais bonitas e hipnotizantes do mundo. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-01:56)
- Objetivo da gravação em Bali é explorar as tradições balinesas e a interação delas com a explosão do turismo na região.

A pergunta de como Radek mantém a tradição ao mesmo tempo em que faz arte com pessoas de outros países parece investigar exatamente essa questão. Ela responde que sempre que possível procura ensinar aos outros a Dança Balinesa. Mas também está a procura de novidades. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-15:50) “So, go out of the frame is also beautiful.” \* (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-16:04) / \* Sem tradução para guardar

<sup>78</sup> Ela dança para um grupo que se reuniu para pedir pela proteção ambiental de Bali. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-14:21) Afirma que tentou ser simples e autêntica (para ela). Não arriscaria dançar o *Legong*.

exatamente as palavras enunciadas. Para além desse momento, durante o Festival de Dança Extática a mediadora questiona outro entrevistado a respeito de como harmonizar o que chega e honrar a cultura local. Segundo ele, a resposta está justamente nas oferendas. Isso me faz lembrar o pensamento de Edward Said em relação à humanidade. Isto é, não deixar a diferença, a incompreensão suprimirem uma coisa que sempre haverá em comum: a experiência humana. (SAID, 2007)

- Ainda, a produtora afirma que está em busca do sublime. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-14:03)
- “Na maioria das danças, como a contemporânea, treinamos com espelhos”, discute a entrevistadora. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-11:01) / “Comigo não teve espelhos”, responde Radek.
- Kamau acredita que “uma das razões para Bali ser tão amada é que ela recebe a todos de braços abertos, não importa a origem. A cultura balinesa e a própria gente de Bali são muito unidas, entende? Eles não tentam lhe agradar, eles não tentam ser como você. Eles... [dizem] ‘É o que fazemos. Estamos de braços abertos para você. Se pudermos nos conectar, estaremos de braços abertos para o que você oferece, também’.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-14:59)

**c) Quais outros recursos são utilizados para compor cada história?** Arte, comunicação, técnicas de edição, *flashbacks*, participação da apresentadora, música ao vivo.

- Efeito que dissolve / espelha<sup>79</sup> parte da imagem em alguns momentos da apresentação. Por exemplo, como se ocorresse pela passagem do tecido de Radek na tela. (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-16:25)
- *Slow motion* dos movimentos da dançarina.

<sup>79</sup> Essa é uma maneira de apresentar duas imagens diferentes em um mesmo momento sem realizar uma divisão da tela.



- A dança de Radek Dewi, as rimas de Kamau e um ritmo sonoro ao fundo acontecem ao mesmo tempo.

**d) Estrutura narrativa em relação à montagem.** Relação de *takes* em cada unidade de análise, das histórias dentro de um episódio e o fechamento da narrativa.

- A quantidade de *takes* utilizados é bastante grande e sua edição é ligeira.
- A história de Radek é contada em vários momentos - inclusive separados por outras narrativas.
- A mensagem final do episódio é: “Bali é a terra das oferendas. Flores e frutas. Mãos e pés. A dança é o diálogo vivo. Ela equilibra tradições antigas, comunidades e harmonia com a natureza. Aqui a comunhão com o divino flui. É o chamado de Bali, e o mundo responde a algo sagrado e sublime.” (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-21:04)

Fonte: A autora (2019)

### 7.3.3 OS 22 MINUTOS DE BALI

Quadro 30 - (Ficha 3 - Episódio 4 - Remate)

EPISÓDIO 4	NOME Bali
<p><b>1) O que acontece quando essas duas comunicações, dança e vídeo, cruzam-se em um episódio audiovisual que perfila corpos dançantes?</b> Contradizem-se? Comunicam a mesma história? Deixam a mensagem explícita ou nas entrelinhas?</p> <p>Este episódio pareceu usar algumas técnicas que intensificaram a conexão entre vídeo e dança. Por exemplo: A tentativa de explicação do estilo dançado não veio durante a performance. Ela estava em modo de narração no momento em que o próprio personagem - no caso Oka Dalem - mostrava alguns passos e falava sobre a dança. Isso acontece também com Leon, no capítulo Vietnã.</p> <p>O reforço com os <i>GCS</i> é outro ponto interessante no que diz respeito ao entendimento do estilo dançado.</p>	

Contudo, seus tempos continuam diferentes (dança e vídeo). Os excertos, os *flashes* de dança não deixam o espectador tirar muitas conclusões por si mesmo. A leitura está dada. Veja como é exótico e bonito. Como é difícil dançar e como o mundo está descobrindo a ilha.

Aqui também ocorre a (maciça) utilização do *fast motion* e do *slow motion* - em Oka Dalem e Radek, respectivamente. Isso altera a percepção dos movimentos, intenções e da dança como um todo.

No caso de Dewi, também a o uso do efeito de diluição cruzada de imagens - que faz com que mais de um *take* apareça ao mesmo tempo na tela. A utilização desse recurso não está em outros momentos e parece querer evidenciar o trabalho em conjunto da dançarina com Kamau.

**2) Qual é a relação do capítulo com as discussões orientalistas?** Ou seja, é possível observar processos de estereotipagem, generalizações, naturalização ou mesmo a identificação de fronteiras e ações de resistência?

A dança *Legong* de Dewi é um exemplo de fronteira. Ao mesmo tempo que busca levar sua tradição para outros lugares do mundo, está aberta para beber de outras culturas. Encaixa seu estilo dançado à música *rap* de Kamau. A dançarina é educada com os deslizes de quem não conhece bem sua cultura, mas está ali para ensinar, caso queira. Esta ideia também está presente na fala de Kamau.

A mensagem da narração, todavia, ainda sustenta orientalismos, como a noção de exotismo, misticismo. Isso, como já exposto, gera um distanciamento ainda maior - até porque o espectador não está ali ao lado do(a) performer como Vandana. A tela, por si só, já nos aplica esse efeito.

As frases de Kamau quando na entrevista e de Raio no Festival de Dança Extática significam bastante para a série documental como um todo. A diferença se faz presente, mas não um problema quando há humanidade. A experiência humana baseada na oferta e no respeito não se presta a julgamentos.

**3) De que maneira *We Speak Dance* se apropria dos corpos desse episódio e os representa para discutir o potencial dessa arte em diversas culturas? Isto é, qual dos diversos significados presentes nos corpos, vozes e culturas *WSD* parece privilegiar?**

Parece-me que *WSD*, mais do que preocupado em apresentar as Danças Balinesas a partir dos próprios corpos que as fazem, está em busca de entendê-los, classificá-los. Quer colocar no corpo e parece tentar traduzir o estilo e a cultura para os costumes ocidentais. O *sarongue* se transforma em cinto de segurança, a oferenda perde a seriedade ao ser manipulada com a mão esquerda. A disciplina *Legong* é semelhante à do balé, mas o modo de aprender não, já que não há espelhos aqui.

