



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA

## **Vídeo-dança de produção portuguesa**

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em Performance  
Artística / Dança

Orientador: Professor Daniel Tércio Ramos Guimarães

Júri:  
Presidente  
Professor Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães  
Vogais  
Professora Doutora Luísa da Silva Galvez Roubaud  
Professor Doutor Stephan Ferdinand Jürgens

**Maria Laura Ferro**

2013



## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Prof. Doutor Daniel Tércio, por ter lançado o desafio deste estudo e por ter acompanhado o processo de elaboração com dedicação.

A todos os integrantes da área de vídeo-dança de Portugal, que participaram com os seus depoimentos e obras. Sem a amabilidade deste grupo (artistas, programadores, júris e pesquisadores) não teria sido possível a construção deste trabalho.

À minha amiga Vanda Mendonça, que aportou com o seu olhar crítico. E finalmente, as pessoas mais próximas que me apoiaram estando sempre ao meu lado, o meu companheiro Christoph Dressel e a minha mãe Cristina Scotti.

A todos agradeço pela caminhada.

## RESUMO

A literatura portuguesa carece de textos que abordem o assunto de vídeo-dança no país, o que resulta numa defasagem entre teoria e prática. Este estudo revela o panorama atual do género vídeo-dança em Portugal, sob o ponto de vista dos criadores, curadores e programadores de festivais. A partir das opiniões recolhidas, é analisada a forma como a criação acontece no país, desde os valores sob os quais os autores desenvolvem seus trabalhos artísticos, até às limitações que a produção sofre na atualidade. Além disso, através do levantamento e visionamento de obras de vídeo-dança portuguesas produzidas na última década, é apresentada uma organização e análise das mesmas, com base em aspetos técnicos e conceituais.

**Palavras-chave:** vídeo, dança, vídeo-dança, dança na tela, filme dança, cine dança, cinema musical, dança pós moderna, Portuguesa, produção.

## **ABSTRACT**

Portuguese literature provides very little text about videodance in the country, which results in a discrepancy between theory and practice. This study reveals, from a creators, curators and festival programmers point of view, the state of the art of the videodance genre in Portugal. Based on collected opinions, the creation of videodance in the country is analysed, considering the values through which the authors develop their artistic works as well as the limitations from which their productions suffer. Consecutively and, respecting technical and conceptual aspects, a survey of Portuguese videodance works from this past decade is organised and analysed.

**Keywords:** video, dance, videodance, screendance, dancefilm, cinedance, musical film, postmodern dance, Portugal, production.

## LISTA DE QUADROS

Quadro I - Obras organizadas por ano de lançamento	114
Quadro II - Distribuição das obras pela proporção que cada processo exerce:	
Primeira parte: obras organizadas por ordem alfabética	129
Segunda parte: distribuição das obras pela influencia de três processos	130

## ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	i
RESUMO	ii
ABSTRACT	iii
LISTA DE QUADROS	iv
<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
1.1 Apresentação	1
1.2 Definição do problema	2
1.2.1 Formulação da pergunta	4
1.3 Objetivos	4
1.3.1 Objetivo geral	4
1.3.2. Objetivos específicos	5
1.4 Justificativa	5
1.5 Ineditismo e contribuição teórica/prática	8
1.6 Considerações sobre o uso do termo vídeo-dança	9
<b>2. ESTUDO BIBLIOGRÁFICO</b>	<b>11</b>
2.1 História, influências e significados	11
2.1.1 Experimentalistas - O surgimento do cinema	12
2.1.2 A influência de Maya Deren	15
2.1.3 O Cinema Musical	19
2.1.4 A chegada do vídeo	24

2.1.5	Experimentalistas no período da dança pós-moderna	26
2.1.6	Exemplos de algumas obras produzidas nas últimas décadas	34
2.2	A problemática do termo vídeo-dança	37
2.3	Características da composição de uma obra de vídeo-dança	41
2.4	Hibridismo	43
<b>3.</b>	<b>METODOLOGIA</b>	<b>47</b>
3.1	Natureza genérica da pesquisa	47
3.2	Pesquisa bibliográfica	49
3.3	Pesquisa observacional	50
3.4	Pesquisa documental	55
<b>4.</b>	<b>APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS</b>	<b>59</b>
4.1	Vídeo-dança - Conceitos, significados e o panorama Português	59
4.1.1	Introdução: a denominação vídeo-dança e a apropriação do termo	59
4.1.2	O que é vídeo-dança para o artista Português	65
4.1.3	A produção de vídeo-dança em Portugal	87
<b>5.</b>	<b>ANÁLISE DAS OBRAS DE VÍDEO-DANÇA PORTUGUESAS</b>	<b>113</b>
5.1	Seleção das obras	113
5.2	Descrição de três processos: análise das obras	117
5.3	Organização	127
<b>6.</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	<b>135</b>
	BIBLIOGRAFIA	143
	WEBGRAFIA	145
	ANEXOS	149



# 1. INTRODUÇÃO

## 1.1 Apresentação

---

*Vídeo-dança de produção portuguesa* é o título desta investigação, que se inscreve e articula com dois propósitos principais: por um lado, a elaboração de uma dissertação de mestrado para o curso *Performance Artística - Dança* da Faculdade de Motricidade Humana. Por outro, a publicação de uma reflexão sobre obras de vídeo-dança portuguesas, na plataforma internacional Mapa D2, no âmbito do projeto *Eixos Curatoriais*.

Para a pesquisadora, que tem desenvolvido projetos de dança com novos media, interessando-se sobretudo pela relação entre a dança e o vídeo e motivando-se pela aplicação prática das suas investigações, esta foi a oportunidade de alinhar todos estes fatores na criação de um único projeto em que o tema fosse vídeo-dança. A ideia foi proposta pelo seu orientador, Prof. Doutor Daniel Tércio, para que além de uma vertente académica, adquirisse também uma aplicação prática, através da plataforma Mapa D2, da qual o docente é parceiro e elo de ligação em Portugal.

Segundo as informações *online* descritas no *site* do Mapa D2<sup>1</sup>, trata-se de uma plataforma virtual, para publicações textuais e videográficas, apoiando projetos educacionais, tecnológicos e mercadológicos na área da dança. A plataforma atua de forma internacional, com uma base de dados maioritariamente em língua portuguesa e espanhola. Um dos seus projetos intitula-se *Eixos Curatoriais* e consiste na publicação de investigações sobre a dança e a tecnologia, com o objetivo de gerar reflexão. A primeira curadoria foi proposta pelo México, consistindo numa organização temática e analítica de obras de arte performativa, do uso das linguagens dos media, por artistas mexicanos. A plataforma leva em consideração as especificidades de cada país, podendo

---

<sup>1</sup> <http://www.mapad2.ufba.br/> [ último acesso, 21/06/2013 ]

o investigador propor diferentes formas de abordar a sua pesquisa.

Para a elaboração do texto analítico para esta plataforma, seria preciso, portanto, fazer o levantamento das obras de vídeo-dança portuguesas existentes no país para que as mesmas pudessem ser visionadas. A partir desta ação, seria possível organizá-las, procedendo à sua análise, com base na natureza das obras encontradas e nas características que melhor definem a produção Portuguesa.

À data da redação deste estudo, o Mapa D2 está em fase de reestruturação. Assim, não é exequível detalhar o processo de inserção de dados naquela plataforma, uma vez que o mesmo se encontra em processo de execução. Não obstante, no pressuposto de que o parceiro brasileiro e sede da plataforma está a prosseguir o programa e a agenda do *Eixo Curatorial*, o material coletado e os textos de apoio deverão ficar *online* à data da defesa pública do presente trabalho.

Mas antes de proceder a esta publicação - que já seria o resultado final deste projeto - torna-se necessário antes de mais, aprofundar o assunto vídeo-dança, o que é portanto o objetivo primordial deste estudo.

De seguida, será descrito como surgiram os primeiros questionamentos que serviram de base ao direcionamento da pesquisa, à delimitação do terreno e à definição dos fatores relevantes que a investigação desenvolveu.

## **1.2 Definição do problema**

---

A investigação foi organizada com vista ao estudo de vídeo-dança através de uma ótica ainda não abordada em Portugal. Simultaneamente, assumiu como objetivo paralelo a construção de um texto analítico para publicação na plataforma Mapa D2, no âmbito do projeto *Eixos Curatoriais*. A partir desta base, deveríamos formular o

problema da pesquisa, tornando-o concreto e explícito, através “da imersão sistemática do assunto; do estudo da literatura existente; da discussão com pessoas que acumularam experiência prática no campo do estudo” (Goldenberg, 2004, p. 71).

Procedemos portanto a uma pesquisa preliminar da literatura sobre o tema. Recorremos a publicações estrangeiras, o que possibilitou um conhecimento amplo do panorama de vídeo-dança a nível internacional. Este conteúdo permitiu uma compreensão da área a vários níveis, desde o conceptual até ao da sua produção, identificando as obras de destaque na história e seus criadores.

Como segundo passo, investigámos a bibliografia portuguesa, para percebermos a realidade do país neste âmbito. Para nossa surpresa, constatámos que a literatura nacional sobre vídeo-dança era muito escassa. Encontrámos sobretudo livros ou textos académicos que tratam de assuntos próximos e abordam vídeo-dança de uma forma indireta, sendo poucos os exclusivamente dedicados ao género. A falta de informação teórica não nos permitiu entender o que vídeo-dança representa para o país. Ao depararmo-nos com esta incógnita, a definição da problemática começou a tornar-se evidente e assumimos como necessidade desvendar essa situação, revelando a sua realidade e especificidade.

As primeiras questões a que procurámos responder foram: O que acontece atualmente no território português de vídeo-dança? Como se desenvolve a sua produção? Como é a forma de pensar e criar dos seus artistas? Quais são as obras de vídeo-dança produzidas em Portugal? Onde se encontram? Qual é o conteúdo artístico dessas obras? Todas estas perguntas, ainda sem respostas, foram alavancadas pela necessidade de dar a conhecer uma realidade e mostrar um contexto social e artístico sobre o qual pouco se sabe e praticamente nada se tem escrito. Seria preciso reunir as peças de cada questionamento, construindo um mapa completo, para poder compreender a situação portuguesa de vídeo-dança.

Concluída a investigação e definido o contexto teórico, restaria, como descrito anteriormente, proceder à análise e organização das obras de vídeo-dança encontradas durante a pesquisa, para encerrar o projeto com a publicação na plataforma. Desta forma, o direcionamento da investigação estava delineado, e a sua relevância foi o motor para levar a cabo o trabalho em terreno português.

### **1.2.1 Formulação da pergunta**

Das interrogações atrás elencadas, foi necessário definir uma pergunta que permitisse o desenvolvimento da investigação e da escrita. Neste sentido, a pergunta principal é formulada da seguinte forma: qual é o panorama da produção de vídeo-dança em Portugal? Foi também necessário delimitar cronologicamente este problema. Neste ponto, entendeu-se que o período a considerar estaria compreendido por uma faixa de 10 anos (2003-2013), sendo que a prioridade seria a de focar nos acontecimentos mais recentes, dando maior destaque aos últimos 5 anos.

## **1.3 Objetivos**

---

### **1.3.1 Objetivo geral**

O nosso objetivo principal é: **compreender o panorama da produção de vídeo-dança em Portugal**. Primeiramente, através da aproximação ao grupo social que atua neste sector artístico, permitindo-nos conhecer as particularidades da área. Seguidamente, através da coleta das obras produzidas nos últimos 10 anos, possibilitando o visionamento das mesmas e objetivando o desenvolvimento de uma análise e organização para publicação na plataforma internacional Mapa D2.

### **1.3.2. Objetivos específicos**

Uma série de passos terão de ser realizados para obtenção do conteúdo necessário à reflexão final desta dissertação. A seguir, serão listadas as ações que este projeto pretende alcançar:

- a) Conhecer a forma de pensar e criar dos artistas de vídeo-dança em Portugal.
- b) Compreender o âmbito em que o género vídeo-dança está inserido no país.
- c) Encontrar o maior número possível de obras de vídeo-dança produzidas, nos últimos 10 anos, em Portugal.
- d) Proceder à seleção das obras que serão analisadas.
- e) Organizar as obras seleccionadas de forma temática e analítica.
- f) Publicar as obras seleccionadas junto com a análise das mesmas na plataforma Mapa D2 dentro do contexto do projeto *Eixos Curatoriais*.

### **1.4 Justificativa**

---

A dança com intermediação tecnológica tem sido assunto de pesquisa por criadores em busca de novas linguagens de trabalho. É uma arte que se dissemina com a internet, reflexo de uma sociedade conectada. Através de uma gama de aparelhos, como computadores e telemóveis, que possibilita não apenas compartilhar o resultado artístico na *Web*, de modo rápido e simples, como também filmar e editar de forma acessíveis. Como Ceriani (2012, p. 291) refere, “(...) Aparatos que geram não apenas novas propostas de uso, de produção e de visibilidade, mas a transformação, o condicionamento da linguagem combinada e já complexa da dança com o registro e a

pós-produção áudio e visual”. É, por conseguinte, uma arte atual, ainda em processo de transformação e experimentação. Embora seja importante destacar que a relação da dança com a câmara inicia-se com o surgimento do cinema, quando o “movimento” era o principal assunto de exploração dos filmes:

Essa estreita relação entre a dança e cinema se estabeleceu quase que simultaneamente com o nascimento da sétima arte, ainda no final do século XIX, em experimentos de Thomas Edison (Estados Unidos), dos Irmãos Lumière (França), e dos Irmãos Skladanowsky (Alemanha). (Tomazzoni, 2012, p. 56).

Após décadas de relacionamento entre dança e cinema, vídeo-dança estabelece-se definitivamente nos anos 70 do século XX: “Foi nesse mesmo período que a cena videodança começou a se estabelecer, influenciada por obras de artistas pós-modernos oriundos de movimentos da *Judson Dance Theater* e por coreógrafos consagrados, como o norte-americano Merce Cunningham (1919-2009)”. (Brum, 2012 p. 76).

Sendo a prática de filmar dança uma forma de arte que passou por diversas fases, e que continua em transformação, tem sido objeto de investigação em diversos países. Não obstante, conforme Nunes (2009, p. 73) observa “Mas ainda é muito difícil conseguir fazer uma análise precisa sobre o fenómeno videodança, pois não há dados sistematizados de produção ou de consumo, ainda não há o profissional de videodança ou crítica especializada”. A bibliografia analítica-reflexiva sobre vídeo-dança disponível em outros países é ainda pequena, mas apresenta-se já num estágio privilegiado em relação ao contexto português, que é praticamente inexistente.

Em Portugal, a falta de conteúdo teórico sobre este tema gera um problema diretamente ligado à falta de conhecimento por parte da população, fazendo com que a linguagem de vídeo-dança seja ainda um assunto pouco conhecido e reservado apenas a um nicho restrito. Esta lacuna verifica-se, em maior ou menor escala, em vários lugares do mundo. Como é o caso da América Latina, em que, como Temperley (2012, pp. 330-332) descreve: existe uma defasagem entre produção e teorização de vídeo-dança,

uma vez que a vídeo-dança prolifera mas a teoria não acompanha. Temperley chama a atenção para a falta de críticos de arte voltados para este género. Um fenómeno que parece registar-se também em Portugal. Temperley conta que, na América Latina, a discussão teórica sobre vídeo-dança acontece nos circuitos de difusão das obras, como os festivais, onde são criados momentos nos quais os próprios artistas podem falar e teorizar sobre o assunto. Mas fora destes círculos o tema não se desenvolve, estando portanto longe de existir um “mercado” de vídeo-dança: “Ainda que muitos artistas estejam apresentando suas obras de maneira independente, ou em festivais (cada vez mais sofisticados e completos) e mostras itinerantes, os consumidores de vídeodança, conquistados por qualquer destas vias, continuam sendo os próprios artistas” (Temperley, 2012, p. 331).

Acreditamos que a solução para este problema passa por expandir a realidade de vídeo-dança, para que deixe de ser hermética e destinada apenas a um público restrito.

Alejandra Ceriani, refletindo sobre a situação da dança com intermediação tecnológica na Argentina, expressa uma opinião semelhante à de Temperley, reafirmando esta questão:

(...) como no hay conformada una comunidad académica especializada en danza/ performance con mediación tecnológica, por lo tanto, el modo de construir conocimiento se establece empíricamente y desde el intercambio en congresos, seminarios o trabajos de campo. Esto trae como consecuencia, la demora en el proceso de construcción de material teórico y de espacios de reflexión compartida, empujando y limitando las prácticas de creación entre lenguaje del movimiento y las mediaciones tecnológicas a un asunto de programación en cartelera (Ceriani, 2011, p. 156).

Pelos exemplos apresentados acima, a falta de bibliografia e a desfasassem entre produção textual e produção artística parecem representar um problema em diversos países. Esta situação alerta-nos para a importância da comunidade académica portuguesa começar a inscrever este tema na agenda de pesquisa. Ação que poderá desencadear, no futuro, um maior entendimento e interesse por parte da população, permitindo por consequência um crescimento da produção do género no país.

## 1.5 Ineditismo e contribuição teórica/prática

---

O teor desta investigação é inédito, uma vez que não encontramos nenhuma publicação académica que investigue a situação portuguesa de vídeo-dança.

A pesquisa torna-se relevante na medida em que pode chamar a atenção da comunidade académica para o tema e estabelece uma base para futuros estudos. Para além de uma contribuição teórica sobre a produção no país e para a compreensão analítica das suas obras, o projeto pretende também colaborar de forma prática com a área artística, através da publicação de obras selecionadas para o efeito na plataforma internacional Mapa D2. Com esta iniciativa, pretendemos dar destaque ao maior número possível de obras portuguesas, dando sobretudo visibilidade a obras mais antigas, algumas das quais poderão encontrar-se quase perdidas. O coordenador do Mapa D2, Jacson E. Santo, explica a importância da plataforma:

Não se trata apenas de um mapeamento para repositório de conteúdo em arte e tecnologia, há uma ação de mediação cultural para uma produção artística emergente, bem como a geração de índices para a definição de políticas públicas específicas para a dança com mediação tecnológica (Santo, 2011, p. 153).

Estando o Mapa D2 comprometido com a inclusão de artistas emergentes, o nosso projeto pretende, através deste espaço, propiciar uma oportunidade para a comunidade artística portuguesa em desenvolvimento, nomeadamente para todos os criadores de vídeo-dança nacionais que demonstrem interesse em exibir as suas obras nesta plataforma.

Toda a ação consistente, seja ela prática ou teórica, que possa contribuir para um quadro de desenvolvimento de vídeo-dança em Portugal é a nosso ver relevante, devendo portanto ser apoiada. Assim, consideramos que este projeto inédito, intitulado *Vídeo-dança de produção portuguesa*, assume especial relevância, não só pelo seu contributo académico, mas também pela sua colaboração com a comunidade artística.