Esse resgate ilustrativo ocidental é bastante discutido por Homi Bhabha (2014, p. 65). Segundo ele, o Outro, “mencionado e emoldurado”, serve às classificações do Ocidente. É o “dócil corpo da diferença” em um processo de (re)encaixe a partir de significados pré-estabelecidos. Trata-se da autoridade para distinguir, do orientalista autorizado a classificar em suas andanças exploratórias. (SAID, 2007)

No texto pós-colonial, o problema da identidade retorna como um questionamento persistente do enquadramento, do espaço da representação, onde a imagem - pessoa desaparecida, olho invisível, estereótipo oriental - é confrontada por sua diferença, seu Outro.  
(BHABHA, 2014, p. 87)

Fonte: A autora (2019)

#### 7.4 VIETNÃ, BEIRUTE E BALI

Esta seção pretende conjugar os dados anteriores a fim de tecer um parecer único a respeito dos três vídeos explorados. Podemos começar pelas questões referentes ao contrato estabelecido entre dança e audiovisual e então passar para alguns pontos que potencializaram essa união. É interessante colocar que não se trata de uma relação entre pontos positivos e negativos, mas de uma indicação situada de perspectivas.

Vietnã, Beirute e Bali deixaram evidente que o tempo do vídeo não é o mesmo da dança. Aquele, mais acelerado, está preocupado em manter a atenção de quem consome e, portanto, procura não perder o espectador para a monotonia. E essa é uma característica presente na maioria das produções atuais: a grande oferta de imagens (e de produções) - em excesso, como expõe Ladeira (2016).

Isso leva *WSD* a trazer uma montagem com uma extensa variedade de *takes* com mínimos segundos cada. A performance, por conta disso, poucas vezes é transmitida em sua integralidade - ou até um ponto (no sentido de pontuação), digamos assim. Em Omar Dilati, de Beirute, duas de suas cenas dançadas são reproduzidas de forma seguida, sem recortes, até a pose final. Todavia, elas não têm mais do que dez segundos.

A colagem, podemos dizer, cria uma nova coreografia, remodela o corpo dançante, agora com elementos outros - antes impossíveis para a dança - como o *slow* e o *fast motion*, a supressão do som ambiente e a trilha adicionada na edição. (DODDS, 2004) Com relação a cada uma dessas técnicas, interessa falar separadamente.

Se por um lado o ato de acelerar ou ralentar uma performance a transforma em outra, para o simples ato de assistir é uma experiência prazerosa. Um jogo de cenas que prende pela dinâmica ou uma diminuição da velocidade que permite captar detalhes do quadro. (DODDS, 2004)

As perspectivas abertas pelo posicionamento da câmera entregam ao público um modo de ver que não seria possível se estivesse em uma plateia. Vez por outra as lentes dançam junto, encurtam a distância ou dão mais espaço à movimentação. (DODDS, 2004)

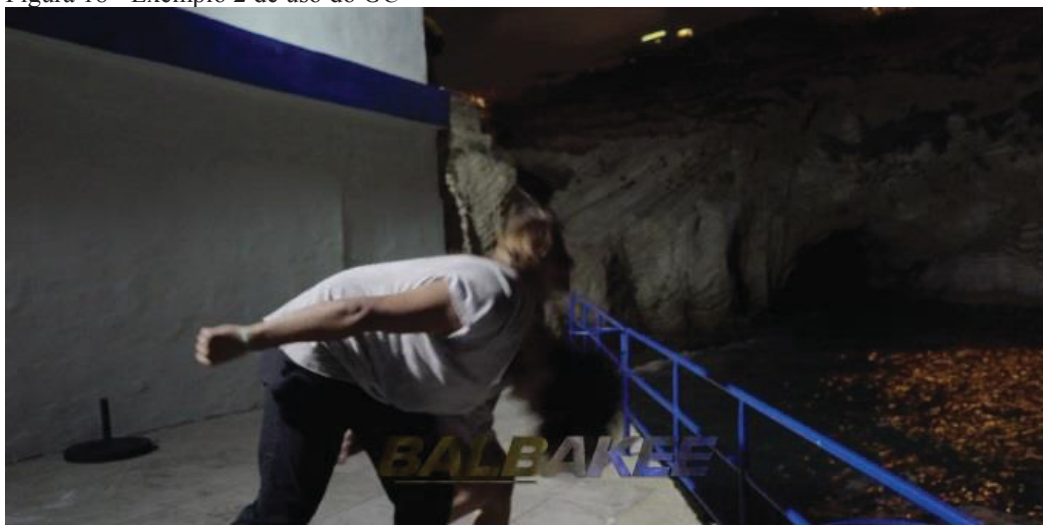
O recurso de arte escrita na tela, o *GC*, é um reforço e uma curiosidade para quem assiste. Ao trazer o nome correto de passos e estilos, junto a explicações realizadas pelos próprios dançarinos, contribui-se para o campo e se enriquece o repertório do espectador.

Figura 17 - Exemplo 1 de uso do *GC*



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-04:42)

Figura 18 - Exemplo 2 de uso do GC



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-12:14)

Quando Oka Dalem de Bali, Omar Dilati de Beirute e Leon do Vietnã mostram o desenrolar do movimento a partir do próprio corpo e voz, a série ganha em conteúdo e contexto. Situa o personagem - como se dissesse: “Eu faço assim.”

A combinação dessas explicações com outros momentos de performance e a entrevista propriamente dita culminam em uma atividade ainda mais ritmada do capítulo. A costura entre uma história e outra fica por conta da voz *off* e da breve contextualização exposta no início. Pontua-se que todo esse mecanismo trabalha, querendo ou não, com a fragmentação do corpo e, por conseguinte, suas mensagens não são mais exatamente as mesmas do que fora da tela.

Por conta dessas alterações é possível afirmar que em *We Speak Dance* o contrato entre produtor e dançarino segue o terceiro momento, o *contrato bilateral* especificado por Ana Paula Nunes (2008). Nessa relação a dança serve de recurso narrativo para o filme. E, por isso, está a serviço de suas lentes e estética.

Os poucos segundos de fruição do movimento implicam na entrega de uma leitura realizada pela própria produção - que traz consigo impressões e opiniões próprias. Os *modos* dessa série documental sugerem então uma abordagem *participativa* - a qual coloca a própria apresentadora em cena, conversando com seu público, experimentando as situações que escolhe enquadrar e até mesmo classificando. Lembro que essa forma de condução em relação ao material gravado - e aqui incluo a dança - expõe um poder desigual entre a performance e o vídeo.

Figura 19 - Exemplo 1 do *modo participativo* - apresentadora Vandana Hart que parece conversar diretamente com seu público quando se dirige à câmera



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-02:21)

Figura 20 - Exemplo 2 do *modo participativo* da apresentadora Vandana Hart e do seu envolvimento com os personagens (algo que fica evidente a partir da sua relação com a personagem Ha Minh)



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-08:15)

Essa dança que, portanto, está a serviço da série documental tem um objetivo específico na história - que é explicitado pela interlocução, normalmente no início de cada capítulo. Agora, então, tenta-se responder se os propósitos indicados foram alcançados e de que maneira. Ainda, como a performance e os corpos que a realizam levam a obra a se encontrar com o que se compromete. Isto é, a identificação e o registro das *revoluções moleculares* acontece?

Em *Vietnã*, tem-se como intuito verificar se o país está mudando sua imagem - especialmente no que diz respeito às identidades e às relações de gênero - por meio da dança. Pode-se dizer que *WSD* encontra meias respostas em Hai Linh e Ha Minh. A dançarina de *Pole Dance* e a guia de Vandana Hart carregam a questão em suas performances. Caminham

para uma tentativa de resistência e até mesmo transgressão. Já a dançarina espiritual e Leon não chegam a promover essa discussão - que acaba pendendo para outros tópicos, discutidos mais à frente.

*Como os libaneses de Beirute estão convivendo com as diferenças* é a pergunta que conduz a terceira parte da produção. Talvez, quem melhor pudesse responder e inclusive exemplificar essa questão é Omar Dilati. Sua dança tradicional *Dabke* acha espaço no mesmo corpo que performa de maneira mais descontraída na praia. De bermudas e pirulito na boca ou relembrando os antepassados que batiam os pés para assentar o forro de suas casas, trata-se da mesma pessoa - que negocia sua identidade e a desprende das estruturas.

Além disso, no seu caso, a diferença também está dentro da própria cidade - que tem recebido grande quantidade de imigrantes. A dança, quer nos mostrar a série, pode ser dispositivo de encontro e trocas. Em Alexandre Paulikevitch, no mesmo segmento audiovisual, também é possível identificar a resposta à pergunta introdutória. O gênero o qual performa traz normas consigo. A diferença, então, está na forma como Alex traduz o estilo para si a partir de uma perspectiva política - que justamente sublinha a divisa.

Por fim, em *Bali* a questão que impulsiona a visita é a compreensão das estratégias que permitem tanto o respeito e a manutenção da tradição quanto a abertura para o mundo. Cito como possibilidade de ilustração a história de Radek Dewi. Sua prática alia os costumes da oferenda antes da performance e o secular estilo *Legong* ao *rap* de seu parceiro Kamau e as viagens para outros países. Fora de sua cidade tanto ela ensina a dança balinesa para quem deseja conhecê-la quanto se inspira em outras culturas para enriquecer sua arte.

Para organizar os apontamentos decorrentes da investigação em relação às questões dos Estudos Culturais Pós-Coloniais, proponho uma divisão em quatro tópicos que acabam por mesclar os personagens dos três capítulos. São eles: *Reforço de estereótipos*, *transgressão*, *representação orientalista*<sup>80</sup> e *fronteira*. O plano é responder em que histórias foi possível notar alguma (ou mais de uma) dessas formas de representar.

O *reforço de estereótipos* foi observado em dois nomes. Em Hai Linh do Vietnã e Naima de Beirute. A sexualização ligada ao *Pole Dance* e à Dança do ventre - ou Dança Oriental, como prefere a entrevistada - foi indicada como revés pelas duas. Contudo, esse texto verbal pareceu correr contra o visual. Isso porque a câmera fragmentou diversas vezes o corpo em busca de *closes* e a edição aplicou *slow motions* como se para evidenciá-lo enquanto objeto de desejo.

---

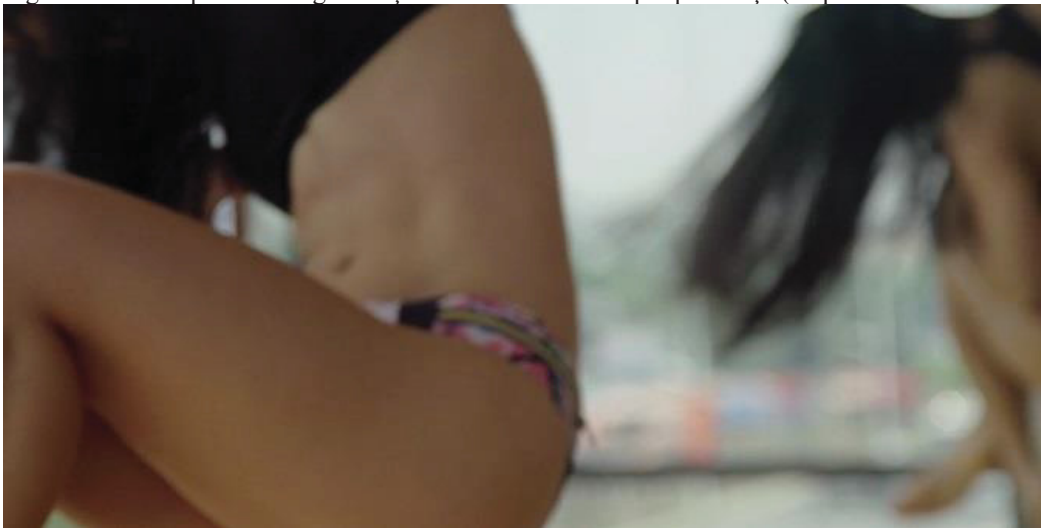
<sup>80</sup> Destaco que apesar de o discurso orientalista ser calcado em estereótipos, resolvi evidenciá-lo em uma categoria específica já que essa é uma discussão de peso no estudo.

E é aqui que recorro à Judith Butler que nos referenda com a ideia de que:

(...) algumas partes do corpo tornam-se focos concebíveis de prazer precisamente porque correspondem a um ideal normativo de um corpo já portador de um gênero específico. Em certo sentido, os prazeres são determinados pela estrutura melancólica do gênero pela qual alguns órgãos são amortecidos para o prazer e outros, vivificados. (BUTLER, 2017, p. 127)

Trago aqui a algumas imagens para demonstrar essa observação a respeito da fragmentação sexualida de alguns corpos na série.