## 1.6 Considerações sobre o uso do termo vídeo-dança

---

Empregamos o termo vídeo-dança para a escrita da dissertação, escrito em português e com hífen, para designar a prática artística que dá base a esta investigação.

O termo “vídeo-dança” não tem um género definido: alguns autores referem-se a esta classe de obras como: “a vídeo-dança” enquanto que outros, como “o vídeo-dança”. E sendo que se trata da somatória de um palavra masculina (vídeo) com outra feminina (dança), se utilizarmos qualquer um dos dois géneros, estaríamos inevitavelmente a dar mais importância a um aspeto do que a outro. E, uma vez que consideramos que a dança e o vídeo devem interagir sem se sobrepor um ao outro, a solução encontrada foi a de fazer referência ao termo de forma neutra. Desta forma, não é dada relevância a um aspeto mais do que ao outro, mas aos dois e de forma igualitária. Chamaremos portanto: “de vídeo-dança”.

No próximo capítulo, através do estudo bibliográfico, serão citados diversos autores que utilizam tanto o género feminino quanto o masculino, em que as citações serão feitas tal qual como foram empregues pelo autor. Mas quando for uma frase construída por nós, iremos escrever o termo vídeo-dança sempre de forma neutro.

Também acontecerá que alguns autores utilizem outras terminologias para designar a prática, uma vez que serão abordados acontecimentos históricos com diferentes termos que foram usados ao longo do tempo. Nestes casos, as diferentes nomenclaturas adotadas pelos autores também serão preservadas, por exemplo, termos como: *Screen Dance* e *Dancefilm*, entre outros.

As razões de nós usarmos o termo vídeo-dança, no lugar de qualquer outro, estão relacionadas com o termo comumente adotado em Portugal, assunto que será descrito mais à frente, durante o quarto capítulo desta dissertação.



## 2. ESTUDO BIBLIOGRÁFICO

### 2.1 História, influências e significados

---

Para posicionar esta investigação, uma vez que não há em Portugal literatura sobre a área de vídeo-dança, foram estudados autores estrangeiros, possibilitando a contextualização da prática a nível internacional.

Vídeo-dança posiciona-se num terreno de constante configuração. Para entender no que consiste, é preciso remeter a fatos históricos e perceber a evolução ao longo do tempo. Abordagem que é comumente utilizada pelos autores estudados, que citam o passado para compreender o campo de significados que definem esta disciplina.

Seguindo as passadas destes autores, abordaremos o percurso desde o surgimento do cinema, com os primeiros artistas a experimentarem o terreno, passando pela fase dos musicais hollywoodianos, que desenvolverem técnicas de filmagem e investigarem formas narrativas especiais para a dança. A seguir, serão estudadas as mudanças ocorridas com a chegada do vídeo - numa época em que os artistas pós-modernos da *avant-garde* dos anos 60 e 70 do século XX se apropriaram desta prática, dando surgimento ao termo vídeo-dança - para depois abordar alguns exemplos de autores e obras das últimas décadas. Concluindo com uma discussão sobre a terminologia vídeo-dança, detalhando no que consiste, para além de discutir o carácter híbrido desta classe de obras.

### 2.1.1 Experimentalistas - O surgimento do cinema

A relação entre dança e filme tem início nos primórdios do cinema, época em que começaram as primeiras aproximações.

Quando o cinema surgiu, pelo ano de 1895, não existia ainda uma “convenção de linguagem especificamente cinematográfica” (Costa, 2006, p. 17). Tratava-se de uma inovação tecnológica que, a partir das primeiras práticas de captação e reprodução de imagem, teria de encontrar, as suas próprias formas artísticas. Os primeiros aparelhos de projeção de filmes não foram desenvolvidos por um único inventor, já que, na mesma época, surgiram vários equipamentos, que foram aperfeiçoados com o tempo e em diversas partes do mundo.

Esta fase de experimentação durou cerca de 20 anos. Durante esse período, o filme “[...] não possuía um código próprio e estava misturado com outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartoons, as revistas ilustradas e os cartões-postais” (Costa, 2006, p. 17). Na Europa, o cinema era apresentado em Cafés, espaços nos quais cantores e artistas apresentavam a sua arte. Nos Estados Unidos, os filmes eram exibidos nos *vaudevilles*, incluídos nas programações dos teatros de variedades, onde se viam mágicos, acrobatas, músicos, dançarinos, entre outros. Estes espaços tornaram-se determinantes para o crescimento do cinema, numa época em que ele precisava de se dar a conhecer.

Como referido por Costa (2011, p. 18), os primeiros filmes tinham como principal função expor a habilidade da câmara para mostrar o “movimento”. Em 1895, os irmãos Louis e Auguste Lumière davam a conhecer o cinematógrafo, invenção apresentada no *Grand Café*, em Paris, com a obra intitulada *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, que mostrava o movimento de trabalhadores ao saírem de uma fábrica. Enquanto isso, na América, Thomas A. Edison fazia os seus filmes com o desenvolvimento do quinetógrafo e quinetoscópio, patenteados por ele em 1893. Edison mostrava

“fotografias em movimento”, produzidas num estúdio pintado de preto e iluminado pela luz do sol. Bailarinas, acrobatas e animais amestrados eram os protagonistas. Um desses filmes foi *Annabelle Butterfly Dance*, de 1894, realizado por Dickson, que utilizou apenas uma câmara fixa e um único plano longo para mostrar o movimento da bailarina. O figurino era composto por asas de borboleta coladas às costas e um vestido longo, que a bailarina segurava com as mãos para gerar um efeito fluido ao mover-se.

É curioso observar como nessa época o movimento era a principal atração. “A relação do cinema com a realidade começou por ser a relação de um ponto de vista fixo e estático filmando uma realidade movível.” (Ribeiro, 1994, p. 31). Os filmes eram realizados num único e longo plano. A montagem, hoje considerada fundamental para dar dinâmica ao filme, não era ainda utilizada. E sem recorrer ao movimento da câmara, era preciso que a ação viesse do que era filmado: “Não é portanto de admirar que a dança tenha servido de matéria de luxo para o primeiro cinema”. (Ribeiro, 1994, p. 31).

Por outro lado, o cinema coexistia num ambiente artístico que não era próprio dele. “Nesse período, por estar misturado a outras formas de cultura, como o teatro, a lanterna mágica, o *vaudeville* e as atrações de feira, o cinema se encontraria num estágio preliminar de linguagem” (Costa, 2006. p. 22). Sendo considerado “cinema de atrações”, o “objetivo é, como nas feiras e parques de diversões, espantar e maravilhar o espectador; contar histórias não é primordial” (Costa, 2006. p. 23).

Segundo Tomazzoni (2012, p. 54-55) nesta época em que o cinema não era ainda bem visto pelos “eruditos”, a dança ao ser filmada era colocada em evidência, mas por outro lado, também levantava suspeitas, já que houve uma recusa da elite do *ballet* em se relacionar neste circuito dando lugar as danças populares para ocupar este espaço nas telas. Nesta fase do cinema pré-sonoro, o diálogo com a dança possibilitou novas condições, uma vez que o som era colocado em último plano e o corpo, o movimento e a imagem passavam a ser fundamentais.

Segundo Brannigan (2011, p. 100), na história da dança cinematográfica surgem três mulheres decisivas: Loïe Fuller, Maya Deren e Yvonne Rainer. Cada uma na sua época, estas mulheres criaram novos marcos para a arte, possibilitando uma nova visão, que influenciaria artistas de todos os tempos.

A primeira delas, a norte americana Loïe Fuller, nascida em 1862, foi atriz e dançarina de variedades. Mas tornou-se conhecida por muito mais do que isso. Ela foi “The first modern dance choreographer to use new technologies in her work” (Dixon, 2007, p. 41). Nas suas obras para palco *Fire* e *Serpentine Dance*, Fuller usava um traje com extensões nos braços e grande volume de longos tecidos em várias camadas, especialmente criado por ela. Projetava sobre si luz colorida para criar efeitos visuais ao mexer os braços e ao rodar o corpo com velocidade, gerando movimentos serpentinos com muita sofisticação e cor. A obra *Serpentine Dance* foi filmada entre 1894 e 1897, sendo representada por uma bailarina que aparentemente não era a própria Fuller, havendo contudo controvérsia quanto a esta questão. Este filme foi provavelmente o primeiro pintado à mão, criando a ilusão de que, à medida que a bailarina se movimenta, as tonalidades do tecido mudam de cor, e recriando o mesmo efeito das luzes de palco projetadas sobre a roupa que Fuller usava ao vivo.

Luces coloridas y proyecciones en tejido no eran nuevas por aquel entonces. El Panoráma, el Diorama, la Fantasmagoría y los shows de linternas mágicas fueron divertimientos populares en París y Londres durante los últimos años del siglo XIX. La cuestión central para las performances de Fuller estaba en una imagen que se movía animada por la proyección de coloridas luces y diapositivas. (Pimentel, 2008, p. 128)

Criando uma relação entre dança e meios tecnológicos, “Loïe Fuller was a fin de siècle artist whose work can be read as embodying the conditions of movement, performance, and technology that led to the emergence of dancefilm” (Brannigan, 2011, p. 100). Segundo Pimentel (2008, p. 122), ela gerou uma mudança de paradigma: até Fuller a dança era muito mais uma linguagem de movimento do que uma linguagem visual. Ela conseguiu construir um outro corpo a partir do seu próprio corpo, gerando

um corpo híbrido, um corpo humano dançante que, ao mesmo tempo, se tornava uma tela para a projeção de luz, um novo corpo resultado da junção do humano e do tecnológico.

As ideias utilizada por ela, poderiam ainda hoje, serem consideradas de bastante atuais. Como Dixon (2007, p. 41) refiriu: “Like today’s digital dance artists, Fuller diminished the fleshiness of the body in order to transform its materiality (or to make it immaterial) and render it like a metamorphosing, liminal trace”.

Na mesma época, Isadora Duncan tirava as sapatilhas, dançando descalça e de cabelos soltos, propagando a ideia de liberdade do movimento e de gestos naturais, em contraposição ao *ballet*. De formas diferentes, tanto Duncan quanto Fuller tiveram um papel importante no surgimento da dança moderna, que só mais tarde, nos anos 20 e 30, viria a adquirir um “vocabulário técnico, uma gramática corporal diferenciada e uma estética cênica dramática e extremamente simbólica” (Wosniak, 2006, p. 34).

### **2.1.2 A influência de Maya Deren**

Segundo Brannigan (2011, p. 116), a segunda mulher a reintroduzir a dança no meio cinematográfico *avant-garde*, foi a realizadora Maya Deren, na década de 1940. E foi ela a sucessora de Fuller, pelo facto de ambas terem adotado as tecnologias, tornando-as parte do seu tecido estético de trabalho.

Deren, nascida em 1917 na Ucrânia e radicada nos Estados Unidos, fez o seu primeiro filme, *Meshes of the Afternoon* (1943), com a co-realização do seu marido, Alexander Hammid. O filme *Meshes of the Afternoon*, como Vieira (2012, pp. 16-17) descreve, é uma obra considerada pioneiro na construção do movimento que explora a psicologia onírica e que coloca uma tensão entre exterioridade e interioridade. Daren conseguiu potencializar a construção poética no cinema:

Para conseguir esse objetivo, investiu na montagem, a fim de que a forma final do filme conseguisse externalizar o mundo interior, movedição, deslize, apto a criar um universo cujas leis de espaço, tempo e causalidade pudessem se desviar da realidade física do mundo acordado e em alerta, característico da nossa percepção cotidiana, (Vieira, 2012, p. 23).

Desde seu primeiro trabalho cinematográfico, Daren observou grande cuidado na utilização do movimento de câmara, dos efeitos especiais e da edição:

Deren utilized the full technological range of her médium in exploring what she saw as its distinguishing elements, realizing its condition as a “time-space art.” Multiple exposures, jump cuts, slow-motion, negative film sequences, superimposition, matches-on-action, freeze-frame, and acute camera angles are just a few of the cinematic technique and effects she employed, (Brannigan, 2011, p. 116)

Segundo Brannigan (2011, p. 120), cinco dos seus 12 filmes contêm dança de uma forma explícita<sup>2</sup>. “A partir de Maya Deren, ocorre uma mudança radical ao se propor uma interface tecnológica entre duas linguagens – o cinema e a dança – que não fosse apenas documentação, registro ou simples entretenimento” (Wosniak, 2006, p. 66). Uma vez que seus filmes experimentais eram estruturados de uma forma não convencional, com base numa estética desenvolvida por ela própria:

Using performers with no acting training and often casting herself as the protagonist, her films are underscored by a preoccupation with figures moving through a variety of natural and domestic locations, a distortion of time and space continuity, destabilized/fragmented subjects, mobile and ambiguous sources of agency and desire, stylized figural action, and dream-like narratives. These elements come together to create a carefully structured (Brannigan, 2011, p. 103).

Para esta pesquisa em video-dança um dos filme mais importante da Daren foi *A Study In Choreography For Camera* (1945), interpretado pelo bailarino Talley Beatty. Trata-se de uma produção a preto e branco com pouco mais de dois minutos de duração. Segundo Vieira, ao contrário de *Meshes of the Afternoon*, que deu ênfase aos espaços e a uma visão onírica, a obra *Choreography For Camera* “(...) ressalta mais a potência da

---

<sup>2</sup> Cinco filmes de Maya Deren contêm dança de forma explícita: *A Study In Choreography For Camera*, *Ritual in Transfigured Time*, *Meditation on Violence*, *The Very Eye of Night* e *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. (Brannigan, 2011, p. 120).

imaginação em seu poder de alterar a lógica das coordenadas espaço-temporais do mundo exterior concreto do que o dos sonhos” (Vieira, 2012, p. 25).

Para percebermos melhor a forma como Daren pensou *A Study In Choreography For Camera*, vamos descrever cada uma das cenas: as primeiras imagens do filme acontecem num bosque, a câmara gira em círculo e, nesse percurso, vai captando o bailarino Beatty diversas vezes, cada vez com planos mais próximo. Nesta cena, o movimento da câmara adquire uma relevância maior do que o próprio movimento do bailarino. Já nas imagens seguintes, a câmara para, transferindo a relevância da cena para o movimento exercido por Beatty. De seguida, enquanto uma das pernas do bailarino se movimenta, a cena muda de quadro para a sala de uma casa, mantendo o mesmo movimento da perna, que continua a mexer-se na mesma direção. Agora, a câmara passa, intercaladamente, de planos médios (mostrando parte da sala e o corpo do bailarino) para plano próximo (mostrando detalhes do corpo). Depois, faz novamente uma transição de local, passando da sala para um museu, mantendo ainda a continuidade do movimento do bailarino, que começou num ambiente e continuou no outro. O bailarino, correndo e dando saltos, afasta-se e aproxima-se da câmara, que permanece no lugar mas segue o bailarino como olhos que observam. A seguir, Beatty começa a girar no mesmo lugar, primeiro em câmara lenta e logo depois em alta velocidade. Nesta cena, nota-se também um cuidado na escolha do cenário. Atrás do bailarino, à mesma altura do seu rosto, vê-se uma estátua oriental de várias faces, gerando um efeito visual de relação entre os rostos da estátua e o rosto em movimento do bailarino. Finalmente, Beatty dá um grande salto em câmara lenta, que começa no museu, passa para o ar livre com o céu como pano de fundo - filmado de baixo para cima, dando a ideia de leveza e amplitude ao movimento - e aterra no chão, novamente na natureza. A última cena é filmada por trás do bailarino, enquanto ele se movimenta lentamente, até finalizar numa pose estática, olhando para o horizonte.

Como podemos observar em *Study In Choreography For Camera*, Deren preocupou-se com a forma como a câmara comunicava com o bailarino, tornando-a ativa e participante e criando uma nova forma de filmar a dança. A respeito desta obra, Daren diz:

Pretendo que este filme seja, essencialmente, uma amostra de filme-dança, ou seja, uma dança tão relacionada à câmara e à montagem que não possa ser realizada como uma unidade noutra lugar senão neste filme em particular. No curto espaço do filme, pude apenas sugerir as potencialidades de tal forma. É minha mais sincera esperança que o filme-dança seja rapidamente desenvolvido e que, em interesse de tal desenvolvimento uma nova era de colaboração entre dançarinos e cineastas abrir-se-á -uma na qual ambos reuniriam suas energias criativas e talentos rumo a uma expressão de arte integrada, (Deren, 2008, p. 222 *apud* Caldas 2012, pp. 250-251).

A sua forma particular de fazer filmes torna-a precursora de um novo género cinematográfico: o *dancefilm*. Termo que, até hoje, continua a ser usado por alguns artistas e estudiosos para nomear esta classe de obras.

In the case of films dominated by the activities of moving bodie, we shall see how for Deren this produces a filmic whole characterized by the quality of its mobile elements, constituting the production of a new form - the *dancefilm*, have directly informed my own use of the term in referring to cinema of movement where the dance and film elements become indistinguishable, (Brannigan, 2011, p. 120).

Tanto Deren, como muitos outros artistas que viram após dela, contribuíram para estabelecer uma relação profunda entre o cinema e dança de forma a fundir-las: “O cinema avançou para além do mero registro e difusão de danças e começou a pensar os recursos possíveis da combinação do cinema e dança, em um profícuo diálogo para as duas artes” (Tomazzoni, 2012, p. 55).

### 2.1.3 O Cinema Musical

Durante a fase do cinema mudo, era principalmente através do estímulo da visão que o público era entretido, uma vez que a tecnologia não permitia ainda aos filmes possuírem som. Com o qual, muitos dos filmes eram acompanhados com música e efeitos sonoros realizados ao vivo, durante a exibição. Com o fim do cinema mudo, no final dos anos 20 do último século, abre-se um espectro de novas possibilidades, que permite conceber uma arte ainda mais sofisticada e complexa. Dois sentidos passam a ser estimulados no público, com o grande diferencial de que agora estão sincronizados: a visão e o sistema auditivo, juntos, oferecem um entretenimento mais do que completo.

O uso do som permitiu ao mercado cinematográfico ampliar-se e diversificar-se em questão de género, sendo exploradas novas abordagens. A chegada dos primeiros filmes coloridos contribuiu também para essa diversificação:

Na década de 50, os musicais de Metro Goldwyn-Mayer atingiram o apogeu, ou seja, ‘a idade de ouro do musical hollywoodiano’. Requite e sofisticação, aliados ao sistema *technicolor*, gerando os primeiros filmes coloridos, e ao sucesso de público, consagraram os musicais como género específico da linguagem cinematográfica. (Wosniak, 2006, p. 69)

Com todos os novos recursos que o cinema oferecia, tornou-se o lugar ideal para a proliferação dos musicais da *Broadway*. Os musicais passam a ter um lugar de destaque nas telas do cinema hollywoodiano, permitindo que a dança se destaque: “Com o desenvolvimento do filme sonoro, a música pôde ser sincronizada em fins da década de 1920 e tornou-se muito importante para a dança” (Rosiny, 2012, p. 128).