Figura 21 - Exemplo 1 de fragmentação sexualizada do corpo que dança (enquadramento do *Pole Dance*)



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-09:29)

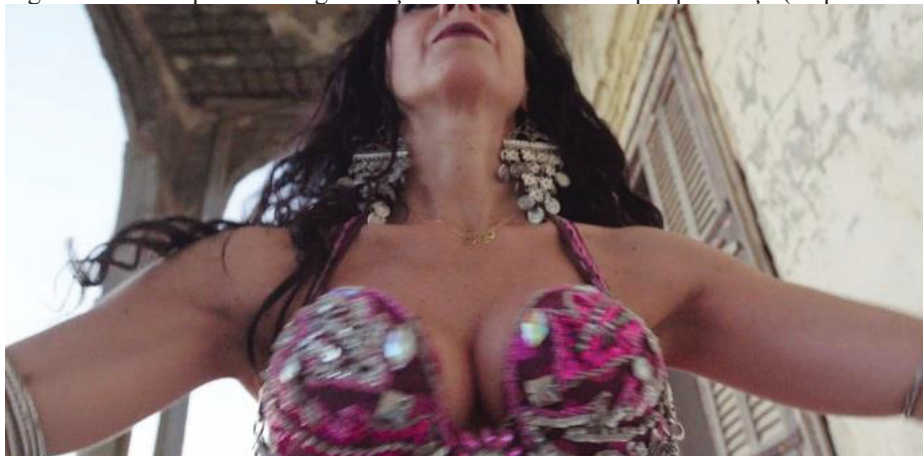
Figura 22 - Exemplo 2 de fragmentação sexualizada do corpo que dança (enquadramento do *Pole Dance*)



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-09:43)



Figura 23 - Exemplo 3 de fragmentação sexualizada do corpo que dança (enquadramento da Dança de Naima)



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-13:40)

Outra estereotipia presente de modo mais tímido é em relação aos corpos que dançam *Pole Dance*. Segundo a professora, o estilo é aberto e visa contribuir com a estima de si mesma e o empoderamento. Mas as imagens não corroboram tais afirmações. Em sua aula há apenas corpos magros e definidos.

Figura 24 - Exemplo da relação de estereótipo da dançarina em forma - corpo para o *Pole Dance*



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 2-10:36)

A *transgressão*<sup>81</sup> como segundo tópico indicaria, por conseguinte, o oposto a esse primeiro. Pode ser encontrada em cinco histórias. Ha Minh transgride sua cultura que, segundo o texto, não é receptiva à comunidade LGBT. Mesmo assim, ela encara a transexualidade e se sente finalmente vivendo. Suas ainda tensões com o corpo - talvez muito mais por conta do olhar externo do que de si mesma - são abrandadas por meio das aulas de dança que faz aos domingos.

O fato de Hai Linh dançar no primeiro estúdio de *Pole Dance* de Hanói e de realizar uma apresentação pública como nunca antes, coloca-a nessa categoria de resistência. Seu

<sup>81</sup> Aproximo essa palavra do conceito de *revoluções moleculares* de Félix Guattari (1981).

objetivo é quebrar tabus em relação a esse estilo. Do mesmo modo o faz Naima quando pratica Dança Oriental. Se a história ainda conecta essa performance aos haréns, a libanesa visa assegurá-la enquanto trabalho e arte.

Omar Dilati tem a transgressão em sua iniciativa de começar a dançar, mesmo à revelia dos costumes de sua família. A proibição se transforma em passos de dança que chegam até crianças de um campo de refugiados localizado no centro da cidade.

Por fim Alex que manifesta abertamente seu gênero, desde o cabelo longo e a maquiagem, até a regata que usa na entrevista e o discurso que sustenta. Além disso, pratica publicamente o *Baladi*, mesmo sendo considerado um estilo feminino.

O terceiro enunciado diz respeito à identificação do *discurso orientalista*. E aqui se caminha, portanto, para uma aproximação ao problema de pesquisa. A primeira notação está na história de Ha Minh. Aqui o comunismo e a forte presença da religião parecem ser relacionados a algo negativo, sem que sequer se façam contextualizações. Tais características aparecem como em contraponto à parte moderna e expressa do país. Isso se amplifica com o próximo entrevistado.

Leon até poderia ser caracterizado como um ocupante de um *terceiro espaço* que une o que está e o que chega - especificamente o *rock* e o *pop* dos Estados Unidos. Porém, o estilo dançado por ele aparece como *salvação* - talvez a essa mesma conjuntura em que se encontra Ha Minh - à religião que limita e à política que inibe o desenvolvimento. Assim está a cidade ocupada por Ho Chi Minh, já a que recebe o Capitão América e as ofertas do Tio Sam parecem crescer vertiginosamente.

O que chama atenção em relação à Naima é o espaço em que performa. Sobre ele não se faz nenhuma elucidação. Isso deixa o espectador com a imagem de uma construção esquecida, abandonada e [porque não] que remete aos conflitos armados - os quais inclusive são citados no início da narração.

Figura 25 - Locação escolhida para a performance de Naima



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 3-14:19)

Fica-se sem saber a relação do local com o corpo que dança e a prática tradicional que se realiza. Volta-se para o dogma especificado em Said (2007, p. 383) que retrata o árabe como representante “da fúria e desgraça de massas”. Transforma-se, novamente, “em algo a ser temido”. (2007, p. 401)

Oka Dalem é representado a partir da ideia de corpo impossível, exótico. Está distante das práticas ocidentais - que, mesmo com os anos de treinamento e disciplina do Balé, são incapazes de aprender os passos das Danças Balinesas. O modo de ensinar também difere, mas isso não é dito. Enquanto estão aprendendo, os alunos são conduzidos pelas próprias mãos do professor - o que acontece com a intérprete, quando Dalem a segura pela cabeça.

Figura 26 - Maneira como Oka Dalem ensina Vandana Hart



Fonte: (WE SPEAK DANCE, 2018, 4-06:23)

A imagem e a particular - e valiosa - relação de aprendizagem dessa dança passam despercebidas. Ele não a acompanha pois ela não sabe os passos, não está sendo rude, mas o

faz porque essa é exatamente a forma como qualquer estudante de *Legong* começa a praticar o estilo.

O exotismo também está presente na apresentação da dançarina de blusa vermelha. A religião aqui é algo a não ser contestado, pois mexe com espíritos e os invoca pela dança. É imprescindível pontuar também que a performer perde sua identidade ao ser ilustrada perante toda uma prática. Ela parece estar ali apenas para traçar as características do *Len Dong* e, por isso, tem sua prática generalizada. Torcemos que por um outro motivo, mas sequer ficamos sabendo o seu nome.

Por fim, a representação orientalista de Dewi. Além de sua religião ser colocada como sublime, há um outro ponto que inquieta: A maneira como a mediadora estabelece o contato com práticas estrangeiras. Por mais que declare que permanecerá autêntica à sua própria cultura, sem a pretensão de copiar um estilo que não domina, ela parece menosprezar algumas questões com seus comentários de aproximação.

Explico. Ao partilhar o momento de oferenda com Radek, Vandana manipula as flores com a mão esquerda - considerada impura. Sua reação, no entanto, não se dá em tom de escusa, mas de gracejo. A dançarina de *Legong* entra na brincadeira quando o assunto é o *sarongue* - tecido usado ao redor do abdome que significa preparo para um ritual. Hart classifica-o como um “cinto de segurança”. Dewi responde de maneira descontraída, mas não deixa de reforçar o tom religioso da prática: “Antes do seu espírito decolar até deus.”

As tentativas de ilustração das situações por parte da apresentadora a partir de uma perspectiva ocidental continuam. Parecem ficar claras as noções orientalistas de um explorador autorizado a interpretar e fazer a distância virar domesticação. Não há espelhos como na dança contemporânea para aprender a dança balinesa. A comparação - que não é historicizada - fica no ar e faz persistir o processo de identificação do exotismo e posterior enquadramento segundo perspectivas dominantes. (SAID, 2007)

Em última instância, as representações que substanciam a ideia de *fronteira* - e que, desse modo, reduzem o espectro do orientalismo. Como já mencionado, Leon de certo modo se relaciona com o *terceiro espaço*. Uma hibridização entre seu corpo situado, político e as influências vindas de outra cultura. Isso também ocorre com Omar Dilati e Radek Dewi que condensam a tradição e a procura por estilos diferentes, como já explicitado.

Alexandre é a autodeclaração da fronteira de gênero. É um homem que se parece com uma mulher e que dança um estilo tido como feminino. Não se importa em ocupar essa divisa, em escapar às classificações normatizantes. E, então, ele parece nos conduzir à noção de que

“é no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam.” (LOURO, 2016, p. 85)

A despreocupação com as categorizações de gênero também está na dança espiritual da moça de blusa vermelha. E de certo modo, no *Legong*<sup>82</sup> que - apesar de ser considerado feminino - não parece, na performance apresentada, estipular diferenças de indumentária e movimentação entre homens e mulheres.

Entretanto, a maior exemplificação de fronteira da série - e possivelmente seu grande potencial enquanto *revolução molecular* - está nas falas de Kamau e Raio - entrevistados que não são analisados enquanto corpos dançantes, mas que recebem aqui um destaque por costurarem e completarem a discussão. Segundo Kamau, o atrativo de Bali ao turismo está no fato de que essa cultura lhe recebe com hospitalidade, apresenta-lhe seus costumes, mas não a impõe ou pretende ser como você. Ali está e convive com as diferenças - tanto de quem chega quanto em relação ao entorno geográfico.

O DJ Raio, do Festival de Dança Extática, também fala sobre essa diferença. Segundo o artista, ela existe e isso não é um problema, desde que haja respeito. A solução, afirma, está nas oferendas. Isto é, na doação, na negociação. Justamente o que fala Said (2007): A fissura, a incompreensão e a dominação podem ser deixadas de lado se a experiência humana for levada em consideração.

---

<sup>82</sup> Fica o registro de que isso não acontece no outro estilo de dança libanesa chamado *Baris*. Isso porque de acordo com De Almeida Amanajás e Soares (2015), ele era praticado por meninos para representar a preparação para a guerra.

## 8 CONSIDERAÇÕES NUNCA FINAIS

Antes do apagar das luzes, do fechamento das cortinas e do desligar da tela faço algumas considerações - as quais não acredito finais, mas provisórias e situadas.

Esse terceiro texto teve como objetivo fomentar uma conversa entre duas comunicações: o vídeo e a dança - por meio de uma série documental da plataforma *Netflix*, *We Speak Dance* (2018). Para explicar essa conexão, evocou-se a figura da *Matrioska* que abriga em si mesma partes que são todos e que, em conjunto, formam um objeto cultural outro.

Ao assistir a obra surgiu uma inquietação em relação às formas de representação e suas manobras entre Ocidente e Oriente. A partir disso, propôs-se a identificação dessas inscrições nos corpos dançantes da série.

Estabeleço aqui um pequeno desdobramento dessa interlocução principal para tratar da classificação de *We Speak Dance*. Ela foi considerada, aqui, uma série documental. Tal especificação, instalada sob os paradigmas da presente dissertação, surge como em processo de eliminação.

Se recorremos ao termo *Webdocumentário* perderíamos a noção de serialidade e adicionaríamos uma característica ausente em *WSD*: A interatividade ou coparticipação do público na produção. A palavra *Websérie* resolveria nosso primeiro impedimento, mas o foco na interação persistiria. Com *Série Documental* conseguimos evidenciar seus dois principais atributos: Uma criação em episódios e interessada em sustentar o real.

Com isto posto, partiu-se para o recorte e para os métodos. Foi necessário estabelecer uma estratégia metodológica própria que desse conta tanto das não-verbalidades do movimento quanto da mensagem do audiovisual - ambas em operação com os Estudos Culturais Pós-Coloniais.

O protocolo criado deu conta de vislumbrar tanto as particularidades dessas comunicações, quanto o processo como uno. Considero essa uma grande contribuição da pesquisa. E a adaptabilidade do material em relação ao objeto e ao paradigma de pesquisa é um ponto a se destacar. Por isso, esse caminho analítico segue como sugestão para ser aplicado em outros trabalhos que podem realizar, sem grandes obstáculos, as modelagens necessárias.

Abro um outro parênteses aqui para indicar algumas questões que ainda podem ser investigadas no próprio produto em questão: Primeiramente, os episódios e personagens que não fizeram parte do recorte. Faço um destaque para a pluralidade de vozes do capítulo *Paris*

e a discussão política aberta em *Lagos*. Segundo, seria possível estudar o conteúdo sob o ponto de vista de um outro paradigma de pesquisa.

Uma terceira sugestão seria propor um exame com base apenas no discurso, na presença e na influência da mediadora, Vandana Hart - levando em consideração suas vivências e seu envolvimento com cada um dos personagens e situações gravadas. Descobri que ela, por si só, seria capaz de desdobrar questionamentos para toda uma nova dissertação. Caberia até mesmo uma entrevista, imagine que bacana.

Por fim, para não me aventurar a traçar um trabalho acadêmico apenas de propostas, fica o estímulo para a continuidade dessa pesquisa. Sublinho isso principalmente porque as gravações de *We Speak Dance* continuam. E, de acordo com seu perfil nas redes sociais, até mesmo o samba carioca já parece fazer parte de um novo capítulo. Falar de uma cultura que nos é mais familiar parece bastante instigante. Enfim.

Outra colaboração desta dissertação está, simplesmente, no entrelaçamento entre audiovisual e essa arte do corpo - tanto no que diz respeito à teoria quanto à prática. A historiografia aqui traçada e os exemplos de recursos técnicos citados na análise dão subsídios a futuros olhares para vídeos de dança.

Além disso, refletir sobre a fragmentação do corpo dançante, sobre a maneira como a câmera tem se movido para enquadrá-lo, a utilização de efeitos de edição, a própria representação das formas de arte e, conseqüentemente, a implicação disso nas performances, prepara o produtor para a realização de novas experimentações.

Voltando às estratégias. No meu caso, o protocolo criado serviu para chegar à resposta da questão gênese: *De que forma We Speak Dance se apropria dos corpos dançantes para falar sobre diversas culturas e sobre o potencial da arte do movimento em diferentes contextos?* O audiovisual possui suas próprias intenções, como explicitado na própria pergunta. Contudo, cabe dizer de antemão que as lentes para chegar às suas finalidades não são descortinadas na produção.