Entre os nomes de maior destaque da época que se dedicaram a filmar a dança encontra-se o bailarino e ator Fred Astaire<sup>3</sup>, que iniciou a sua carreira nos palcos da *Broadway*, antes do seu percurso cinematográfico. Astaire interpretou, com a atriz Ginger Rogers, inúmeros musicais em *Hollywood*, incluindo *The Alegre Divorciada* (1934), *Top Hat* (1935) e *We Shall Dance?* (1937), (Dodds, 2004, p. 6).

Astaire utilizou, entre 1933 e 1957, um forma particular de filmar em que a câmara permanecia imóvel captando longos trechos de dança. O enquadramento utilizado permitia ao espectador ter uma visão geral dos corpos dos intérpretes. As cenas, com poucos cortes, possibilitavam que a coreografia fosse observada por completo, sem interrupção. Outra característica proposta por Astaire é a dos efeitos provenientes da cenografia. Como no caso do filme *Royal Wedding* (1951), em que numa das cenas dançou sobre um chão que simulava ser paredes e teto. Efeito que foi filmado girando a câmara ao mesmo tempo que o cenário também girava, dando a impressão de que o bailarino conseguia ficar de cabeça para baixo, em pé no teto, conseguindo movimentar-se contra a lei da gravidade. (Rosiny. 2012, p. 128-129)

O estilo de Astaire de filmar a dança revelava uma preocupação em mostrar o conteúdo coreográfico por inteiro. Possivelmente por vir da área da dança e valorizar o lado técnico da mesma. Talvez quisesse também, desta forma, mostrar a perfeição dos movimentos que conseguia interpretar com o seu corpo:

Astaire insistia em filmar as cenas num único *take*, o que exigia um domínio perfeito da coreografia, e o recurso à montagem era muito limitado, predominando, pelo contrário, os planos-sequência longos. O espectador pode, assim, aperceber-se da fisicalidade e do imediatismo da dança (Barata, 2013, p. 8).

---

<sup>3</sup> Fred Astaire (1899-1987). Dançarino e coreógrafo norte-americano. Entrou para o *show business* aos 5 anos. Foi bem sucedido tanto na *vaudeville* como na *Broadway*, em parceria com a sua irmã, Adele Astaire. Depois de Adele se retirar para casar, em 1932, Astaire vai para Hollywood, para dar continuidade à sua carreira nas telas cinematográficas. Atuou com Ginger Rogers em 10 filmes. Trabalhou com vários estudos cinematográficos e, depois de uma reforma temporária, abriu a *Fred Astaire Dance Studios*, regressando ao cinema. Curiosidade: Astaire é o primeiro a ser digitado na lista do IMDb (nm0000001). Dados extraídos do *site* IMDb <http://www.imdb.com/name/nm0000001/bio> [último acesso, 28/05/2013].

O estilo particular de filmar adotado por Astaire influenciou muitos artistas, com outras gerações a seguirem os seus passos:

Suas reformulações influenciaram não só os musicais de fins da década de 1950, em especial os de Gene Kelly, mas o cinema musical como um todo, que criou princípios gerais para a reprodução da dança em filme, como se pode constatar nas seqüências e temas de dança presentes nos filmes de *Hollywood* desde 1945 ao nossos dias (Rosiny, 2012, p. 129).

Gene Kelly<sup>4</sup> foi um bailarino, ator e realizador que seguiu os passos de Astaire. Kelly interpretou uma das obras cinematográficas mais conhecida de todos os tempos, um clássico entre os musicais: *Singin' in the Rain* (1952). Filme que Kelly, além de interpretar e dançar, dirigiu com Stanley Donen<sup>5</sup>. Uma das cenas mais conhecidas é aquela em que Kelly dança e canta sob a chuva. Kelly utiliza, maioritariamente, um enquadramento que permite ver o seu corpo inteiro a dançar e *takes* longos, que acompanham o seu percurso enquanto caminha. A cena segue claramente a receita de Astaire.

Outras obras cinematográficas que Astaire influenciou foram: *Os sapatinhos vermelhos* (1948), *Um americano em Paris* (1951), *Amor, sublime amor* (1961), *Febre de Sábado à noite* (1977), *Nos tempos da brilhantina* (1978), *Fama* (1987), *Salsa* (1988), entre outras. (Rosiny, 2012, p. 129).

---

<sup>4</sup> Gene Kelly (1912-1996). Foi um cantante, ator, bailarino e realizador americano. Iniciou a sua carreira na Broadway e passou para as telas do cinema, para trabalhar na Metro-Goldwyn-Mayer. O filme *Singin' in the Rain* (1952) foi um dos primeiros 25 filmes selecionados pela *Library of Congress - National Film Registry*. E a versão teatral de "Singin' in the Rain" foi premiada com o Laurence Olivier Theatre Award em 2001 pela *Outstanding Musical Production*, com coreografia de Kelly. Dados extraídos do *site* IMDb <http://www.imdb.com/name/nm0000037/bio> [último acesso, 28/05/2013].

<sup>5</sup> Stanley Donen, nasceu em 1924, na Carolina do Sul, EUA. Desde criança, freqüentou aulas de dança, estreando-se na *Broadway* aos 17 anos. Com a ajuda do produtor Arthur Freed e do ator Gene Kelly, dirigiu os musicais *On the Town* (1949), *Singin' in the Rain* (1952), e *Love Is Better Than Ever* (1952), que revolucionaram o género para sempre. Dados extraídos do *site* IMDb <http://www.imdb.com/name/nm0002045/bio> [último acesso, 28/05/2013].

Outro fator importante a destacar nos filmes de Astaire é a procura de harmonia e homogeneidade entre os momentos de interpretação de dança e música e os de interpretação teatral, comuns num filme, através dos diálogos e da trama estabelecida pela narrativa. “Em geral, havia nos filmes com Astaire uma preocupação em produzir uma “naturalização” dos números musicais como parte integrante e espontânea da narrativa, porém, as cenas de dança continuavam a ser um espetáculo à parte, que proporcionava graciosidade às películas”. (Nunes, 2009, p. 56). Portanto, havia dois tipos de cenas que se intercalavam nos seus filmes, passando de momentos narrativos para momentos musicais, numa tentativa de uni-los. Situação que parece repetir-se em diferentes musicais de época:

Assim, o problema básico que o cine-dança ou musical enfrenta em sua estrutura narrativa consiste em inventar variados *pretextos* ou cenas dançantes fragmentadas, para oportunizar a exibição dos personagens, criar pretensos relacionamentos por meio do ‘contato corporal’ provocado pela ação dançante e justificar a dança como forma compatível e equilibrada no desenrolar da diegese narrativa. (Wosniak, 2006, p. 70)

Astaire foi um dos primeiros mas não o único a ter um papel importante nesta época de musicais. Também outros artistas se destacaram e tornaram influentes. Foi o caso do realizador Busby Berkeley<sup>6</sup>, que começou a sua carreira como encenador de teatro e passou para a área do cinema, nos anos 30 do século XX, trabalhando como cineasta para a *Warner Brothers*. Berkeley contribuiu com o médio cinematográfico criando uma série de filmes que iria revolucionar a forma de filmar a dança neste âmbito. A forma de Berkeley é oposta à de Astaire: no seu trabalho é a câmara a criar a coreografia. “Enquanto no caso de Astaire a câmara tinha de estar ao serviço da dança, para Berkeley era o contrário: a dança servia a câmara” (Rosiny, 2012, p. 129).

---

<sup>6</sup> Busby Berkeley (1895-1976). Foi um dos maiores coreógrafos de filmes musicais dos EUA. Começou a sua carreira no Exército dos EUA (1918), onde, como tenente na artilharia, conduziu e dirigiu desfiles. Regressando aos EUA, tornou-se ator de teatro e assistente de direção em *trupes* de menor porte. Depois de ter sido forçado a assumir a direção do musical *Holka-Polka*, descobriu o seu talento e rapidamente se tornou num dos principais diretores de dança da *Broadway*. Berkeley criou para quase todos os grandes musicais que a *Warner Brothers* produziu entre 1933 e 1937. Trabalhou posteriormente também para a *MGM* e a *20th Century-Fox*. Um facto estranho é que Busby Berkeley nunca teve uma aula de dança. Dados extraídos do site IMDb <http://www.imdb.com/name/nm0000923/bio> [último acesso, 28/05/2013].

O estilo de Berkey aproxima-se muito do modo como hoje são filmadas as obras de vídeo-dança: não realizadas com tomadas frontais, como se a câmara fosse a plateia sentada num teatro italiano, mas, bem pelo contrário, explorando todas as possibilidades de aproximação e deslocação. Berkey utilizou técnicas cinematográficas que até ao momento não eram usadas pelo cinema musical: “Utilizando-se de variados *close-ups* nos rostos das bailarinas, diferentes lentes e enquadramentos, e ‘usando e abusando’ das tomadas em *plongées* (de cima para baixo)” (Wosniak, 2006, p. 68).

Outras técnicas que Bekeley usou foram a distorção das lentes e efeitos de espelho, rastreamento expansivo e tomadas panorâmicas, indo contra o modo comum estabelecido por *Hollywood* e fazendo com que a câmara participasse da coreografia. Bekeley era responsável pelas cenas de dança, enquanto as cenas de enredo eram filmadas por outros realizadores (Rosiny, 2012, pp. 130-131).

Estas obras comerciais, ao contrário dos filmes independentes, contavam com altos recursos financeiros, o que permitiu a obtenção de uma estrutura grande para sustentar o crescimento do género. Isto possibilitou a exploração de novas técnicas de filmagem, pensadas para a dança, como também a possibilidade de criar cenários especiais. Por exemplo, o trecho de dança no quarto do filme *Royal Wedding* exigiu: logística, cenografia e equipamento apropriado, para que fosse possível construir a cena tal como a vemos.

A grande comercialização dos filmes possibilitou também à dança chegar ao grande público e ser mais apreciada e aceite. Por outro lado, justamente pela grande divulgação que a dança conquistou através dos musicais, passou a ser reconhecida por um “carimbo” de entretenimento. Segundo Nunes:

Dentre a diversidade de abordagens do cinema musical, a dança se ressentiu de que a representação que se cristalizou foi aquela em que esta tem a função predominante de entreter, seduzir e de reforçar as esperanças de um mundo melhor, como se ela tivesse o poder de superar quaisquer diferenças. (Nunes, 2009, p. 61).

Além dos musicais, que influenciaram a dança na tela, outro acontecimento importante foi o surgimento do vídeo, que passou a ser usado para a criação de obras artísticas. A seguir detalharemos como foram as primeiras experimentações do *medium* e o impacto deste para a área da dança.

#### **2.1.4 A chegada do vídeo**

Antes de surgir o vídeo, as imagens eram captadas em películas (suportes óticos químicos). Foi em meados dos anos 50 do século passado que as imagens eletrônicas de TV passaram a ser analógicas e armazenadas em *videotape* (Pitozzi, 2011, p. 48). O vídeo desenvolveu modelos diferenciados do cinema, próprios das condições do suporte:

Uma das diferenças básicas, portanto, entre a linguagem do cinema e a do vídeo, encontra-se na formação de sua imagem. Enquanto no cinema a escritura é fixa (quadros fixos, fotogramas), no vídeo a escritura acontece em movimento seqüencial num intervalo de tempo, por meio das linhas de varredura, que nada mais são do que impulsos elétricos codificados. (Wosniak, 2006, p. 73).

As diferenças entre vídeo e cinema, não fizeram do vídeo um substituto do cinema, uma vez que a película continuou a ser o meio principal da produção cinematográfica clássica. Por seu lado, o vídeo construiu a partir das suas especificidades relações com meios de expressão e comunicação diferenciadas e próprias do seu suporte, que foram para além do campo do cinema. Sobre as linguagens empregadas no cinema e no vídeo, enquanto no campo cinematográfico clássico os modos narrativo e ficcional são dominantes, nas práticas videográficas os modos mais abordados são vídeoarte, (com suas formas e tendências múltiplas) e o documentário (apresentando o “real”), ambos com base na experimentação da pesquisa e inovação. (Dubois, 2004, pp. 76-77).

O vídeo surgiu como um sistema de imagem que apresenta um problema de identidade e ocupa um lugar de ambiguidade: por um lado é objeto e por outro processo. O vídeo pode ser imagem (como uma obra de arte) e ao mesmo tempo dispositivo (sistema de circulação ou meio de transmissão). (Dubois, 2004, pp. 69-74).

O *medium* possibilitou a criação de uma nova classe de obras, providas de mixagem de espaços e tempos múltiplos, que representou a linguagem dos vanguardistas de vídeo-arte. Este modelo da “nova imagem” eletrônica pode ser observado, por exemplo, na obra intitulada *Global Groove* (1973), de Nam June Paik<sup>7</sup>. Vídeo que se apresenta, à primeira vista, como um trabalho de imagem, com um vasto uso de efeitos visuais próprios da época, e que mostra no seu estilo o surgimento de uma nova escrita. Mas que é também, à sua maneira, um ser-vídeo, uma imagem que em vez de representar “algo” (objeto, tema, situação) surge como “estado”. Uma imagem-presença, que tem na sua estrutura uma conceção de espaço e tempo móvel, elástica, simultânea e múltipla. (Dubois, 2004, pp. 69-102).

Na década de 60 começaram a surgir os primeiros equipamentos acessíveis, que podiam ser transportados para fora do estúdio. É o caso da câmara *Portapak*, da Sony, que “(...) Apesar de ser um pouco pesado em comparação às câmeras atuais, era o que havia disponível naquela época para a gravação de cenas em tempo real” (Brum, 2012, p. 96). Nesta fase em que o vídeo chega ao mercado, é a partir de um contexto de troca entre criadores interdisciplinares, provenientes de movimentos da época como o *Fluxus* e os eventos *Happenings*<sup>8</sup>, que surge a experimentação do *medium* e a criação de obras

---

<sup>7</sup> Nam June Paik (1932-2006), nascido em Seul, na Coreia do Sul. Foi o primeiro artista de vídeo que experimentou mídias eletrônicas, tendo um profundo impacto na arte do vídeo e da televisão. Tem sido chamado de "pai da videoarte". Dados extraídos do *site* IMDb <http://www.imdb.com/name/nm0656760/bio> [último acesso, 30/05/2013].

<sup>8</sup> “O *happening* geralmente é associado a uma manifestação artística, teatral, criada por volta dos anos sessenta, nos Estados Unidos – no contexto da contracultura, da sociedade alternativa, dos hippies. Consiste num conjunto de *sketches* improvisados e que é ocasionalmente apresentado em locais alternativos. O *happening* se apóia no experimental, no anárquico; interessa mais o processo, o rito, a interação com o público e menos o resultado estético final”. (Wosniak, 2006, p. 71).

híbridas. Por exemplo, Nam June Paik criou, em conjunto com o coreógrafo Merce Cunningham e o músico John Cage, a obra em vídeo *Merce by Merce by Paik*<sup>9</sup> (1973), que poderíamos considerar vídeo-arte, assim como vídeo-dança, por conter características dos dois.

“Em meados da década de sessenta, buscava-se nas artes a rutura de fronteiras, novos parâmetros de comportamento, novas linguagens, ou seja, uma intensa renovação de estilo pela fusão, pela *collage*, pela participação e interação do público” (Wosniak, 2006, p. 71). Para estes novos artistas, sair do palco tradicional fazia parte do processo de rutura com as artes convencionais e, neste sentido, o vídeo chegava num momento mais do que oportuno para criar novos conceitos de espaços. O vídeo passou a substituir o palco devido às possibilidades que a câmara oferecia: “Rapidamente se tornou uma alternativa mais viável e económica do que as montagens para palco, provocando grande impacto nos trabalhos de muitos coreógrafos, sobretudo aqueles que se aproximaram da dança pós-moderna”. (Brum, 2012, p. 96). Foi a partir das condições que o vídeo criou, que estes criadores conseguiram, fora de um contexto comercial de *hollywood*, dar início a uma pesquisa da relação entre a câmara e a dança.

### **2.1.5 Experimentalistas no período da dança pós-moderna**

Entre os anos 50 e 60, surge um movimento radical de rompimento com a dança moderna, representado por Merce Cunningham, Ann Halprin, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, Yvonne Rainer, e Twyla Tharp, (Dixon, 2007, p. 89). Os primeiros representantes dessa ruptura foram Halprin, em São Francisco, e Cunningham, em Nova Iorque. Utilizando uma abordagem completamente diferente, os dois influenciaram de forma importante as novas mudanças que se estabeleciam na dança.

---

<sup>9</sup> Informações da obra extraídas do *link* <http://www.mercecunningham.org/film-media/media-detail/params/mediaID/51/> [último acesso, 2/06/2013].

Cunningham nasceu em 1919, nos Estados Unidos. Iniciando cedo a sua formação em dança, torna-se em 1939 bailarino solista de Martha Graham. Aos 26 anos, abandona o trabalho com a sua mentora e inicia uma nova fase como coreógrafo. Durante a sua longa trajetória, trilhou diversas e diferentes fases<sup>10</sup>, cada uma delas com uma importância particular. Neste estudo, iremos focar particularmente a década de 70, período no qual começou a experimentar o vídeo nas suas produções.

Em 1974, Cunningham, em colaboração com Charles Atlas, produz o seu primeiro trabalho em vídeo, *Westbeth*, “En ese trabajo él revelaba cómo la televisión transformó nuestra mirada y nuestra medida del tiempo” (Pimentel, 2008, p. 152). A partir daí, Cunningham começa uma relação com as tecnologias e produz diversos trabalhos coreográficos para a câmara<sup>11</sup>. A utilização do vídeo permitiu a Cunningham ver o seu trabalho de uma outra forma, como ele próprio explicou em 1994:

Working with video and film gave me the opportunity to rethink certain technical elements. For example, the speed with which one catches an image on the television made me introduce into our class work different elements concerned with tempos which added a new dimension to our general class work behavior.<sup>12</sup> (Cunningham *apud* Harris 2012, p. 39)

Para entendermos a estética dos vídeos produzidos por Cunningham, é fundamental percebermos o modo como ele pensava a dança. Cunningham passa a desenvolver as suas coreografias através do estudo estritamente corporal e de

---

<sup>10</sup> Wosniak (2006, pp. 40-42) descreve quatro fases pelas quais Cunningham atravessou no percurso da sua carreira: a primeira, foi entre os anos 30 e 40, onde em parceria com John Cage passam a construir seus espetáculos de dança estabelecendo um critério de independência, onde a música e dança estariam juntas mas autônomas. A segunda fase, a partir dos anos 50, influenciado pelo *zen-budismo*, passa a utilizar o procedimento do acaso, *chance operation*, para a construção coreográfica onde organiza os chamados *events*, onde são sorteadas as partes de um repertório fazendo com que nenhum espetáculo seja igual a outro. A terceira fase, entre os anos 60 e 70, onde inicia os trabalhos projetados para a tela de cinema. E na quarta e última parte, dos anos 90, em que Cunningham, começa a utilizar a tecnologia no processo de criação utilizando um *software* de animação chamado *LifeForms*.

<sup>11</sup> Outras obras de video-dança de Cunningham: *Squaregame Video* (1976), *Blue Studio: Five Segments* (1976), *Event for Television* (1977), *Fractions I* (1978), *Locale* (1980), *Channels/Insert* (1982), *Coast Zone* (1983), *Deli Commedia* (1985), *Points in Space* (1986), *Changing Steps* (1989), *Beach Birds for Camera* (1993).

<sup>12</sup> Merce Cunningham (Art Performs Life , 20) *apud* Harris (2012, p. 39).

movimento, livre da relação de narrativa e significado.

Para Cunningham, a dança é basicamente movimento, e o movimento não precisa ser traduzido em outro idioma que não seja o próprio idioma do movimento. Cunningham se desapega da noção de que a dança deveria exprimir conteúdos significativos, o que é mais essencial em seu idioma é o movimento em si, sem preocupação de significação moderna, opondo-se a Graham e a Doris Humphrey (Pimentel, 2008, p. 46)

A negação à dança teatral convencional permitiu a Cunningham afirmar uma outra linguagem estética. Desenvolvendo o seu próprio método coreográfico, Cunningham introduz o conceito do acaso, no qual o movimento não parte de um centro intencional. A dança deixa de ser interpretada por um bailarino que comunica emoções. Por outro lado, Cunningham trabalha a partir da descomposição “orgânica” do movimento, que permite que séries de movimentos desconectados se desenrolem ao mesmo tempo. (Gil, 2001, p. 34).

A nível musical acontece também outra significativa mudança: Cunningham estabelece uma parceria com John Cage<sup>13</sup>, na qual começam a pesquisar a interdependência musical e coreográfica. Os movimentos deixam de estar coordenados com a música e atuam agora de forma autónoma.

Uma vez compreendida a visão e a técnica de Cunningham, é possível compreender os seus trabalhos em vídeo. Como exemplo, o seu vídeo *Points in Space*:

Dirigida por Elliot Caplan, a obra foi criada especialmente para a tela em 1986, sendo posteriormente adaptada ao teatro. O compositor musical foi Cage, intitulando a banda sonora de *Voiceless Essay*. Esta filmagem, feita aparentemente num estúdio, tem

---

<sup>13</sup> “John Cage (1912-1992). Nascido em Los Angeles, estudou com Richard Buhlig, Henry Cowell, Adolph Weiss e Arnold Schoenberg. Em 1951, coordena um grupo de músicos e engenheiros para fazer música em fita magnética. Um ano depois, apresenta um evento teatral considerado o primeiro de todos os *happenings*. Associa-se a Merce Cunningham desde o início dos anos 40, ocupando a posição de diretor musical da companhia até a sua morte. É autor de vários livros: *Silence* (1961), *A Year from Monday* (1968), *M* (1973), *Empty Words* (1979), *X* (1983) e *I-VI* (1990). Através do ‘acaso’, John Cage chegou à posição de ‘deixar os sons serem eles mesmos em vez de veículos para emoções ou ideias’, daí a preferência pelos ruídos, pela música concreta, pela produção de sons eletrônicos ou pela composição por computador.” (Wosniak, 2006, p. 36)

como cenografia painéis coloridos com riscos em preto, criando uma relação com os figurinos dos bailarinos, que utilizam cores similares. O resultado é uma fusão de corpos e fundo nos mesmos tons, como parte integrante de uma pintura.

Para abordar com mais profundidade *Points in Space*, mencionaremos alguns dos pontos da análise feita por Wosniak (2006, pp. 125-126): sem narrativa ou personagens este vídeo-dança mostra uma mudança de paisagens coloridas, “(...) corpos distribuídos como uma formula matemática, sintetizando a ideia de simultaneidade, acaso, não linearidade, descentramento do espaço cênico (tela), pausa e movimento”.

(...) *POINTS IN SPACE* parece ter sido criado para ser visto por quem conhece dança e particularmente dança contemporânea. A utilização do acaso como ferramenta de criação, põe em cheque as noções de narrativa, verossimilhança, continuidade, como um movimento sucede harmonicamente a outro e como um movimento coexiste com ou sem o outro, com ou sem referencial sonoro pré-estabelecido (Wosniak, 2006, p. 127).

Finalmente podemos observar como a obra mantém o estilo característico adotado por Cunningham de “movimento no tempo e no espaço”, conceito que se repete em todos os seus trabalhos, sejam eles produzidos para espaços cênicos, vídeo ou computador. (Wosniak, 2006, p.126).

A revolução Cunninghamiana, que aconteceu nos anos 50, segundo Gil (2001, pp. 84-86), limitava-se à esfera da arte. Cunningham afasta-se dos modelos convencionais do movimento, mas preserva o suporte institucional característico da dança teatral, como o “*glamour*”, o “estilo dançado”, o profissionalismo dos bailarinos, a “companhia” (enquanto grupo) e o “espetáculo”. Já nos anos 60, um grupo de artistas que incluía muitos discípulos de Cunningham rebela-se contra o estilo imposto pelo mentor, atacando o modelo que ligava a dança à instituição. “Enquanto Cunningham procurava libertar a dança de certos espartilhos que encerravam os corpos, Yvonne Rainer ou Steve Paxton queriam libertar os corpos quebrando todas as normas que governavam a dança (incluindo as normas de Cunningham).” (Gil, 2011, p. 185).

Este novo movimento surgiu aquando da criação do *Judson Dance Theatre* em 1962, em Nova Iorque, no porão de uma igreja, a *Judson Memorial Church*, em Greenwich Village. O grupo de artistas interdisciplinares, composto por escritores, realizadores, músicos, bailarinos, entre outros, afirma os valores da dança pós-moderna, defendendo um novo paradigma artístico.

The Judson Dance Theatre in New York became a center for experiments reevaluating the nature of dance and choreography and offering potent alternatives to dominant dance aesthetics using simple walking and everyday movement, personal gestures, chance structures, geometric patterns, ritual actions, and repetitions (Dixon, 2007, p. 89).

Yvonne Rainer foi uma das protagonistas desta revolução de conceitos proposta pela *Judson Dance*. Segundo Gil (2001, p. 188), foi ela quem mais radicalmente pensou os princípios da dança pós-moderna. O conhecido texto de Rainer *NO Manifest* revela-nos o seu posicionamento:

Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao “glamour” e à transcendência da imagem da *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças aos estratégias do bailarino, não à excentricidade, não ao facto de alguém se mover ou se fazer mover. (Rainer *apud* Gil, 2001, pp. 188-189).

Nascida em São Francisco em 1934, Rainer partiu para Nova Iorque nos anos 50 para estudar interpretação. Em pouco tempo, começou a frequentar as aulas da Martha Graham, Merce Cunningham e Ann Halprin. Tornando-se coreógrafa e intérprete, criou a sua própria estética artística e fundou a sua própria companhia, após o fim da *Judson Dance*. Entretanto, em meados dos anos 70, troca a performance pelo cinema, tornando-se realizadora.

Yvonne Rainer, assim como Maya Deren, afastou-se da dança em direção ao cinema. Mas, tal como esta, levou a dança para tela. Ambas tornaram-se referências incontornáveis na história de vídeo-dança. Voltando ao pensamento de Brannigan (2011,

p. 143), Rainer foi, após Fuller e Deren, a terceira mulher a tornar-se uma figura chave do movimento *avant-grade*, através da sua escrita e prática, na história do *dancefilm*.

Antes de Rainer abandonar a dança, um dos seus trabalhos coreográficos mais importantes foi *Trio A*<sup>14</sup> de 1966, posteriormente filmado em 1978. Nesta obra, observa-se um carácter minimalista, com uma interpretação sóbria e sem nenhuma interação com o público, ou no caso do filme, com a câmara. A obra de Rainer mostra-se “extremamente avessa a dramatização, narrativa e emoção, utiliza-se de movimentos simples e banais, coletados das experiências do dia-a-dia” (Bentivoglio, p.178 *apud* Wosniak, 2006, p. 37).

Em *Trio A*, um movimento move-se para dentro do próximo sem pausas ou paragens. As transições não estão separadas. O fim de uma frase é ao mesmo tempo o início da próxima frase. (Brannigan, 2011, p. 130).

Para Gil (2001, pp. 196-197), *Trio A* resume em si todos os princípios propostos por Rainer. É uma obra que conserva até hoje uma “frescura intacta”, um produto original e insólito.

A bailarina e coreógrafa Trisha Brown<sup>15</sup>, membro fundadora do teatro *avant-garde* da *Judson Dance*, que realizou diversas pesquisas com tecnologia ao vivo. Em 1966, Brown apresenta *Homemade*, uma coreografia interpretada por si. Com um projetor amarrado nas costas, enquanto se movimentava pelo palco projetava simultaneamente a sua própria imagem dançando, sobre a parede, o chão, teto e no público.

---

<sup>14</sup> *Trio A*, foi parte de um trabalho maior chamado *The Mind Is a Muscle*, que era representado por três bailarinos em simultâneo e foi apresentado na sua versão completa em 1968 em New York.

<sup>15</sup> Trisha Brown, nascida em 1936, mudou-se para New York em 1961, treinou com Anna Halprin e tornou-se uma experimentalista da época. em 1970 fundou a Grand Union e criou a *Trisha Brown Dance Company*. Brown foi premiada em 1991 pela *MacArthur Foundation* concessão “genius”.

Em 1978, ano em que Yvonne Rainer filmou *Trio A*, Trisha Brown filma a sua nova obra, intitulada *Watermotor*<sup>16</sup>. Interpretada por ela mesma, a coreografia com a duração de dois minutos e meio foi filmada em silêncio. A coreografia é filmada duas vezes, uma em câmara lenta e outra em velocidade regular. Foi produzido pela realizadora Babette Mangolte, que descreve a primeira vez que viu a obra:

... one day I went to scout Trisha solo at her loft, curious about the new work. She had named the solo *Water Motor*<sup>17</sup> and it was short at four minutes. O was stunned when I saw It. Not only was is absolutely thrilling... Somehow you could hardly see the movement because it just went too fast. It was totally new. (Mangolte *apud* Brannigan, 2011, p. 140).

Nesta obra, os movimentos de Brown tinham uma natureza diferente: eram rápidos e complexos, introduzindo uma nova estética ao movimento. Brown, referindo-se ao seu trabalho *Watermotor*, disse: “It was a very elusive form of movement. I couldn't grasp it. I didn't know to bank it.” (Brown *apud* Brannigan, 2011, p. 147).

A forma de se movimentar fascinava o público, porque era desafiador de ver e de perceber. Quando decidiu filmar a coreografia de Brown, Mangolte optou também por fazê-lo em câmara lenta:

I took the gamble to shoot in slow motion just to discover the movement in a less impersonal and more interpretative way. I just wanted to see the movement slower in order to understand it better, but also to see something in it that you can't see any other way, (Mangolte *apud* Brannigan, 2011, p. 142).

No site oficial de *Trisha Brown Dance Company*, há uma citação da Rainer sobre *Watermotor*: “one of the best dance films ever made.”<sup>18</sup>. Mas não foi sempre assim que Rainer pensava. Como Brannigan, (2011, p. 142) explicou, a coreografia de Brown

---

<sup>16</sup> ver vídeo no site *Trisha Brawn Dance Company* <http://www.trishabrowncompany.org/index.php?page=view&nr=1214> [último acesso, 12-2-2013].

<sup>17</sup> O título deste trabalho tem sido alternadamente escrito como *Water Motor* e *Watermotor*. Ambas as grafias estão corretas. Para saber mais deste trabalho ver site oficial da *Trisha Brawn Dance Company*.

<sup>18</sup> extraído do site <http://www.trishabrowncompany.org/index.php?page=view&nr=975> [último acesso, 12-2-2013].

tinha se tornado tão fascinante, que Rainer chegou a comentar que, antes de *Watermotor*, ela realmente não “apreciava”<sup>19</sup> o trabalho da colega.

Brown não influenciou apenas outros bailarinos e coreógrafos, mas também realizadores: “Filmmakers also had to surrender to the terms of this new type of movement, utilizing modes of filmic registration that both interrogate and complicate the choreography, highlighting the difficulties it presents to perception.” (Brannigan, 2011, p. 147).

Para finalizar o estudo desta época, falaremos sobre uma das obras dirigida pela realizadora Hilary Harris<sup>20</sup>: *9 Variations on a Dance Theme* (1966-1967), interpretada pela bailarina Bettie Jong. Esta obra destaca-se pelo trabalho de movimento da câmara, enfatizando a relação da câmara com o corpo da intérprete num diálogo entre ambos, efeito bastante utilizado nas criações atuais de vídeo-dança. A mesma sequência de movimentos da bailarina é filmada nove vezes seguidas, sendo cada variação captada de uma forma distinta, mostrando um diferente ponto de vista. Os planos mudam, partindo de longe para mais próximo, ou de planos próximos para outros mais afastados. Através destes planos sequenciais, com menos cortes, podem ser vistos desde planos gerais a planos de detalhe. Os movimentos da câmara em rotação são os mais comuns, uma vez que a câmara circunda a bailarina enquanto ela permanece no mesmo lugar. São usados planos longos no início da obra, passando para fragmentos cada vez mais curtos, para finalizar com diversos fragmentos que mostram a repetição de um mesmo movimento, sempre a partir de diferentes ângulos. A forma diferenciada de filmar cada uma das variações permite ao espectador um novo olhar sobre a mesma sequência. “Sobre um mesmo, câmara e edição não atualizam *alteridades* virtuais: na tela, as nove variações são nove coreografias distintas” (Caldas, 2012, p. 252).

---

19 Yvonne Rainer, “Engineering Calamity: Trisha Brown,” *Writings on Dance: Constellations of Things*, 18-19 (Winter 1999a): 177. *apud* Brannigan, (2011, p.142).

20 Hilary Harris (1929–1999) foi uma realizadora documentarista norte-americana.

### 2.1.6 Exemplos de algumas obras produzidas nas últimas décadas

O género vídeo-dança cresceu e tornou-se cada vez mais conhecido: “A nova expressão ganhou força nas décadas de 80 e 90 na Grã-Bretanha, na Bélgica, na Alemanha e na França, à medida que passou a ser financiada pelas televisões públicas, para preencher a programação sobre dança”. (Nunes, 2009, p. 71). Começaram a surgir diversos eventos que promoviam a prática, como festivais, *workshops*, congressos, entre outros, que contribuíram também para intensificar a produção.

A seguir, daremos alguns exemplos de obras criadas para o ecrã por autores que dedicaram-se a produzir nas últimas décadas:

Lloyd Newson, da companhia Britânica *DV8 Physical Theatre's*, tem realizado obras que ligam a narrativa clássica cinematográfica à composição coreográfica, cruzando estas duas linguagens. É o caso de *Strange Fish* (1992), coreografada por Newson e dirigida por David Hinton. A obra existia anteriormente para palco e foi adaptada para TV. “O filme tem uma hora a menos que a produção teatral, o que é típico de espetáculos transpostos para o cinema” (Rosiny, 2012, p. 145). Em *Strange Fish*, a narrativa não é apoiada em diálogos entre os personagens, (uma vez que a palavra aparece em poucos momentos e de uma forma não perceptível). É através dos corpos dos intérpretes que a narrativa se desenvolve e que cada personagem adquire características particulares. A obra utiliza uma dramaturgia bastante convencional, no sentido em que a história contém um enredo com início, meio e fim, e os acontecimentos se desenrolam no tempo de forma linear. O conflito da história desenvolve-se à medida que os oito personagens convivem num mesmo espaço e estabelecem preferências pelos semelhantes. Da escolha dos seus pares, dois personagens ficam de fora, passando a sentir-se isolados pelos outros e iniciando uma busca, de forma quase desesperada, pela aceitação, amizade e reconhecimento pelos outros. Durante o decorrer da história, são apresentadas também outras problemáticas bastantes comuns nas obras de Lloyd Newson: “As linhas narrativas lidam com paixão, desejos não realizados, conflitos,

sofrimentos, sexo e religião” (Rosiny, 2012, p. 146).

Outra obra criada por Lloyd Newson, e que ele próprio dirigiu, foi *The Cost of Living* (2004), com duração de 35 minutos. Nesta obra, para além do uso do corpo, do movimento e da expressão corporal, há também o uso da palavra, estabelecendo-se diálogos claros. Há por parte dos personagens uma clara atuação, com técnicas de interpretação comuns ao cinema, fazendo evoluir a narrativa do filme através de acontecimentos lineares. São levantados questionamentos sobre inclusão social, opressão, preconceitos, homossexualidade e sedução: *The Cost of Living* “aborda de forma bem-humorada a complexidade das contradições culturais e questiona o habitus dominante” (Nunes, 2009, p. 106).

A obra para palco *Rosas Danst Rosas* foi coreografada por Anne Terese De Keersmaecker, em simultâneo com a criação musical de Thierry De Mey e Peter Vermeersch. A obra fez a sua estreia em palco em 1983, sendo posteriormente filmada em 1997, na versão dirigida por De Mey. A obra divide-se em cinco partes e foi filmada numa antiga escola técnica de arquitetura. Podem ser vistas diferentes abordagens do uso da câmara, com cenas filmadas de fora para dentro do prédio, mostrando planos gerais, de conjunto, médios, próximos e também longos planos de *travelling*. Podem ser vistos, por exemplo, quadros em que as intérpretes ficam em diferentes planos, destacando a presença de uma, enquanto as outras permanecem no fundo. O prédio funciona como uma cenografia aproveitada de diversas formas: em cenas filmadas através das janelas, no uso de cadeiras nas quais as intérpretes dançam sentadas e de corredores onde a coreografia evolui de sala para sala. Algumas cenas foram filmadas de noite e outras durante o dia, com a luz do sol. A obra valoriza o lado coreográfico e técnico das intérpretes, caracterizando-se a dança pela repetição e sincronização dos movimentos.

A Cia Mossoux-Bonté, com direção de Nicole Mossoux e Patrick Bonté, criou a obra *Intempéries* (1997). Parte da obra foi filmada sobre uma rampa, com a câmara

paralela ao piso inclinado. Ao vermos a obra, o efeito é de pessoas a andarem num piso aparentemente reto, mas o modo de se deslocarem não segue os padrões convencionais da lei da gravidade, uma vez que se movimentam a aproximadamente 45 graus. No entanto, o que realmente está inclinado é o piso e não as pessoas. O efeito visual conseguido pelo posicionamento da câmara não poderia ser apresentado ao vivo. *Intempéries* só poderia existir numa obra para o ecrã.

A obra do coreógrafo francês Philippe Decouflé *Le P'tit Bal Perdu* (1994) mostra, de forma bem humorada, uma coreografia interpretada por uma mulher e um homem, que sentados frente a uma mesa utilizam principalmente a parte superior do corpo para se movimentar. Ações corporais rápidas e perfeitamente sincronizadas são executadas pelos dois, tornando a interpretação bastante humorada quando objetos são segurados por eles e lançados a seguir. Os movimentos fazem também alusão à letra da música, que é seguida literalmente. Nesta obra, a câmara está parada praticamente o tempo todo em frente aos intérpretes, com exceção das cenas em que é filmada a acordeonista, que a câmara circunda, finalizando com uma tomada de cima.