A obra acaba se perdendo em suas próprias representações e, por conseguinte, deixa escapar as tais *revoluções moleculares*. Isso porque em muitas partes o orientalismo acaba desvalorizando o poder da dança nas culturas retratadas. O corpo negociante, o corpo sentidos (no plural), passa a ser etiquetado. Tudo o que passa por ele, sentimos, ganha a obrigação de ser explicado, traduzido a um entendimento ocidental. E, para isso, recorre-se a significações reducionistas e/ou estereotipadas tanto desse corpo quanto das culturas.

O exótico de um Oriente que ainda está começando a receber a globalização é a ideia que persiste. E, por conseguinte, sobressai-se em relação ao potencial de resistência da dança -

o qual nasce como escopo de debate do projeto. Talvez a problemática esteja - recorrendo a Edward Said (2007) e Homi Bhabha (2014) - na falta de contextualização e historicização de cada uma das narrativas.

Após a realização das pesquisas sobre cada um dos estilos performados, confesso que passei a olhar de forma diferente para essas danças. Trata-se do olhar singular, para além dos sistemas de classificação.

Saber que o bater do pé de Dilati vinha de uma tradição rotineira, do porquê de o *Pole Dance* estar tão ligado à sexualização, dos objetivos ritualísticos do *Len Dong* - e assim por diante - trouxe respaldos para não realizar comparações com o que já me era conhecido. E então as transgressões, as *revoluções moleculares* reluzem - não deixaram de estar presentes, reforço, mas não estavam sempre em primeiro plano. Em grande parte foram desfocadas pela leitura orientalista.

Esclareço também que não se estava a procura de uma só mensagem ou resposta diante da série documental. Até porque as diversas camadas dessa comunicação reiteram a pluralidade de vozes e formas de falar. Diante da câmera está o corpo que dança e suas particularidades. Então surge uma moldura que a afeta e recorta. De outra parte, novos manejos estabelecem uma colagem e adicionam uma leitura. Essa interpretação da realidade está não só no texto do *off*, mas também na trilha escolhida, nos efeitos adicionados e até mesmo no que é deixado de lado.

Trata-se do ato de representar. Não há como fugir disso, revelam os teóricos aqui abordados. Contudo, a questão está no como, na atitude que se presta diante do real e na maneira como se reconhece (ou não) essa postura. Ao estabelecer o exotismo como característica das culturas retratadas, *WSD* reforça o desconhecimento, desfaz a importância do contexto e comprova que cineasta e personagem “não vêm do mesmo mundo”.

Na série, por meio de um contrato desigual entre vídeo e dança, o corpo dançante acaba se transformando em funcionário da máquina câmera. E não por conta apenas do tipo de relação que se estabelece entre essas duas comunicações, mas pela leitura que se imputa à segunda. Na ânsia pela imagem célere, que não entedie, a coreografia se perde, o movimento se fragmenta e replicam-se imagens-estereótipos - lembremos dos enquadramentos de Naima e sua Dança Oriental.

O *modo participativo*, na série, ganha proporções e transforma suas experiências em jeitos de significar a *diversidade* - aqui ironizando, insistindo na compreensão enviesada de *diferença* -, em classificações que investem poder e normatizam esse corpo dançante. Fica



clara aqui, aquela figura do explorador ocidental, ávido por representar e traduzir o Oriente para a Europa. Autorizado, ele exotiza, familiariza e domestica a distância, a diferença.

Portanto, o próprio audiovisual, em busca das rupturas dos discursos, acaba por adicionar algumas amarras. Utiliza de significações culturais alicerçadas na geografia, reproduz enquadramentos normatizantes de gênero, trata as religiões a partir do estereótipo. Basta lembrar Leon, Hai Linh e a dançarina de blusa vermelha, respectivamente.

Por outro lado, no meio disso, a obra discute e exemplifica a transgressão e a fronteira - como em Omar Dilati e Radek Dewi. Vemos neles justamente aqueles corpos que negociam e estão em busca da expressividade, dos sentidos. Mas, reforço, essa linha conclusiva só é possível se colocarmos de lado a leitura orientalista - despendida em diversos momentos de *We Speak Dance* e que anuvia a subversão -, se procurarmos as negociações ao invés das determinações. Está aqui o objetivo inicial convocado no início de cada episódio, mas que acaba sendo cercado por cortinas orientalistas.

Por conta disso, ao finalizar a análise dos episódios, notei que na maioria das vezes havia duas respostas para a pergunta “A que vêm a dança?”. Uma delas no que concerne a sua utilização para os debates da narrativa. E uma outra situada no contexto do performer. Lembremos da *Matrioska*, da mensagem dentro da mensagem.

Quando o propósito da série é o mesmo do corpo movente, quando se descortina a dança em detrimento do orientalismo, há uma conjunção mais harmoniosa da trama. Vídeo e performance criam sob o mesmo tom, mesmo sob seu contrato desigual - o que evidencia sua possibilidade de atuar enquanto instrumento de ruptura de estigmas sociais.

De todo modo, para que esse contrato fosse deveras consensual, seria necessário recorrer, quem sabe, ao *modo performático*. Neste caso a exploração da câmera para com seu entrevistado daria lugar à uma experimentação em conjunto<sup>83</sup>, a qual ambas as partes propõem e acolhem.

Esse *modo* se aproxima bastante das investidas artísticas e, por conseguinte, das palavras aqui discutidas a respeito do potencial da arte na Pós-Modernidade. Fica mais claro agora o que Lucia Santaella (2005) e Arlindo Machado (2016) querem dizer quando apontam que a saída está no artístico enquanto resposta social para os processos comunicacionais contemporâneos. Ou seja, na superação da relação de dominação sob a técnica por meio da inscrição da arte dentro da comunicação.

---

<sup>83</sup> Note que se trata de uma elucubração. Uma ideia que mudaria totalmente a proposta e que está aqui apenas como forma de ampliar as discussões sobre o potencial transformador do vídeo aliado à arte da dança.

Falar de arte e suas possibilidades é uma maneira de resistir. Mas, fazer arte e demonstrar sua capacidade subversiva é ainda mais potente. Para isso, contudo, é necessário que se amplie o estatuto para além do *eu*. Também, que se pense em hibridização - enquanto enriquecimento a partir da alteridade - e no papel das *revoluções moleculares* como forma de se livrar das mordidas redutoras. Sejam elas estereótipos das identidades, normatizações de gênero ou orientalismos sobre a cultura.

O problema não está em representar, implico. Mas na forma como se trata a fonte e a própria informação. Em como se lança mão de dispositivos - técnicos, artísticos, narrativos - e como se entra na dança.

O complexo fazer audiovisual de dança prova que os significados vêm em camadas - ou em *Matrioskas*, como preferir - e isso deve estar claro quando iniciamos investigações que buscam dar conta dessa conexão vídeo e dança. A ideia, portanto, não é despendar energia a fim de subtrair ou mesmo classificar tais estratos, mas identificá-los.