A obra de Pascal Magnin *Reines d'um Jour* (1996), com duração de 25 minutos, foi filmada nos Alpes suíços, ao ar livre e em zonas rurais. A obra inicia-se num monte, onde um grupo de três mulheres e três homens correm subindo e descem rolando pela relva. Após a repetição desta sequência, os seis descansam deitados sob o sol. Logo começam a criar relações em pares, realizando movimentos coreográficos com bastante contato com o chão. Paralelamente, noutra cena, uma mulher pisa sobre sapatos e crianças brincam de forma natural e espontânea. Enquanto isso, no monte, a partir da observação de um confronto entre toros, os intérpretes começam a imitar os animais, cada par de uma forma particular e coreográfica. A cena muda para o exterior de uma casa, onde acontece uma festa ao ar livre com aldeões da região, vestidos com roupas típicas e dançando estilos folclóricos ao som de acordeão. Os intérpretes misturam-se na festa, ficando em evidência o contraste entre os dois grupos: desde a forma de vestir, às

diferenças de comportamento e relacionamento, passando, principalmente, pelas capacidades de expressão e movimento dos bailarinos - habilidosos, graciosos e altamente expressivos - em comparação com os aldeões. Brannigan (2011, p. 168) destaca esta cena, dizendo: “In this setting, which is reminiscent of the folk musical, these bodies have a capacity that outstrips the social and utilitarian functions of the villagers—a capacity that seems to be ignited by the beauty and novelty of the terrain.” A obra encerra mostrando uma senhora de idade contando uma história a uma menina. A seguir, surgem três mulheres entrando num lago até submergirem por completo. Por último, velas flutuando na água e as bailarinas brincando com movimentos coreografados. A cena final faz alusão à lenda das três mulheres encontradas mortas numa manhã, como castigo de Deus pelo seu amor à dança. A obra *Reines d'um Jour*, que começa aparentemente sem muito comprometimento com um guião, termina com uma narrativa clara e profunda. De forma subtil, a história evolui e desenvolve-se, tomando forma à medida que as cenas transcorrem.

Estes são apenas alguns exemplos de obras que marcaram pela sua criatividade, narrativa, interpretação ou técnica, ilustrando o percurso seguido nas últimas décadas.

## **2.2 A problemática do termo vídeo-dança**

---

Encontramos na bibliografia uma ampla diversidade de termos para nomear esta classe de obras, alguns mais populares do que outros.

Na capa do livro *Dança em Foco - Ensaios Contemporâneos de Videodança* (2012)<sup>21</sup>, aparece, de forma curiosa, uma listagem de nomes usados para denominar a

---

<sup>21</sup> O livro *Dança em Foco - Ensaios Contemporâneos de Videodança* foi organizado por Paulo Caldas e lançado no Brasil em 2012 pela Aeroplano no Rio de Janeiro. Vários dos autores deste livro foram citados durante a dissertação, os quais podem ser encontrados na bibliografia.

prática. São no total 22 diferentes designações, em diversos idiomas, nomeadamente: Vídeo-dança, Performance da tela, Coreocinema, *Screen choreography*, Videocoreografia, Coreocine, Videodance, *Dance for the camera*, *Screen dance*, Coreografia da câmera, Cine dance, Performance para a tela, Dança na tela, Dança para a tela, *Screendance*, Screen performance, Dancine, *Videodanza*, *Camera Choreography*, *Videotanz*, Coreoedição, Cinedança. Além destes 22 nomes, conta também com o termo videodança incorporado no título da obra. A capa do livro mostra como não existe ainda uma definição universal para o género, evidenciando a falta de acordo quanto ao assunto.

De todos estes termos, vídeo-dança (ou, em inglês, *video dance*) é utilizado com bastante frequência nas diversas programações e publicações sobre o tema. “The term ‘video dance’ is one of the most commonly used of these expressions and is employed throughout the remaining” (Dodds, 2001, p. 69).

O termo *video dance* foi utilizado pela primeira vez na década de 70, como explica Brum:

Acreditava-se que o termo tivesse sido utilizado pela primeira vez, em 1988, em um catálogo de vídeo do centro Georges Pompidou, em Paris, quando a curadora Michele Barges precisou identificar uma certa programação que não cabia na categoria “vídeo de dança”. Porém, foi encontrado recentemente um texto norte americano intitulado “videodance”, escrito no ano de 1975, fato que remota a criação do termo ao período das primeiras aproximações entre estas duas artes. (Brum, 2012, p. 108).

O termo faz referência ao *medium* utilizado naquela época. Como a prática se propagou a partir desse período, passou a estar mais ligada ao uso do vídeo e das suas diversas linguagens.

Seria, portanto, a terminologia vídeo-dança a mais correta para representar a prática? Analisando o termo, e separando-o em dois, começaremos por entender o seu prefixo, a palavra “vídeo”. Dubois (2004, p. 72) explica que o termo vídeo “(...) é usado mais frequentemente como um complemento nominal (ou como uma partícula de algum

modo associada a um nome) do que como um substantivo propriamente dito”. Como por exemplo, os termos: câmara de vídeo, video cassete, sinal de vídeo, *videoclip*, vídeo instalação, vídeo-arte, vídeo experimental e, também, vídeo-dança.

Mais do que um nome, próprio ou comum, que designaria uma entidade intrínseca, um objeto dotado de consistência própria e identidade firme, a palavra “vídeo” nos aparece inicialmente como uma simples modalidade, um termo que podemos qualificar de anexo, algo que intervém na linguagem tecnológica ou estética como uma simples fórmula de complemento, trazendo apenas uma precisão (um qualificativo) a algo outro já dado (...). O termo “vídeo” acaba funcionando, em suma, como espécie de sufixo - ou de prefixo (sua posição sintática flutua) -, aparecendo antes ou depois do nome. (Dubois, 2004, p. 71).

Mas por que deveríamos usar a palavra vídeo para designar esta classe de obras? Ora, como Dubois, (2004, p. 71) salienta, uma vez que a palavra vídeo vem do latim *videre*, que significa “eu vejo”, pode-se dizer que vídeo é o ato de olhar. Estando, portanto, presente em todas as artes da imagem. Na lógica de Dubois, faz sentido usarmos este termo como prefixo da palavra dança, passando a significar: “eu vejo dança”.

O termo tem vindo a ser escrito com as duas palavras juntas, separadas, ou com hífen no meio. As opções seriam então: vídeodança, vídeo-dança e vídeo dança. Qual está correta? Aparentemente todas são aceites, já que não há acordos formalizados que definam como o termo deve ser usado.

Analisemos agora o sufixo do termo. Segundo Gil (2001, p. 81), a palavra “dança” significa “um conjunto concebido ou imaginado de certos movimentos deliberados”. Quando se trata de uma coreografia, “é um conjunto de movimentos que possui um nexos”, ou seja, que tem uma lógica de movimento próprio. Esta definição abrangente afasta-nos da ideia de que a dança tem de possuir uma dialética restrita, como as mais convencionais, que possuem uma técnica e traços estabelecidos (*ballet*, dança moderna, *jazz*, etc.). No contexto de uma obra de vídeo-dança, a dança poderá ter inúmeras formas, abarcando diversos estilos.

McPherson (2006, p. xxx ou 31), no seu livro *Making video dance*, utiliza o termo *video dance*, opondo-se ao termos *dance film* ou *screen dance*. Ao fazer isso, reconhece que a maioria das pessoas usa a tecnologia digital do vídeo para produzir esta classe de obras e, simultaneamente, não exclui os trabalhos produzidos em outros *mídias*, mesmo aqueles em filme. “It is rather a catch-all term to describe this relatively new art form that fuses avant-garde approaches to dance-making with innovation in video art, film and television-making practices”. (McPherson, p. xxx ou 31).

No livro *Dance on Screen*, Dodds (2001, pp. 68-69) nomeia uma série de rubricas utilizadas para nomear este tipo de obras, entre elas: *screen choreography*, *dance video creation*, *camera choreography*, *dance for the camera* e *video dance*. Dodds explica que o termo *dance vídeo* é um dos mais usados, mas que possui um problema de *medium*, uma vez que a dança pode relacionar-se com o cinema, assim como com a mídia televisiva.

De facto, como se pode definir uma videodança? Se o cinema pode ainda e apesar de tudo, no actual panorama de contágio de linguagens, reivindicar a sua especificidade de linguagens, da sua poética própria, como pode o vídeo diferenciar-se, depois de ao longo de trinta anos de experiência não ter ainda conseguido inscrever a sua poética e a sua gramática própria, vagueando entre o múltiplo uso que é feito pelos vídeo-artistas e por um outro uso domestico que a sua forma e a sua tecnologia permitem?! (Ribeiro, 1994, p. 33).

Justamente pela prática poder ser influenciada tanto pelo cinema como pela poética de áreas experimentais, vídeo-arte, e outras, Brannigan (2011, p. 9) prefere utilizar o termo *dancefilm*. Porque abarca diversos conceitos de linguagem e porque a prática de filmar dança é muito mais antiga do que o vídeo, tendo surgido com as primeiras experiências do cinema e não podendo, portanto, ser associada unicamente ao vídeo:

In using the term dancefilm I do not mean to negate work made using video or digital technologies, but to include these newer formats in a term that recognizes a continuity between the earliest screen practices and the most current. This is in response to some writing on screen dance that uses terms such as dance video to suggest that recent work constitutes an entirely new and autonomous genre. (Brannigan, 2011, p. 9)

Numa prática em que as relações mediáticas e artísticas mudam constantemente, torna-se ainda mais complexo definir as fronteiras que a limitam. O importante é não restringir os conceitos e perceber que a história da dança na tela tem um percurso logo e de influências diversas. Para Caldas (2012, p. 254), a variedade de nomes utilizados “(...) poderia eventualmente ensinar algo sobre as muitas nuances poéticas e estéticas que atravessam esta produção”.

### **2.3 Características da composição de uma obra de vídeo-dança**

---

Assim como não existe um único termo convencionado para denominar o gênero, também não existe uma única fórmula de criação, pelo que definir vídeo-dança não é tarefa fácil. Cada artista tem o poder de influenciar a área e interferir nos conceitos que definem este universo, através da sua própria produção. Neste contexto, para explicarmos no que consiste, faremos menção àquelas propriedades que aparecem com mais frequência nas obras. Basear-nos-emos no estudo estatístico feito por Rosiny<sup>22</sup>, mencionando algumas das suas conclusões:

O corpo e a dança: “Ao surgir a transposição da dança na imagem, surgem novas proposições intrínsecas a essa composição, uma vez que se exige do próprio corpo adequar-se a corporeidades distintas, específicas ao olhar da câmera” (Natal, 2012, p. 258). A dança é feita levando em consideração a presença da câmara e não a de um público. Rosiny (2012, p. 136) explica que, “Na vídeo-dança, diferentes modos de expressão são vistos, tais como movimentos do cotidiano e elementos estilísticos do

---

<sup>22</sup> Rosiny publicou em 1999 um estudo sobre vídeo-dança com o título em alemão: *Videotanz. Panorama einer intermediären Kunstform* (Zurique: Chronos), que foi traduzido pelo Festival Internacional Dança em Foco, entidade que publicou em 2012 um resumo de capítulos e conclusões deste escrito para compor parte do livro intitulado *Ensaio Contemporâneos de Videodança*, livro do qual extraímos as informações para desenvolver esta explicação.

teatro-dança e dança de orientação mais física, como o contato-improvisação”. Videodança não escapa ao reflexo da arte contemporânea de descomposição de fronteiras e contestação de significados. Nem mesmo a presença do corpo humano é obrigatória nesta classe de obras. Como Nunes (2009, p. 66) explica, a obra *Birds* (2000), de David Hinton, “Causou a maior polemica entre os agentes do campo da videodança, visto que ganhou o prêmio de melhor videodança no *Festival Dance Screen* 2000, nos EUA, sem ter nenhum bailarino, apenas pássaros!”.

A câmara: “Na vídeo-dança, a câmera está se tornando elemento importante do movimento. Pode intensificá-lo ou anulá-lo, variá-lo e torná-lo estranho em sua tridimensionalidade. A câmera pode observar à distância ou dançar ela própria, produzindo desse modo uma reação cinestésica” (Rosiny, 2012, p. 137). O papel ativo da câmara é uma das características que mais sobressaem nesta classe de obras, uma vez que propicia diversos efeitos visuais, podendo acompanhar e reforçar o movimento do bailarino, como também gerar efeitos opostos. “La danza y la cámara se relacionan en tres aspectos básicos: espacio, tiempo y movimiento” (Brisa MP, 2006)<sup>23</sup>.

Espaços: “Da mesma forma que as novas formas de teatro e dança, a videodança está procurando por espaços fora dos palcos: prédios vazios ou notáveis, paisagens e cenários realistas” (Rosiny, 2012, p.137). Isto acontece não apenas por influência dos criadores das artes cênicas, que saíram do teatro para criar fora dele, como também dos artistas do cinema, que já há muito mais tempo saíram dos estudos de filmagem para locações externas:

A saída da dança do palco ou do estúdio para ser filmada em cenários “reais” remete para a saída do cinema do estúdio para as ruas, na década de 40 do séc. XX. Não deve ser menosprezada a importância dos locais serem apropriados para apoiar a narrativa, o tema ou a ideia, pois o local enformará a visualidade da peça, o enquadramento, a textura e a estética do trabalho (Barata, 2012, p. 25).

Edição: Geralmente, uma obra acabada de vídeo-dança possui um trabalho

---

<sup>23</sup> <http://www.escaner.cl/escaner81/ensayo.html> [último acesso, 11/06/2013].

artístico árduo de pós-produção. Durante este processo é feita uma reconfiguração das imagens e são utilizados todo o tipo de efeitos visuais. Como Rosiny (2012, p. 137) constatou: “Na video-dança, formas de eliminar o tempo estão sendo usadas: câmera lenta, *fast-motion* e *frames* congelados podem construir um tempo de movimento próprios dos quadros”. Ainda sobre as possibilidades que os programas de edição possibilitam, Brisa MP (2006)<sup>24</sup> comenta: “Las herramientas tecnológicas que entregan los programas de edición, permiten la intervención de los cuerpos y lugares, su alteración temporal y formal, permitir el trabajo intertextual, de fragmentación o de *chroma* y abrir las posibilidades de relato lineal o no lineal”.

Narrativa: Segundo Rosiny (2012, p. 138), “A vídeo-dança utiliza formas narrativas cinematográficas, nas quais modos de expressão do corpo e do movimento podem motivar a história”. Neste sentido, não é através da fala que os intérpretes comunicam e desenvolvem o enredo, mas sim através do movimentos e dos gestos que a comunicação é estabelecida entre os personagens.

São estas algumas das características que aparecem com mais frequência nas obras de vídeo-dança. Não sendo as únicas, são aquelas usadas mais repetidamente e bastante aceites pelos estudiosos da área.

## 2.4 Hibridismo

---

O termo “híbrido” é bastante recorrente quando se discute e define esta classe de obras. Isto acontece por várias razões. Em primeiro lugar, temos de levar em consideração que um filme é, por si só, um ser híbrido, ao permitir o cruzamento de imagem e som:

---

<sup>24</sup> <http://www.escaner.cl/escaner81/ensayo.html> [último acesso, 11/06/2013].

Embora o teatro seja um evento multidisciplinar, é o cinema que dá início a uma outra etapa tecnológica das mídias, possibilitando a coexistência da imagem e do som num mesmo meio, e criando a necessidade do trabalho em conjunto com profissionais de diversas áreas. Esta etapa de transformação caracteriza-se pelo hibridismo tecnológico dos meios de captação, armazenamento e reprodução de sons e imagens, que permitem o surgimento do diálogo entre os códigos visual, sonoro e verbal. (Sogabe, 2002, pp. 24-25).

Além de considerarmos o suporte como um híbrido tecnológico, o conceito de cruzamento está presente também quando o *medium* é usado em comunhão com linguagens artísticas. Fusão que tem acontecido em maior medida com o vídeo, e menos em película, por o primeiro ser mais acessível, dando origem, por exemplo, “(...) a vídeo-dança, a vídeo-escultura, a vídeo-instalação, a vídeo-performance, que se distinguem da simples documentação videográfica da dança, da escultura, etc.” (Sogabe, 2002, p. 25).

Analisando os diferentes contextos de hibridismo em vídeo-dança, também poderíamos dizer que o artista precisa de uma formação composta por conhecimento interdisciplinar, para adquirir domínio das diversas áreas que envolvem a construção de uma obra deste tipo: “A videodança aparece como um novo gênero de dança que exige ao coreógrafo a aprendizagem e o domínio de mais uma técnica de movimento e o conhecimento da tecnologia-vídeo” (Ribeiro, 1994, p. 34). Assim como o realizador precisa, da mesma forma, estudar o corpo e os conceitos coreográficos. Ambos têm de conhecer os aspectos técnicos e artísticos do trabalho um do outro, para que, na hora de criar, possa haver uma melhor sinergia. “O intercâmbio entre criadores de dança e de cinema torna-se tão intenso que as próprias profissões parecem permutáveis” (Rosiny, 2012, p. 122). Porque, quando é criada uma obra, “(...) - dança e vídeo - não são mais pensados em separado, mas como um processo de criação conjunto” (Cerbino & Mendonça, 2012, p. 163).

E, justamente por haver um trabalho grupal, há um ponto importante que deve ser levado em consideração numa criação conjunta: Quem deve assinar a obra? A quem pertencem os direitos de autor?

Se as fronteiras entre dança e vídeo apresentam-se cada vez mais diluídas e misturadas em termos de criação artística, em relação aos espaços autorais não se pode pensar em maneira diferente. Isto é, já não é possível utilizar as noções clássicas de autoria para se refletir sobre essa produção, pois há de facto a dissolução da capacidade de dizer quem é o autor de uma obra. (Cerbino & Mendonça, 2012, p. 163).

Na opinião Nunes (2009, p. 84), em muito dos casos não é o diretor que possui o papel mais importante, mas é também o coreógrafo:

Talvez não caiba na produção de videodança a fundação do diretor (realizador) como classicamente conhecemos no campo cinematográfico (o artista que assina a obra), mas sim uma co-direção composta por duas funções, uma “dupla assinatura” do coreógrafo e do cineasta ou *videomaker*.

Para encerrar a discussão sobre hibridismo, observamos que vídeo-dança, como muitas outras artes, constitui-se como reflexo artístico de uma sociedade que busca a dissolução de fronteiras:

O sistema vídeo-dança é um sintoma, produto ou ‘ruído’ coerente da contemporaneidade, que surge da necessidade de se encontrar novas formas de expressão e linguagem, inserindo-se num século em que a emergência das avançadas tecnologias de comunicação imprime um caráter intenso de pesquisa, hibridismo e desterritorialização das fronteiras entre as artes. (Wosniak, 2006, p. 57)

Perante esta realidade, levantamos uma questão: até que ponto não é redundante discutir o conceito de hibridismo em vídeo-dança, quando na atualidade praticamente tudo o que está à nossa volta deixou de ser um elemento puro?

Vivemos num período cultural em que tudo está conectado e onde há cada vez menos barreiras. Na contemporaneidade, o conceito purista está fora de moda. Hoje, é o conceito de rede que melhor se adapta à nossa forma de viver. As culturas, sociedades, artes e ciências, tal como as conhecemos hoje, são fruto de intercâmbios anteriores,

constituindo também um resultado híbrido de algo que foram no passado. Desta forma, afirmar que vídeo-dança é um produto híbrido não deixa de ser redundante.

Possivelmente por ainda lidarmos com resquícios culturais de um paradigma cartesiano, com características dualistas, existe a necessidade de explicar e/ou justificar os conteúdos através de uma abordagem de compreensão das partes para o todo. O método analítico que Descartes criou não se adequa mais à realidade contemporânea em que vivemos, uma vez que a conectividade com o intercâmbio multicultural, a vida na *web*, a comunicação cada vez mais exacerbada e a diminuição de fronteiras são princípios com os quais hoje erguemos os nossos valores sociais, económicos e culturais.

Neste sentido, vídeo-dança surge como uma arte que, na prática, busca o cruzamento de linguagens, expressando-se através da dissolução de fronteiras, mas que, na teoria, ainda procura justificar as suas ações, procurando encontrar padrões que a definam.

### 3. METODOLOGIA

#### 3.1 Natureza genérica da pesquisa

---

O estudo objetiva conhecer e compreender um fenómeno de carácter subjetivo, através da coleta de informação provenientes de um ambiente de significados que possui características próprias. Da observação, os resultados serão apresentados de forma descritiva e analítica. Por estas razões, o método utilizado não foi baseado em técnicas quantitativas, uma vez que os dados não são mensuráveis de forma a quantificar ou medir eventos. As estratégias empregues foram baseadas na pesquisa qualitativa, inserida nas ciências sociais e humanas, uma vez que, “Os dados da pesquisa qualitativa objetivam uma compreensão profunda de certos fenómenos sociais apoiados no pressuposto de maior relevância do aspeto subjetivo da ação social” (Goldenberg, 1997, p. 49). Foi através de um estudo de campo que analisámos a opinião e o modo de pensar e proceder de um grupo de indivíduos pertencentes a uma realidade social específica, nomeadamente o nicho artístico português ligado à área de vídeo-dança.

Os dados qualitativos consistem em descrições detalhadas de situações com o objetivo de compreender os indivíduos em seus próprios termos. Estes dados não são padronizáveis como os dados quantitativos, obrigando o pesquisador a ter flexibilidade e criatividade no momento de coletá-los e analisá-los. (Goldenberg, 1997, p. 53).

O projeto também visa compreender o produto artístico resultante deste grupo social, compilando e analisando as suas obras. “Nas pesquisas qualitativas há uma predominância de classificações, de análises mais dissertativas, de menos cálculos” (Forte, 2004, p. 9). Pretende-se, desta forma, que este estudo esclareça e revele as particularidades do ambiente de uma forma abrangente: através do estudo das

obras de vídeo-dança portuguesas e através do contacto com os criadores deste género de obras.

Não havendo estudos direcionados para o levantamento da situação de vídeo-dança em Portugal, esta investigação constitui-se como um “trabalho científico original”. O que significa que “(...) se propõe a discutir um tema que está sendo particularmente estudado pela primeira vez” (Bastos, 2009, p. 74).

Objetivando ampliar o entendimento do panorama de vídeo-dança em Portugal, do qual pouco se sabe, este estudo científico adquire um carácter de “pesquisa exploratória”: “As pesquisas exploratórias são usadas quando pouco se conhece o assunto. Suas conclusões geram hipóteses para pesquisas futuras” (Forte, 2004, p. 10). A pesquisa inicia-se com um processo de sondagem, para aquisição de maior familiaridade com o assunto. A partir das informações e ideias levantadas são construídas as hipóteses. Desta forma, o projeto visa propiciar uma visão geral e preliminar do assunto, esperando-se que as suas reflexões e conclusões possam servir de base a futuros estudos mais aprofundados.

Por outro lado, a investigação adquire também uma tipologia de “pesquisa descritiva”, uma vez que parte do projeto consiste na coleta, descrição, análise e classificação de obras de vídeo-dança produzidas por artistas portugueses. Neste tipo de pesquisa:

(...) parte-se do princípio de que os factos devem ser analisados, classificados e interpretados de maneira que o pesquisador não interfira neles, ou seja, nela ocorre principalmente uma menor possibilidade da interferência do pesquisador na análise dos factos investigados. (Bastos, 2009, p. 77).

Pretendemos com esta tipologia propiciar uma visão clara do acervo em questão, facilitando a compreensão do conteúdo por parte do observador através de uma organização sistemática.

Foram aplicados três métodos para garantir a precisão do estudo: “Com frequência, dois ou mais métodos são combinados. Isto porque os métodos específicos de que dispõem as ciências sociais nem sempre são suficientes para orientar todos os procedimentos a serem desenvolvidos ao longo da investigação” (Gil, 1989, p. 34).

Os procedimentos escolhidos para a investigação foram: a “pesquisa bibliográfica”, para compor o estado da arte; a “pesquisa observacional”, que propicia a aproximação ao nicho em estudo, através da aplicação de entrevistas como principal instrumento de investigação para compreensão do panorama geral; e a “pesquisa documental”, para recolha de obras, compilação e sistematização, o que possibilitou a análise posterior das mesmas.

### **3.2 Pesquisa bibliográfica**

---

O primeiro passo da pesquisa foi a construção de um quadro geral sobre o tema de vídeo-dança recorrendo aos principais autores da área. “A pesquisa bibliográfica é desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos” (Gil, 1989, p. 71). Esta abordagem preliminar permitiu o conteúdo necessário para compreender a situação fora do país e criar uma base para os parâmetros que foram posteriormente investigados em solo português. Através deste estudo bibliográfico (já apresentado no segundo capítulo), aproximamos também o leitor do assunto, propiciando o entendimento necessário para a compreensão do que será exposto nos capítulos seguintes.

### 3.3 Pesquisa observacional

---

A pesquisa observacional foi escolhida pela sua flexibilidade e adaptabilidade às situações concretas. Pretende-se alcançar um entendimento profundo do tema, permitindo uma maior adaptabilidade às circunstâncias que vão aparecendo durante a investigação. O método observacional “pode ser considerado o mais primitivo e, portanto, o mais impreciso. Mas, por outro lado, pode ser tido como um dos mais modernos, visto ser o que possibilita o mais elevado grau de precisão nas ciências sociais” (Gil, 1989, p. 35). Neste sentido, este método possibilita ver a realidade tal como ela se apresenta:

A observação: lança mão dos sentidos humanos para registrar certos parâmetros da realidade, que são utilizados não apenas como um mero ouvir e ver e muito mais como um procedimento importante no exame crítico de certos factos da investigação. Destaque-se que tal fator é ferramenta técnica importante, principalmente nas pesquisas de campo em Antropologia. (Bastos, 2009, p. 98).

Optámos por fazer um estudo de campo, e não um estudo de caso, uma vez que a nossa investigação pretende compreender os aspetos de um nicho social como um todo, e não um único caso isolado. Foram observados sujeitos que possuem graus de envolvimento em diferentes escalas com o nosso tema de estudo. Através do ponto de vista de quem está em contacto direto e profundo com o assunto, como também de quem está inserido no contexto com menos proximidade, foi possível uma compreensão mais ampla desta temática.

Os estudos de campo envolvem um número razoável de elementos de pesquisa, ou seja, têm uma amplitude maior que os estudos de caso, aceitam hipóteses, mas têm menos profundidade que os estudos de caso, e resulta em generalizações com certas restrições. (Forte, 2004, pp. 10-11).

### Coleta de dados

Foi inicialmente definido um período de três meses para a aplicação das entrevistas. Embora soubéssemos que este tempo poderia ser estendido, uma vez que nos deveríamos adaptar à disponibilidade dos indivíduos com quem iríamos travar contacto. A coleta de dados teve início no dia 15 de janeiro de 2013 e estendeu-se até finais de junho. Isto significa que tivemos de duplicar o tempo estipulado inicialmente, chegando aos seis meses consecutivos para a realização desta etapa.

### Instrumento de coleta para a pesquisa observacional:

Foi utilizada uma “observação direta”, baseada na aplicação de entrevistas semiestruturadas, ou seja, conversas face a face entre a pesquisadora e o entrevistado. A conversa baseia-se no assunto em questão, mas sem que seja adotada uma posição rigorosa.

Esta, em síntese, é o tipo de entrevista na qual o pesquisador, ao se propor realizá-la junto do objeto de pesquisa, de um lado, comparece com um temário básico de perguntas anteriormente preparadas, de outro, também deixa espaço para que, caso aconteça, surjam outras questões que não estejam previstas nesse temário. (Bastos, 2009, p. 100).

Este tipo de entrevistas permite que o entrevistado possa falar livremente de um assunto, aprofundando aspetos que para ele são importantes, mas ao mesmo tempo manter um roteiro, para que não fuja ao tema.

### Informantes: População entrevistada

Baseado nos métodos antropológicos, chamaremos de “informante” o indivíduo entrevistado, uma vez que o conteúdo levantado com as entrevistas não correspondem a uma amostra de um nicho determinado, mas são na realidade, pontos de vista que irão ajudar a interpretar o objeto em estudo, neste caso, o panorama português de vídeo-

dança. Portanto, os informantes são aqueles que tem algum tipo de participação dentro desta área e que apresentam distintos graus de conexão com a mesma, conseguindo apercebermo-nos, desta forma, do cenário sob diferentes ângulos. O perfil dos informantes possuem as seguintes características:

- Artistas da área da dança que criaram obras de vídeo-dança.
- Artistas da área do cinema que criaram obras de vídeo-dança.
- Artistas de outras áreas, como fotografia, artes plásticas ou multimédia, que criaram obras de vídeo-dança.
- Organizadores de eventos e festivais relacionados com vídeo-dança.
- Curadores e júris de vídeo-dança.
- Coreógrafos renomados no país.
- Professores que lecionem alguma matéria relacionada com vídeo-dança.
- Professores ou pesquisadores da área do cinema experimental e/ou vídeo-arte.
- Investigadores e artistas da área da dança que trabalhem com intermediação tecnológica.

Em relação ao conteúdo das questões preparadas para serem colocadas aos informantes, as perguntas não foram exatamente as mesmas para cada indivíduo, já que algumas perguntas variavam conforme o que se pretendesse conhecer de cada pessoa em particular. Por exemplo, quando entrevistámos os artistas de vídeo-dança tínhamos interesse em conhecer os processos de criação, enquanto ao entrevistarmos curadores e organizadores de festivais pretendíamos saber como era feita a seleção das obras para as mostras. Houve, no entanto, um delineamento base para todas as entrevistas, com

questões importantes colocadas a todos. As duas principais foram: a) o que é vídeo-dança e como se define?; b) como considera a produção de vídeo-dança em Portugal?.

Alguns dos cuidados adotados durante as entrevistas:

- Foram aplicadas face a face, à exceção dos casos em que o entrevistado não se encontrava próximo da pesquisadora, realizadas via *skype*. As entrevistas presenciais foram as preferenciais, pois possibilitaram uma maior sinergia entre a pesquisadora e o entrevistado. Permitiram ainda que outros aspetos fossem avaliados, como as atitudes, pausas, expressões e gestos do entrevistado.
- As entrevistas foram aplicadas de forma individual, com exceção de uma obra com dois criadores, que mostraram preferência por serem entrevistados de forma coletiva.
- Os encontros foram agendados com antecedência, dentro das possibilidades que melhor se adaptavam ao entrevistado e levando em consideração os seus locais de preferência. Entre os lugares escolhidos pelos entrevistados estão: os espaços públicos, como bares e cafés, e os locais de trabalho, como *ateliês*, escritórios, escolas e espaços artísticos.
- As entrevistas foram gravadas em áudio e não filmadas com câmara, permitindo assim que o entrevistado se sentisse mais à vontade.

Foi adotado também um cuidado com a ética: solicitando o consentimento do informante para o uso do depoimento prestado. Nesse sentido, não foram consideradas como aptas para objeto deste estudo as entrevistas em que o informante não autorizou, de forma clara, o uso do conteúdo gravado. E uma vez que as entrevistas não são

anónimas, também foram tidos os devidos cuidados durante a exposição dos resultados para não comprometer a imagem do entrevistado, ao expor aspetos que pudessem ser desnecessários ou impróprios.

Lista dos nomes dos informantes que colaboram com a pesquisa:

Após concluídos os seis meses de investigação, obtivemos um total de 16 entrevistas gravadas em áudio, das quais 13 foram utilizadas para o desenvolvimento deste capítulo. As restantes três, por não termos a autorização devidamente formalizada, não foram utilizadas para a discussão.

A seguir, segue-se lista dos nomes dos informantes que permitiram a construção do panorama português apresentado no próximo capítulo:

1. Alberto Magno
2. Ana Macara
3. António Cabrita
4. Bruno Canas
5. Catarina Barata
6. Coletivo F5 - Dário Pacheco e José Gonçalves
7. João Botelho
8. Madalena Silva
9. Paula Varanda
10. Pedro Sena Nunes
11. Rui Horta
12. Sérgio Cruz
13. Vasco Diogo

### 3.4 Pesquisa documental

---

Este tipo de pesquisa baseia-se em fontes ainda não estudadas, ou seja, em conteúdo de “primeira mão”. Trata-se de fontes que “não receberam qualquer tratamento analítico, tais como: documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações, etc.” (Gil, 1989, p. 73). A nossa pesquisa prevê o levantamento das obras de vídeo-dança existente no país, compilando e visionando o conteúdo, para proceder à sua análise. As fontes de primeira mão, “(...)”, por serem praticamente “virgens”, trazem um potencial peculiar para futuros trabalhos” (Bastos, 2009, p. 96). O conteúdo a ser coletado caracteriza-se por vídeos provenientes principalmente de acervos particulares, uma vez que as obras serão solicitadas aos próprios criadores. Para esta pesquisa, será também realizado um levantamento de documentação proveniente de bibliotecas e, sobretudo, da Internet, como por exemplo programas e cartazes de eventos e festivais de dança e vídeo. Serão ainda coletados documentos de arquivos públicos, nomeadamente projetos de lei e publicações governamentais, como a dos apoios às artes, pela DGArtes.

Estamos falando das fontes primárias da pesquisa, as quais, a partir de estudos sistematizados, podem contribuir com toda uma linha de pensamento *sui generis*, principalmente no sentido de trazer novas contribuições acerca de um tema, de um autor ou de uma determinada obra. (Bastos, 2009, p. 96).

#### Levantamento dos exemplares de vídeo-dança

Referente às obras investigadas, objetivámos reunir a maior quantidade de exemplares possíveis, e ainda que seja perceptível reconhecer nelas uma realidade coletiva, consideramos que não representam uma amostra de uma classe fechada de objetos, uma vez que se constituem, cada uma delas, como um caso particular que inaugura um universo próprio. Com efeito, a criação artística tem esta característica de singularidade, que não pode ser esquecida.

Para a recolha, procurámos todos os vídeos que tivessem na sua produção algum elemento português. Isto quer dizer que as obras deveriam ser produzidas por artistas portugueses, mas que poderíamos incluir, em algum caso especial, obras em que houvesse algum tipo de parceria com outras nacionalidades. Exemplos:

- No caso de uma obra criada por um estrangeiro que vive há algum tempo em Portugal e em que são utilizados bailarinos e/ou produção portuguesa.
- Ou no caso de um criador português que se encontrava fora do país e criou, com o auxílio de uma produção estrangeira, a sua obra.

#### Critérios de inclusão e exclusão na recolha das obras de vídeo-dança

Foram consideradas:

- Todas as obras de vídeo-dança de produção portuguesa.
- Todas as obras entendidas como vídeo-dança, mesmo aquelas que pudessem, simultaneamente, integrar outros géneros. Como por exemplo, obras de vídeo-experimental ou vídeo-arte que também fossem consideradas vídeo-dança.
- Todas as obras que, independentemente do tempo de duração, pudessem ser catalogadas como vídeo-dança, o que inclui obras mais longas, que também são chamadas de filmes.
- Todas as obras criadas desde 2003, uma vez que foi definido para esta investigação o levantamento das obras contemporâneas dos últimos 10 anos como amostra significativa.

Foram desconsideradas:

- Todas as obras de géneros próximos, mas não explicitamente do género vídeo-dança. Como por exemplo: vídeo *promos*, documentários, registo de peças de dança, vídeo *clip*, entre outros.
- Todas as obras criadas antes do ano de 2003. Obras mais antigas poderão ser mencionadas durante a dissertação, mas sem fazer parte da compilação prevista para a análise final.

A partir destes critérios aplicados para a recolha, foram posteriormente estabelecido outros crivos para seleccionar aquelas obras que entrariam para a análise, explicação que será abordada no quinto capítulo desta dissertação, durante a apresentação deste tema.



## **4. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS**

### **4.1 Vídeo-dança - Conceitos, significados e o panorama Português**

---

Dividimos este capítulo em três partes. Começamos com uma introdução, em que é abordado o uso do termo vídeo-dança, dentro do contexto português, e onde explicamos a nossa apropriação do termo, para a escrita desta dissertação. Em segundo lugar, discutimos a problemática da delimitação da prática, procurando definições e caracterizando estilos e géneros próximos ao de vídeo-dança. Na terceira parte, contextualizamos a produção de vídeo-dança em Portugal, através de aspetos económicos, sociais e culturais em que a prática se manifesta.

#### **4.1.1 Introdução: a denominação vídeo-dança e a apropriação do termo**

Durante o estudo bibliográfico, mencionamos uma variedade de nomes para designar a prática de vídeo-dança, mas não tínhamos ainda apresentado o motivo pelo qual escolhemos usar, durante a escrita desta dissertação, o termo “vídeo-dança” (grafado com hífen no meio), no lugar de qualquer outro termo que represente o género. A razão principal foi ser esta a terminologia mais comumente aplicada dentro do circuito de mostras em Portugal. Conseguindo-se, com o uso do termo mais usado pela comunidade portuguesa, representar o terreno em estudo respeitando a tendência terminológica vulgarizada.