O imprescindível está, então, na observação da relação entre esses significados, seu(s) contexto(s), as relações de poder em jogo e as brechas existentes - nessas últimas, onde, como comunicadores-artistas, devemos investir.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5. ed. Papirus Editora, 2003.
- ARAÚJO, Gilmar Cruz de. A aura e a autenticidade da Dança Tribal. Bahia: UNEB, 2013. Disponível em: <<https://www.centraldancadoventre.com.br/trabalhos/aura-autenticidade-danca-tribal.pdf>>. Acesso em: 04 mar. 2019.
- BALDIN, Ana Elisa Contieri; MENEGUCCI, Franciele. Vestuário ergonômico para a prática de pole dance: o conforto térmico como requisito projetual. **Projética**, v. 8, n. 2. Londrina: 2017. p. 113-126. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/projetica/article/view/27330/22675>>. Acesso em: 05 mar. 2019.
- BENCARDINI, Patricia. **Dança do Ventre - Ciência e Arte**. Editora Baraúna, 2002.
- BERTE, Odailso. VOGUE: Dança a partir de relações corpo-imagem. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança - UFBA**, v. 3, n. 2, 2014. p. 69-80
- BHABHA, Homi K. Interview par Jonathan Rutherford. Le tiers-espace. **Multitudes**, n. 3, p. 95-107, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- B. MACHADO, Adriana. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BUSBY Berkeley: Biography. **Imdb**. Washington, 1990. Disponível em: <[https://www.imdb.com/name/nm0000923/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0000923/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)>. Acesso em: 21 set. 2018.
- BUTLER, Judith. **Excitable speech: A politics of the performative**. New York & London: Routledge, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CANAL CURTA. TV. São Paulo Companhia de Dança | 72 min. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <[http://canalcurta.tv.br/filme/?name=sao\\_paulo\\_companhia\\_de\\_danca](http://canalcurta.tv.br/filme/?name=sao_paulo_companhia_de_danca)>. Acesso em: 22 set. 2018.
- CEVASCO, Maria Elisa. Entrevista com Maria Elisa Cevasco. São Paulo: 09 fev. 2011. Entrevista concedida a Tatiana Amendola Sanches. In: SANCHES, Tatiana Amendola. (Org.). **Estudos culturais: uma abordagem prática**. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- DALMONTE, Edson Fernando. Estudos culturais em comunicação: da tradição britânica à contribuição latino-americana. **Idade Mídia**, v. 1, n. 2, p. 67-90, 2002.
- DE ALMEIDA AMANAJÁS, Igor; SOARES, Marília Vieira. Um breve estudo sobre *Siddha Karya* e o drama-dança *topeng* balinês. **Cultura Oriental**, v. 2, n. 1. UFPB: 2015. p. 17-26
- DESMOND, Jane. **Meaning in motion: New cultural studies of dance**. Duke University Press, 1997.
- DODDS, Sherril. **Dance on screen: genres and media from hollywood to experimental art**. Palgrave Macmillan, 2004.

DUARTE, Carolina Natal. Mediações entre o cinema e a dança: Territórios em questão. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 41, n. 42, p. 145-165, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/89282>>. Acesso em: 21 set. 2018.

ESTRANHO, Redação Mundo. O que eram as chanchadas? **Superinteressante**, São Paulo, 18 abr. 2011. Online. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-eram-as-chanchadas/>>. Acesso em: 21 set. 2018.

FEIJÓ, Martin Cezar. Nota do Editor. In: SANCHES, Tatiana Amendola. (Org.). **Estudos culturais: uma abordagem prática**. São Paulo: Editora Senac, 2011.

FIALHO, Roberto. **Corpointerface: Relações entre Corpo e Imagem na Cena Contemporânea de Dança**. 2011. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/7886>> Acesso em: 22 fev. 2018.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 7. ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FRED Astaire: Biography. **IMDb**, Washington, 1990. Disponível em: <[https://www.imdb.com/name/nm0000001/awards?ref\\_=nm\\_awd](https://www.imdb.com/name/nm0000001/awards?ref_=nm_awd)>. Acesso em: 21 set. 2018.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**, tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2011.

GIANEI, Beatris Cristina Possato. Arabesco: Imaginários e violências nas narrativas da dança do Oriente. **Dissertação**. Unicamp, 2006. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/253776/1/Giane\\_i\\_BeatrisCristinaPossato\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/253776/1/Giane_i_BeatrisCristinaPossato_M.pdf)>. Acesso em: 04 mar. 2019.

GREINER, Christine. **Corpo (O) - Pistas para estudos indisciplinados**. Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_.; KATZ, Helena. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras**, v. 3, n. 2, 2001. p. 65-74.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. Editora Brasiliense, 1981.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomáz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 12. ed. Lamparina, 2015.

\_\_\_\_\_. **Cultura e representação**; organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HANNA, Judith Lynne. **To dance is human: A theory of nonverbal communication**. University of Chicago Press, 1987.

HART, Vandana (Ed.). **Facebook We Speak Dance**. 2018. Disponível em: <[www.facebook.com/wespeakdance/](http://www.facebook.com/wespeakdance/)>. Acesso em: 31 jul. 2018.

**IMDB: Movies, TV and Celebrities**. Washington, 1990. Disponível em: <<https://www.imdb.com/>>. Acesso em: 21 set. 2018.

IPDFA. **International Pole Dance Fitness Association** (Org.). History of pole: Where and when did 'Pole' begin?. [201-]. Disponível em: <<http://ipdfa.com/about/history-of-pole/>>. Acesso em: 05 mar. 2019.

ITAÚ CULTURAL (Brasil). Alô! Alô! Carnaval. **Enciclopédia Itaú Cultural**, São Paulo, 14 jun. 2016. Online. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67249/alo-alo-carnaval>>. Acesso em: 21 set. 2018.

JENKINS, Henry; tradução Susana L. de Alexandria. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Arte & cognição: corpomídia, comunicação e política**. São Paulo: Annablume, 2015.

KUSSUNOKI, Sandra Aparecida Queiroz; AGUIAR, Carmen Maria. Aspectos históricos da dança do ventre e sua prática no Brasil. **Motriz - Journal of Physical Education**. v. 15. n. 3. Rio Claro, 2009. p. 708-712. Disponível em: <<http://ojs-teste.biblioteca.unesp.br/index.php/motriz/article/view/1954>>. Acesso em: 04 mar. 2019.

LADEIRA, João Martins. **Imitação do excesso: televisão, streaming e o Brasil**. Letra e Imagem Editora e Produções LTDA, 2016.

LOURO, Guacira Lopes. Corpos que escapam. **Estudos feministas**, 2003.