Para chegar a esta conclusão, contámos com a colaboração dos nossos informantes. Em abril de 2013, entrevistámos, na Cafeteria do Museu Gulbenkian, a

pesquisadora Paula Varanda<sup>25</sup>, que, para além de ter programado mostras de vídeo-dança no Alentejo (evento que fez parte de uma extensão do Festival InShadow), estudou a área durante o seu curso de mestrado em Londres, criando inclusivamente uma obra do género e abordando o assunto na sua tese de mestrado. Paula Varanda contou que, depois de ter estudado os diferentes termos utilizados para designar esta disciplina, percebeu que, embora possa ter uma inclinação maior para um determinado nome por considerá-lo mais apropriado, existem termos que se tornaram mais usuais e comuns no meio artístico em Portugal:

As designações neste campo têm de ser sempre adotadas segundo a sua fundamentação. Quando utilizas uma designação é importante referires em que termos estás a falar. Eu gosto mais de chamar de “cinedanças”, em tudo. Mas se toda a gente fala de festivais de vídeo-dança e se o público em geral, quando se fala em Portugal de vídeo-dança, já sabe um bocadinho o que é que aquilo quer dizer, não faz muito sentido estar a remar contra a maré e adotar um nome que as pessoas não conhecem, mas que eu acho que cientificamente é mais adequado ou que conceptualmente faz mais sentido para a maneira como vejo as coisas, mas que depois já não é reconhecido pelo público. (Varanda, entrevista, 9/4/2013).

A partir da opinião de Paula Varanda, percebemos que o termo mais apropriado ou correto para designar a prática poderia não ser o mais utilizado em Portugal. Entendemos também que era importante conferir as designações empregadas pelos festivais em Portugal, uma vez que estes eventos representam o principal meio de divulgação destas obras no país. Verificámos as programações, desde a primeira até a última edição, dos três principais festivais do país com mostras do género, nomeadamente: O primeiro a surgir, FRAME - Festival Internacional de Vídeo-Dança

---

<sup>25</sup> Paula Varanda, “formou-se na Escola Superior de Dança (BA, 1994) e é mestre em Coreografia e Artes Performativas pela Middlesex University de Londres (MA 2003). Escreve crítica de dança para o Jornal Público desde 2004 e tem publicado com outros editores e projectos (Obscena, Animated, Alkantara e Daniel Tércio). Colaborou com várias associações como Alkantara, Re.Al e Jangada de Pedra e foi assessora para a dança no Instituto das Artes de 2004 a 2007. Entre 2008 e 2010 desenvolveu uma investigação sobre dança virtual como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian. Desde 2008 dirige o dansul, projecto de dança para a comunidade no baixo Alentejo. No ano 2010/2011 lecciona como professora adjunta no mestrado da Escola Superior de Dança. Como coreógrafa destaca os projectos Interactive Infrared, Yô-Yô: Corpo+Som+Imagem, Dance Journeys in the Forest of Theory, e Diz que Dançam”. Texto extraído do *site* [http://www.dansul.net/infos/bio\\_pv.html](http://www.dansul.net/infos/bio_pv.html) [último acesso, 26/06/2003].

<sup>26</sup>, organizado pela Fábrica do Movimento<sup>27</sup>, na cidade do Porto, e que teve a sua primeira edição em outubro de 2002, mas que mudou de nome em 2009, passando a chamar-se FRAME Research - Performance e Novas Tecnologias. O segundo, o atual InShadow - Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias<sup>28</sup>, organizado pela Vo'Arte<sup>29</sup> em Lisboa, inicialmente intitulado Dança sem Sombra e que teve a sua primeira edição em 2004. Este festival começou por dedicar-se exclusivamente a mostras de vídeo-dança, e posteriormente ampliou o seu âmbito, tornando-se um evento mais diversificado e completo. Finalmente, o Quinzena de Dança de Almada<sup>30</sup>, que embora seja um festival dedicado à dança, integra na sua programação uma mostra internacional de vídeo-dança, desde a sua 13.ª edição, realizada em 2005.

Nas programações dos três festivais, o termo utilizado é sempre “vídeo-dança”, escrito exatamente desta forma, coincidindo com a informação transmitida por Paula Varanda.

Com esta constatação, surgiu um outro questionamento: Se este era o nome mais utilizado em Portugal dentro do circuito de exibição, que termo seria utilizado no

---

<sup>26</sup> No anexo I encontram-se as páginas correspondentes à programação de alguma das edições do festival.

<sup>27</sup> Festival organizado por Alberto Magno: “Em 1999, surge o Festival da Fábrica, ainda não com este nome, mas denominado “Dança no Museu do Carro Eléctrico”. Isto porque foi apoiado e desenvolvido nas instalações do Museu do Carro Eléctrico, em Massarelos/Porto. Neste primeiro festival, foi pedido aos artistas que trouxessem alguns vídeos dos seus trabalhos que pudessem ser visionados pelo público, enquanto aguardava o início dos espectáculos. Desta actividade surgiu a ideia de criar o FRAME – Festival Internacional de Vídeo-Dança, que teve a sua primeira edição no ano de 2001. Conteúdo extraído do *site* <http://www.fabricademovimentos.pt> [último acesso, 23/06/2003].

<sup>28</sup> No anexo I encontram-se as páginas correspondentes à programação de alguma das edições do festival.

<sup>29</sup> “A Associação Vo'Arte nasceu da vontade de produzir, promover e valorizar a criação contemporânea, através do cruzamento de linguagens artísticas e do desenvolvimento de projectos nacionais e internacionais. Com 15 anos de actividades artísticas, pedagógicas e sociais nas áreas da criação, programação, formação e inclusão, a Vo'Arte acredita na cultura artística e continua a promover artistas consagrados e criadores emergentes, a criar novos espectáculos, performances, exposições, instalações, filmes, seminários e propostas de programação cultural transdisciplinar”. Conteúdo extraído do *site* <http://www.voarte.com/pt> [último acesso, 23/06/2003].

<sup>30</sup> No anexo I encontram-se as páginas correspondentes à programação de alguma das edições do festival.

estrangeiro, para divulgar este tipo de eventos? No *site* [www.dancefilms.org](http://www.dancefilms.org)<sup>31</sup>, onde são listados mais de 60 festivais do género, promovidos por mais de 30 países, constatamos que o termo vídeo-dança, (ou em inglês, *videodance*), é bastante usado, mas não é o único adotado pelos festivais, ao contrário do que acontece em Portugal. Por exemplo: o festival *Dance Camera West*<sup>32</sup>, nos Estados Unidos, utiliza os termos *screen dance*, *dance media* e *dance for camera*, para nomear este género. O festival *Cinedans*<sup>33</sup>, em Amsterdão, recorre aos nomes *dance on screen* e *cinedans*. Há ainda vários outros exemplos que podem ser conferidos a nível internacional. Com estas comparações, confirmamos que em Portugal existe de facto uma preferência pelo uso do termo vídeo-dança, uma vez que os festivais nacionais poderiam seguir os diversos exemplos do estrangeiro e adotar outros nomes para designar a prática no momento de divulgar os seus respetivos eventos, mas contudo não o fazem. Porquê esta preferência no país?

Para saber a razão, entrevistámos um dos organizadores do InShadow, Pedro Sena Nunes<sup>34</sup>, que para além de programador do festival é também realizador, possuindo uma grande experiência em filmar dança. Questionado sobre o motivo de usar o termo “vídeo-dança” para divulgação das mostras, em lugar de qualquer outro nome, respondeu:

---

<sup>31</sup> Para acessar diretamente à página com a lista dos festivais use o *link* <http://www.dancefilms.org/resources/other-dance-film-festivals/> [último acesso, 23/06/2003].

<sup>32</sup> *Link* do *site* do festival: [www.dancecamerawest.org](http://www.dancecamerawest.org) [último acesso, 23/06/2003].

<sup>33</sup> *Link* do *site* do festival: <http://cinedans.nl> [último acesso, 23/06/2003].

<sup>34</sup> Pedro Sena Nunes é “Realizador, produtor, fotógrafo e professor. Recebeu vários prémios e distinções nas áreas do cinema, vídeo e fotografia. O seu trabalho destaca-se pelo cuidado com o lugar do outro. Cria para filmar. Entre inúmeras cidades europeias, viajou e participou em cursos e workshops de cinema, fotografia, vídeo, teatro e escrita criativa como bolsheiro de várias instituições. Estudou 7 anos cinema na Europa. Co-fundou a Companhia Teatro Meridional. Realizou vários documentários (destaque para o projecto Microcosmos – leitura de Portugal), ficções e trabalhos experimentais. Produziu mais de 100 spots publicitários para a televisão e rádio. Participou com diversos projectos nas Capitais Europeias e Nacionais da Cultura e foi júri em vários festivais e concursos, destaque para Prémio Jovens Criadores, InvoArt e ICA. Dedicou-se muito ao ensino, lecciona realização e documentário em diversas universidades e escolas. Foi coordenador pedagógico e director criativo na ETIC e coordenador da ETIC Algarve. Com Ana Rita Barata, é director artístico da Associação Vo’Arte, onde co-dirige diversos Festivais de dança/arquitectura e cinema”. Extraído do blog <http://pedrosenanunes.blogspot.pt> [último acesso, 23/06/2003].

Já tivemos algumas discussões interessantes sobre este tema, se vídeo-dança seria a melhor nomenclatura (...), porque há uma ambiguidade enorme ao fazer uma dança (por exemplo), com óculos. Quer dizer, tudo é possível. Acho que esta ideia é uma discussão longa e que não sei se me interessa, se vídeo-dança é a nomenclatura certa ou não, porque já ouvi muita discussão sobre. Quando eu cheguei, podia ser “vídeo movimento”, mas com isso entrávamos até numa dimensão mais filosófica. Portanto, fico sempre colado nesta coisa: há dança e há vídeo, então é vídeo-dança. Penso que é mais abrangente, é mais do que isso (...). O hífen é a ideia de ligar as duas palavras, para fazer uma associação delas melhor. Mas quando escreves *videodance*, em francês ou em inglês, é quase uma palavra única e até tenho mais apetência por isso. Se tivesse de escolher, punha videodança, tudo colado, sem hífen, sem nada. (Nunes, entrevista, 4/6/2013).

Mas se Pedro Sena Nunes preferiria usar o termo “videodança”, escrito todo junto, por que continuar a empregá-lo com hífen? O programador aprofunda:

Para que esta ideia da ligação fique mais estabelecida. Para mim, não acrescenta nada ter vídeo e dança separados ou com hífen. É igual. Não há nenhuma razão de força maior. Mas para quem está de fora e não conhece tanto estas práticas, fica mais fácil ligar e entender logo do que estamos a falar. E eu não quero perder esta simbiose de vista. Porque se há coisa que se pratica na vídeo-dança, se mantivermos este termo, é justamente a simbiose. Não é nem mais vídeo nem mais dança, é a conjugação das duas linguagens, é coreografia das duas linguagens, uma coreografia conjunta. (Nunes, entrevista, 4/6/2013).

O uso do hífen não faz diferença para Pedro Sena Nunes, que compreende no entanto que, escrito desta forma, o termo passa a ser melhor compreendido pelo público leigo. Na verdade, com o atual acordo ortográfico português, o hífen tem tendência a desaparecer, pelo que não é de descartar a possibilidade de, mesmo para os criadores e programadores portugueses, aquilo que tem sido designado como vídeo-dança passe a ser grafado como videodança.

Outra fonte que tivemos o prazer de entrevistar foi a Prof. Doutora Ana Macara<sup>35</sup>, atual coordenadora do curso de mestrado Performance Artística - Dança da Faculdade de Motricidade Humana, e uma das organizadoras e programadoras da mostra de vídeo-dança do festival da Quinzena de Dança de Almada. Confrontada com a questão dos diversos termos que são empregados na atualidade, referiu: “Penso que neste momento está mais generalizado o termo vídeo-dança. Mesmo quando são filmes, são feitos em suporte de vídeo, portanto não vejo inconveniente nenhum na designação de vídeo-dança” (Macara, entrevista, 12/3/2013). Com a sua opinião, ela mostrou não guardar dúvidas quanto ao uso do termo, simplificando o assunto de forma clara.

As opiniões de Ana Macara, Paula Varanda e Pedro Sena Nunes convergem num ponto em comum: o termo vídeo-dança é, em Portugal, o mais popular. Isto parece ser unânime, independentemente do termo vídeo-dança ser ou não o mais correto para designar esta classe de obras, como sublinharam Pedro Sena Nunes e Paula Varanda.

Sendo assim, para a escrita desta dissertação apropriámo-nos do termo tal como é usado no circuito de exibição em Portugal, conseguindo deste modo revelar com maior fidelidade o terreno estudado.

Um último esclarecimento: durante as entrevistas, os informantes não demonstraram nenhuma preferência pelo género do termo, por vezes designado “o vídeo-

---

<sup>35</sup> “Ana Macara - Professora Associada da Faculdade de Motricidade Humana - UTL. Dentro da sua formação académica, teve em 2009, aprovação em Provas de Agregação na disciplina de Produção Coreográfica. Obteve em 1994, o Doutoramento Europeu em Motricidade Humana na especialidade de Dança atribuído pela Faculdade de Motricidade Humana com a colaboração da Université Libre de Bruxelles, Université Paris V e University of Surrey. Aprovação com Louvor e Distinção. Com a tese intitulada *Estudo da vivência do bailarino em cena: Relações com traços de personalidade e qualidades de interpretação artística*. Em 1991 teve o reconhecimento pela Universidade Técnica de Lisboa, do grau de Mestrado obtido nos EUA, para efeitos académicos e profissionais. Em 1989 cursou "Master of Arts" em Dança pela University of North Carolina at Greensboro, E.U.A., com média final de "A" (equivalente ao nível máximo: "Superior"). Dissertação final intitulada *Center of the body and centering: Study of different approaches to the subject, and its significance for the dancer*. Em 1978, obteve equivalência a Licenciatura em Educação Física, pelo Instituto Superior de Educação Física, de Lisboa. Em 1977, fez Exame de Terceiro Grau de Dança Moderna da Imperial Society of Teachers of Dancing, com classificação máxima de "Honours". Informações extraídas do *link* <http://www2.fesh.unl.pt/inet/researchers/ammacara/page.html> [último acesso, 26/06/2013].

dança”, e por outras “a vídeo-dança”. Por este motivo, definimos que, ao fazer uma citação, deveríamos transcrever exatamente como foi dito pela fonte. Já quando o termo fosse utilizado numa frase construída por nós, deveríamos continuar a utilizar a palavra de forma neutra, como temos feito nos outros capítulos. Situando a natureza da palavra como um híbrido dos géneros feminino e masculino, um lugar intermediário entre “a” dança e “o” vídeo, tratando o termo: “de” vídeo-dança.

#### **4.1.2 O que é vídeo-dança para o artista Português**

Para o artista português, tal como para o artista estrangeiro, vídeo-dança apresenta-se como uma arte difícil de ser definida, uma vez que não existem convenções que delimitem formalmente a sua produção. Em geral, são seguidas certas bases, que são comumente aceites pela maioria. A partir dessas linhas de pensamento, os artistas desenvolvem a prática, resultando numa grande liberdade de criação.

Por isso, para definirmos esta classe de obras, começaremos citando a explicação que a Prof. Madalena Silva<sup>36</sup> utiliza quando ensina os seus alunos da Escola Superior de Dança, uma vez que se trata de uma abordagem simples, de pouca controvérsia e, pelo que pudemos observar, um posicionamento bastante aceite pelos criadores da área:

O vídeo-dança será um vídeo, em que a dança e a linguagem da câmara/linguagem cinematográfica têm as duas o mesmo peso. Portanto, as coisas não se sobrepõem. Eu não tenho a câmara a registar uma dança que foi feita sem pensar nela. Tenho as coisas a dialogarem para um lado e para outro: tenho uma dança que foi criada para a câmara e

---

<sup>36</sup> Madalena Silva - Docente na Escola Superior de Dança “Membro da Comissão Científica do Mestrado na Especialidade de Criação Coreográfica Contemporânea. Actualmente frequenta o curso de Doutoramento na Faculdade de Motricidade Humana, na especialidade de Motricidade Humana, ramo de Dança. Mestre em Ciências da Comunicação, na especialidade de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, na Universidade Nova de Lisboa, onde apresentou em 2010 a dissertação "O movimento do corpo disciplinado". É Licenciada em Dança (ramo Espectáculo) pela Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, tendo anteriormente realizado o Curso de Formação de Bailarinos da Escola de Dança do Conservatório Nacional. Possui o Curso de Formação Profissional de Audiovisuais da Restart – Escola de Criatividade e Novas Tecnologias. Em 2006 foi responsável pela criação coreográfica e movimento do *videoclip Our heart will beat as one* de David Fonseca, realizado por Pedro Cláudio”. Informações extraídas do *link* [http://www.esd.ipl.pt/cursos/corpo\\_docente/cursos\\_corpodocente\\_madalenasilva.html](http://www.esd.ipl.pt/cursos/corpo_docente/cursos_corpodocente_madalenasilva.html) [último acesso, 23/07/2013].

tenho uma câmara que se articula com aquilo que é a dança e aquilo que é o movimento da dança. (Silva, entrevista, 19/3/2013).

Portanto, nesta classe de obras teríamos dança e vídeo a dialogar em comum acordo e com valores equilibrados. Opinião semelhante tem o organizador do festival FRAME, Alberto Magno<sup>37</sup>, que trabalha como curador na área há muitos anos. Ele define a prática numa única frase: “Vídeo-dança é o resultado terceiro da união do vídeo e da dança” (Magno, entrevista, 8/4/2013).

Com base nesta primeira premissa, pressupomos que, para a criação de uma obra desta natureza, sejam necessários profissionais com preparação em dança e em vídeo, e não apenas de uma das áreas. Neste sentido, para Alberto Magno, “há uma grande diferença entre um vídeo-dança feito por um coreógrafo que se interessa pelo vídeo, ou por um videoasta que se interessa pela dança” (idem).

---

<sup>37</sup> Alberto Magno - “Iniciou seus estudos em dança na Escola Municipal de Bailado – SP e na Focus Escola de Fotografia (fotografia). Foi bailarino da Cia de Dança de Lisboa, além de assistente de fotografia (Ricardo de Vicq (BR), Kenton Thatcher (UK) e Hugo Campos (PT) e *printer* para diversos fotógrafos. Em 1992, foi intérprete do Balletteatro Cia. Em 1998, fundou a Fábrica de Movimentos Assoc. Cultural, com o intuito de criar e desenvolver projetos artísticos e culturais. Em 2009 fundou a Produtora de Risco, agência vocacionada para a criação, produção e apresentação de projetos próprios, em várias áreas criativas. No momento tem como função conceber, organizar e gerir os projetos artísticos e culturais das duas entidades. Participa, na qualidade de *guest programmer* da rede Aerowaves. Uma plataforma a nível europeu de divulgação e difusão de artistas europeus. Participa também, da plataforma IYMT, cujo objetivo é a circulação de jovens recém-formados nas áreas de teatro, dança e performance, pelos vários festivais que integram a referida plataforma (ACT-Bilbao / IT Festival – Amsterdão / Skena Up - Kosovo / BE Festival - Birmingham, entre outros)”. [texto cedido pelo próprio informante].