\_\_\_\_\_. **Um corpo estranho - Ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

MARCHESINI, Roberto. Homem e máquina: híbridos numa sociedade pós-moderna. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, v. 259, p.5-6, 26 maio 2008. Quinzenal. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao259.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

MARTINS CAMPOS COELHO, Lúcia Aparecida et al. A Dança do *Dabke* da literatura ao cinema: considerações do/em movimento do livro *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar e do filme *Lavoura Arcaica* de Luiz Fernando Carvalho. **Movimento**, v. 18, n. 3, 2012.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Zahar, 2009.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e antropologia**. Cosac Naify, 2015. p. 399-422

MORIGI, Valdir José. Teoria social e comunicação: representações sociais, produção de sentidos e construção dos imaginários midiáticos. **E-Compós**. Brasília, v.1, 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.30962/ec.v1i0.9>>. Acesso em: 30 ago. 2018.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**; tradução Mônica Saddy Martins. 6. ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2016.

NUNES, Ana Paula. Cinema e dança—uma constante negociação entre duas linguagens. In: Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, 6., 2008, Niterói. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2008. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Cinema%20e%20danca.pdf>>. Acessado em: 17 set. 2018.

PEDROSO, Rodrigo Aparecido Araújo. Representações da guerra do Vietnã nas histórias em quadrinhos do Capitão América. **Anais do XXI Encontro Estadual de História - ANPUH-SP**. Campinas, 2012. Disponível em:

<[http://encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1340575256\\_ARQUIVO\\_RepresentacoesdaGuerradoVietnanashistoriasemquadrinhosdoCapitaoAmerica.pdf](http://encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1340575256_ARQUIVO_RepresentacoesdaGuerradoVietnanashistoriasemquadrinhosdoCapitaoAmerica.pdf)>. Acesso em: 05 mar. 2019.

PENAFRIA, Manuela. In: SILVEIRA, Luciana Martha; ARAÚJO Denize Correa (orgs.). **Revista Tecnologia e Sociedade**, n. 1. Curitiba: Editora UTFPR, 2005. (p. 177-196)

\_\_\_\_\_. A Web e o documentário: uma dupla inseparável?. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 1, n. 1, 2014. p. 22-32.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. 12. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

ROSE, Diane. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com texto imagem e som: Um manual prático**. 2. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2002. p. 343-362.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Editora Companhia das Letras, 2007.

SANCHES, Tatiana Amendola. Seis temporadas pelas ilhas de *Lost*: a questão da identidade pós-moderna em uma das séries de maior sucesso da televisão mundial. In: SANCHES, Tatiana Amendola. (Org.). **Estudos Culturais: uma abordagem prática**. São Paulo: Editora Senac, 2011. p. 113-131.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTI, Helena Chierentin; SANTI, Vilso Junior Chierentin. Stuart Hall e o trabalho das representações. **Anagrama**, v. 2, n. 1, p. 1-12, 2009.

SANTIAGO, Luiz. Plano Histórico #3: Uma introdução ao Cinema Sonoro. **Plano Crítico**. 2011. Disponível em: <<http://www.planocritico.com/plano-historico-uma-introducao-ao-cinema-sonoro/>>. Acesso em: 21 set. 2018.

SCHÄFFER, Margareth. "Entre-lugares" da cultura: diversidade ou diferença?. **Educação & Realidade**, v. 24, n. 1, 1999. p. 161-167

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Edufba, 2008. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/fs/pdf/setenta-9788523211967.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2018.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

SOARES, Rosana Lima. Estigmas sociais em narrativas audiovisuais: consolidação e transgressão. **Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura**, v. 8, n. 2, 2011.

SOARES, Andréa Cristiane Moraes; DANTAS, Mônica Fagundes. Mundialização da dança: um processo Cultural em movimento. **Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 3, n. 2. UFRGS, 2016.

**SUPERINTERESSANTE**. Semana de Séries – As 5 melhores séries dos anos 90. São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/blog/turma-do-fundao/semana-de-series-8211-as-5-melhores-series-dos-anos-90/>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

SYDENSTRICKER, Iara. Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista. **TELEVISÃO: Formas audiovisuais de ficção e de documentário**, 2012. p. 131-141

TÉRCIO, Daniel. Da Autenticidade do corpo na dança. **O Corpo que (des)conhecemos**. p. 49-63. Lisboa: FMH, 2005. Disponível em: <[http://home.fmh.utl.pt/~apveloso/fct\\_2006/corpo\\_dance.pdf](http://home.fmh.utl.pt/~apveloso/fct_2006/corpo_dance.pdf)>. Acesso em: 21 maio 2018.

TRAN THI MINH HA (Vietnã). Afp (Comp.). Len Dong: an ancient shaman dance for modern Vietnam? **The Daily Star Lebanon**. 2014. Disponível em: <<http://www.dailystar.com.lb/Culture/Performance/2014/Jun-14/260143-len-dong-an-ancient-shaman-dance-for-modern-vietnam.ashx>>. Acesso em: 05 mar. 2019

VARGAS, Herom. Rock e música pop: espetáculo, performance, corpo. **Comunicação & Inovação**, v. 3, n. 5, 2002. Disponível em: <[http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista\\_comunicacao\\_inovacao/article/view/501/348](http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/501/348)>. Acesso em 05 mar. 2019.

VILLAÇA, Nízia; DE GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Estação das Letras e Cores, 2014.

**WE SPEAK DANCE**. Direção de Chris Keener. Intérpretes: Vandana Hart. Netflix, 2018. (110 min.), son., color. Legendado. Série 1ª Temporada. Documentário. Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/title/80194813>>. Acesso em: 09 abr. 2018.

WOLTON, Dominique. **Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias**. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

WOSNIAK, Cristiane R et al. O documentário poético performático e a voz do corpo dançante como inter(trans) texto de si mesma: Pas De Deux Wenders-Bausch. **Coleção Recém-Doutor**. 2. ed. Curitiba: UTP, 2015.

\_\_\_\_\_. Evaldo Mocarzel e o filme que dança: procedimentos de montagem cinematográfica a partir de um devir coreográfico. In: Encontro Anual da AIM, 7., 2017, Lisboa. **Anais...** Lisboa: 2017. p. 205-215. Disponível em: <[http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas\\_VII\\_21\\_Wosniak.pdf](http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas_VII_21_Wosniak.pdf)>. Acesso em: 21 set. 2018.

\_\_\_\_\_. Fatores do movimento. 26 mar. 2018-2, 02 abr. 2018. 5 p. **Notas de Aula**.

ZANETTI, Daniela. Webséries: narrativas seriadas em ambientes virtuais. **Revista GEMInIS**, v. 4, n. 1, p. 69-88, 2013.

ZAYN, Azyza. 5 coisas que você precisa saber sobre *Dabke* Libanês. **Bellymaniacas**. 2017. Disponível em: <<http://bellymaniacas.com/5-coisas-que-voce-precisa-saber-sobre-dabke-libanes/>>. Acesso em: 04 mar. 2019.