A mesma opinião tem o coreógrafo Português Rui Horta<sup>38</sup>, uma das fontes deste estudo, que teve a gentileza de nos ceder uma entrevista, em maio de 2013. Na ocasião, referiu: “Grande parte dos filmes que vejo com uma excelente linguagem cinematográfica tem depois uma linguagem coreográfica fraca” (Horta, entrevista, 10/5/2013). Acrescentando: “Como não há grandes realizadores de cinema que saibam fazer um bom filme de dança, também não há grandes coreógrafos que saibam fazer um bom filme”. Para ele, a prática “pressupõe um conhecimento holístico muito vasto por parte do criador (...) e, portanto, é muito importante ser muito bom nas duas áreas” (idem).

Mas, e se em vez de ter de conquistar qualidade nas duas esferas, fosse possível uma parceria entre um coreógrafo e um realizador, unindo os potenciais de cada um para criar uma obra? Rui Horta acredita que, quando isto acontece, estamos perante uma parceria “felicíssima”, que, quando bem estabelecida, pode gerar um excelente resultado.

---

<sup>38</sup> “Rui Horta nasceu em Lisboa e começou a dançar aos 17 anos nos cursos do Ballet Gulbenkian, tendo posteriormente vivido vários anos em Nova Iorque, cidade onde completou a sua formação e desenvolveu o seu percurso de intérprete e professor. Em 1984 regressou a Lisboa para dirigir a Companhia de Dança de Lisboa. Deu também continuidade à sua atividade pedagógica, sendo um dos mais importantes impulsionadores de uma nova geração de bailarinos e coreógrafos portugueses. Durante a década de noventa viveu na Alemanha, tendo sido convidado a dirigir a SOAP, uma companhia de dança residente no Künstlerhaus Mousonturm, em Frankfurt. Ao longo destes anos, o seu trabalho foi apresentado em digressão nos mais importantes teatros e festivais por todo o mundo. Regressou a Portugal em 2000, tendo fundado, em Montemor-o-Novo, o Espaço do Tempo, um centro multidisciplinar de experimentação artística. Para além do seu intenso trabalho de criador independente, Rui Horta criou, como artista convidado, um vasto repertório para companhias de renome como o Culberg Ballet, o Ballet Gulbenkian, o Grand Ballet de l’Opéra de Genève, a Ópera de Marselha ou o Netherlands Dance Theatre. na temporada 2009-10 foi Artista Associado do Centro Cultural de Belém External Link. Ao longo da sua carreira recebeu importantes prémios e distinções como o Grand Prix de Bagnolet, o Deutsche Produzent Preis, o Prémio Acarte, o Prémio Almada, a Cruz de Oficial da Ordem do Infante D. Henrique e, mais recentemente, o grau de Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres pelo Ministério da Cultura External Link Francês”. Informações extraídas do *link* [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_musica\\_bios\\_pt&sn=musica&orn=159](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=musica&orn=159) [último acesso, 23/07/2013].

Quem se posiciona de forma semelhante é Catarina Barata<sup>39</sup>, artista com formação na área de cinema e anteriormente em antropologia. Para ela, “a polivalência é fundamental para se ter uma visão clara nesta área” (Barata, entrevista, 17/5/2003). Catarina Barata criou duas obras de vídeo-dança, sendo a segunda uma adaptação para o ecrã chamada *No meio da Confusão (o amor em visita)*, realizada em 2012, em conjunto com dois bailarinos. Segundo Catarina Barata, o somatório do conhecimento dos bailarinos com a sua experiência como realizadora contribuiu para dar um novo olhar ao desenvolvimento da obra.

Num trabalho que se propõe ser de dança para o ecrã é fundamental ter em conta tanto os pressupostos da dança, como os do cinema. Qualquer bailarino que se queira dedicar a isso deve estudar cinema, e qualquer realizador que se queria dedicar a isso deve estudar dança. (Barata, entrevista, 17/5/2003).

É por isso que, mesmo quando surge uma boa parceria, ambos devem ter noções sobre a outra área, para saberem até onde podem chegar e o que é possível criar. Finalmente, é importante esclarecer que não são estas as únicas parcerias que se estabelecem para a criação de vídeo-dança, podendo haver também o envolvimento de artistas de áreas tão diversas como a fotografia, artes plásticas, poesia, etc. Ou seja, apesar do envolvimento entre coreógrafos e realizadores ser o mais comum, não é o único tipo de parceria possível.

Durante esta investigação, percebemos que até para os entendedores e especialistas da área era complexo identificar as obras de vídeo-dança e diferenciá-las

---

<sup>39</sup> “Catarina Barata (1981) - Licenciada em Antropologia pelo ISCTE, pós-graduada em Estudos de Música Popular pela FCSH-UNL e mestre em Cinema pela ESTC-IPL, com uma dissertação intitulada “In the Midst of Confusion: da dança em cinema e da adaptação de dança para o ecrã – processos de criação intermediais”, sobre a relação entre cinema e dança, através da adaptação para o ecrã da peça da companhia holandesa The100Hands “In the Midst of Confusion”. Desde 2006, trabalha em tradução (Esloveno-Português) para a Traducta e em cinema como freelancer (operadora de câmara e editora), tendo colaborado em projetos em Portugal, no Brasil, na Guiné-Bissau e nos EUA. Fez um estágio em Média Digitais no Centro de Documentário da Universidade do Texas (UT Documentary Center), em outubro e novembro de 2009, Austin, Texas, EUA, e um estágio PEPAL na área de Antropologia, no Município de Odemira, de abril de 2011 a março de 2012. Desde 2012 integra a equipa do Projeto MO para a criação do Museu de Odemira”. [texto cedido pelo próprio informante].

de outros estilos próximos, por se tratar de criações resultantes de um processo de linguagem híbrida. Com a ajuda dos nossos informantes, tentámos identificar características que definissem os diferentes estilos. Abrimos esta parte da discussão, procurando compreender o que diferencia o estilo vídeo-dança do estilo vídeo-arte:

Durante a entrevista que fizemos, em março de 2013, à Professora Ana Macara, no seu escritório na faculdade de Motricidade Humana, conversámos sobre o significado e as delimitações desta atividade. Para a docente, há uma relação intrínseca entre vídeo-arte e vídeo-dança: “Qualquer vídeo-dança pode caber na designação de vídeo-arte. Vídeo-dança é uma subcategoria do vídeo-arte” (Macara, entrevista, 12/3/2013). A ideia de uma relação próxima entre estes dois estilos parece um facto indiscutível, mas o que Ana Macara sugere vai para além de uma aproximação, entrando no campo de um estilo enquadrar o outro, posicionamento que talvez possa ser contestado. Resolvemos procurar outras opiniões sobre o tema, consultando outros informantes.

Perguntámos à pesquisadora Paula Varanda se ela concorda com esta ideia, formulando uma afirmação hipotética: toda a obra de vídeo-dança é vídeo-arte, mas nem toda a obra de vídeo-arte é vídeo-dança. Ao que Paula Varanda respondeu: “Sim, acho que sim” (Varanda, entrevista, 9/4/2013). Sendo assim, ambas assumem o mesmo ponto de vista. Paula Varanda e Ana Macara provêm, ambas, de áreas de formação em dança. A curiosidade que surge é: Qual será o posicionamento sobre o tema de alguém com formação em cinema, ou até mesmo da área de vídeo-arte? Será que encontraríamos o mesmo posicionamento?

Em maio de 2013, entrevistámos o Doutor Vasco Diogo<sup>40</sup>, professor auxiliar no curso de Cinema da Universidade da Beira Interior. Na ocasião, colocámos-lhe a mesma afirmação hipotética que apresentámos a Paula Varanda: Toda a obra de vídeo-dança é vídeo-arte, mas nem toda a obra de vídeo-arte é vídeo-dança. Para o docente, “há vídeo-dança que é considerada vídeo-arte e há outra que talvez não seja” (Diogo, entrevista, 31/4/2013). Segundo ele, é possível enquadrar vídeo-dança dentro de vídeo-arte, embora não em todos os casos.

Colocámos a mesma pergunta a Alberto Magno, organizador do Festival FRAME Research, que, como curador do evento, se deparou inúmeras vezes com obras complexas de serem definidas e classificadas:

Penso que o vídeo-dança teria de reunir algumas características para ser considerado vídeo-arte. Por exemplo, a própria questão da narrativa que é desenvolvida num vídeo-dança e num vídeo-arte. E há muitos vídeo-artes onde há presença do corpo, mas para desenvolver uma determinada narrativa performática específica para vídeo-arte. Dizer que todo o vídeo-dança é um vídeo-arte é uma generalização. Alguns poderiam facilmente cruzar essa fronteira. Mas outros acabariam por ter muita dificuldade, porque são obras facilmente rotuladas como vídeo-dança e que não conseguem fazer essa transposição. (Magno, entrevista, 8/4/2013).

O posicionamento de Alberto Magno coincide com o de Vasco Diogo, para quem algumas obras poderiam sê-lo, enquanto outras não. Havendo vídeo-danças que, por exemplo, podem conter um estilo cinematográfico ou possuir bases artísticas de um

---

<sup>40</sup> Vasco Diogo - “Desde 2009 é professor auxiliar no departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior (Covilhã). É licenciado em Sociologia pela FCSH da UNL (1992) e mestre em Ciências Sociais pelo ICS da Universidade de Lisboa (1997), tendo-se especializado em história e estética do cinema português. Frequentou também o curso de cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema. É Doutorando em Ciências da Comunicação pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa com a tese: Vídeo: Especificidade, Híbridez e Experimentação (como bolsheiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia durante os anos de 2006/07). Em teatro destaca a sua colaboração, como actor e co-criador, com o Projecto Teatral, em trabalhos como Dissidências (1997), (Mesa) (1999), O Sabão (2002), “Teatro” (2003) este último prémio Acarte da Fundação Calouste Gulbenkian em 2004. Em vídeo destaca as performances ao vivo Just Say No (2001), Ilustração (2004), Desenhos Animados (2003/05) e CU (2005) e a apresentação de instalações e vídeos mono-canal, como Série Y (2001) ou Physical Form (2003), em festivais em França, Alemanha, EUA, Holanda, Bélgica, Sérvia, Canadá e Brasil. Colaborou também com o Teatro Nacional D. Maria II (2002/04) na realização de vídeos para espectáculos, registos, making-ofs e spots televisivos”. Informações extraídas do *link* <http://pt.linkedin.com/pub/vasco-diogo/22/830/466> [último acesso, 9/07/2013].

vídeo experimental, faz sentido pensar que esta prática artística possa ter influências de outros estilos e géneros, não tendo de se constituir, única e exclusivamente, como parte do universo de vídeo-arte. Mas, por alguma razão, o género vídeo-dança se apresenta de uma forma tão próxima da prática de vídeo-arte, chegando ao ponto de ser, para muitos, um estilo englobado por este último.

Na continuação da entrevista com Vasco Diogo, pedimos para aprofundar o assunto da conexão entre os dois géneros. Vasco Diogo realizou a sua tese de doutoramento nas áreas de vídeo, hibridação e experimentação, em 2008, e, para além disso, criou obras de vídeo-dança, adquirindo experiência teórica e prática em ambas as áreas.

Há muitas coisas em vídeo-arte que, não sendo definidas como vídeo-dança, acabam por o ser. Creio que isso será uma das questões essenciais no que toca à relação da vídeo-arte com a vídeo-dança. Enquanto na vídeo-dança, como género, dimensão, ou prática artística, há uma necessidade de auto-legitimação enquanto tal, muita da prática artística em vídeo-arte, ligada à exploração do corpo tende, inclusivamente, a recusar a categorização enquanto vídeo-dança. Mas se fôssemos agrupar trabalhos de vídeo-arte que tenham a ver com o corpo e outros trabalhos de vídeo-dança, se calhar os trabalhos de vídeo-arte que recusam a categorização enquanto vídeo-dança, estariam mais próximos da vídeo-dança do que alguns trabalhos que se inscrevem na vídeo-dança. (Diogo, entrevista, 31/4/2013).

Vasco Diogo levanta uma questão importante sobre uma possível recusa da designação vídeo-dança. Assunto que não foi investigado por nós, mas que poderia conduzir a resultados significativos, caso estudado. Sem aprofundar este assunto e focando-nos apenas no que Vasco Diogo diz a respeito da maneira como as nomeações estão sendo aplicadas, o problema parece estar, principalmente, numa indefinição que caracteriza cada género. Sem claras fronteiras entre estilos, torna-se ainda mais difícil identificar o que cada obra é. E havendo uma preferência maior por parte do autor por um género específico, a obra poderá ser identificada como algo que não a representa da melhor forma, mas que tem a ver com a inclinação pessoal do criador.

Qual seria então o melhor indicador para estabelecer uma diferenciação entre vídeo-dança e vídeo-arte? O comentário de Vasco Diogo poderá ajudar a esclarecer esta questão:

Na vídeo-dança terá de haver uma legitimação ao nível do discurso produzido. Quando se fala em vídeo-dança, fala-se de algo que tenha a ver com aquilo que se convencionou chamar de dança. Enquanto vídeo-arte será uma prática mais alargada, vídeo-dança será uma prática mais específica, que talvez tenha a ver com essa delimitação de pensar o corpo como forma criativa e como matéria de expressão. (Diogo, entrevista, 31/4/2013).

Se aceitarmos o que diz Vasco Diogo, vídeo-dança estaria dentro de uma delimitação regida pelos conceitos da dança e, portanto, começaríamos aqui a enquadrar o género por um primeiro parâmetro que define a prática, neste caso, sob o critério da dança. No entanto, em muitos casos, não vemos nesta classe de obras propriamente um corpo, uma coreografia ou uma dança, que possa ser nitidamente identificada dentro dos moldes convencionais. Além disso, na atualidade, a dança possui por si só um problema de identidade, uma vez que se mistura constantemente com outras artes, como observa Madalena Silva:

É às vezes difícil, dentro da arte contemporânea, dizer o que é isso e o que é aquilo. Temos esse problema em relação à dança: O que é dança e o que é teatro? Onde é que as coisas se cruzam? Onde é que as linguagens se juntam? (Silva, entrevista, 19/3/2013).

Pensamento que Alberto Magno compartilha:

Essa fronteira entre vídeo-dança e vídeo-arte é muito ténue. Tanto vídeo-dança como vídeo-arte são um pouco como a dança e a performance: estão sempre a cruzar as barreiras, criando zonas de contacto. (Magno, entrevista, 8/4/2013).

Se a dança por si só é difícil de definir, como a poderemos identificar numa obra de vídeo-dança? Vasco Diogo dá algumas pistas. Na sua perspetiva, o conceito de dança está presente, embora de uma forma não tão evidente, quando o conceito de movimento ou coreografia estão lá, mesmo quando não vemos um corpo a dançar:

Há muita coisa que se pode definir como vídeo-dança, mesmo quando a dança não está presente. E isto sobretudo quando se trabalha com imagens em movimento e o próprio movimento traduz, de certa forma, uma dimensão coreográfica, mesmo na ausência do dançarino ou do intérprete. Estou a falar de obras completamente abstratas, que têm noção rítmica, de movimento e articulação com a música, que sob o ponto de vista da interpretação podem ser vistas, de certa forma, como vídeo-dança. (Diogo, entrevista, 31/4/2013).

Esta noção da dança sem dança, como Vasco Diogo acabou de descrever, é para muitos um assunto controverso. Nem todos os artistas têm tanta certeza em relação a isto. Para o bailarino e coreógrafo António Cabrita<sup>41</sup>, que fez um curso em cinema e criou diversas obras em vídeo, “uma coreografia pressupõe a dança do ser humano”. “Se tiver um pássaro a fazer uma dança, aí já não sei” (Cabrita, entrevista, 27/2/2013), diz. A dúvida que António Cabrita coloca é bastante lógica e é partilhada por outros artistas.

Paula Varanda questiona igualmente este tipo de abordagem em que a dança não está presente de forma explícita, justamente por estas obras se aproximarem mais do que seria vídeo-arte:

Há artistas que consideram que estão a fazer um trabalho que é vídeo-dança, mas em que o lado da dança está simplesmente na forma como a câmara se movimenta, e a coreografia na forma como as cenas são montadas. Podemos não reconhecer isso como uma dança. Podemos reconhecer isso como vídeo-arte e não como vídeo-dança. No entanto o autor, ou a autora, dizem que isso é vídeo-dança, porque o fizeram com esses princípios e com estas pesquisas. (Varanda, entrevista, 9/4/2013).

Se aprovássemos que na construção de uma obra de vídeo-dança é possível implementar o movimento da câmara para dar a noção da existência de dança e extrair da edição uma noção coreográfica? Abrir-se-ia automaticamente um leque de possibilidades para aquilo que pode ser pensado como vídeo-dança.

---

<sup>41</sup> António Cabrita é licenciado pela Escola Superior de Dança (2008) e formado pelo Conservatório Nacional. Estudou dança no Joffrey Ballet School, em Nova Iorque (2001), fez o curso de cinema da New York Film Academy (2001) e o curso de Criatividade Publicitária da Restart, em Lisboa (2004). Informações extraídas do *link* [www.antoniocabrita.com](http://www.antoniocabrita.com) [último acesso, 7/5/2003].

Como avaliam os programadores, ao fazer as curadorias para os festivais de vídeo-dança, esta possibilidade de ausência de corpo? Alberto Magno refere: “Eu não preciso de ver um corpo “dançando” para chamar de vídeo-dança” (entrevista, 8/4/2013). Pedro Sena Nunes pensa da mesma forma: “Já chegámos à conclusão de que pode ser outra coisa, pode ser um objeto animado” (entrevista, 4/6/2013). Opinião partilhada também por Ana Macara: “Penso que sim, embora, isso não seja o mais corrente” (entrevista, 12/3/2013). E ainda ela acrescenta que para estes casos: “Podemos questionar se isso é vídeo-dança ou não” (idem). Portanto, segundo a opinião partilhada pelos três programadores, uma obra de vídeo-dança não tem que ser representada um corpo humano.

Para os parceiros do Coletivo F5<sup>42</sup>, Dário Pacheco e José Gonçalves, que se têm dedicado nos últimos 2 anos à criação e experimentação da prática, a dança é parte de um processo que começa com a captação de imagem e termina na pós-produção. “A coreografia só está concluída na edição” (Pacheco e Gonçalves, entrevista, 16/3/2013). E acrescentam: “O movimento está lá quando é filmado, mas a composição, a forma como ela é apresentada, muitas vezes surge só através da edição” (idem). O ponto de vista de Dário Pacheco e José Gonçalves reitera o conceito de que a dança pode estar presente durante outras fases do processo de produção, não se limitando apenas a um corpo humano em movimento.

A partir das opiniões dos informantes apresentadas até aqui, concluímos que a dança pode estar presente numa obra de vídeo-dança das seguintes formas: através de um movimento que é filmado (independente de ser um objeto, um animal ou um ser humano); através do movimento feito com a câmara (adquirindo uma participação

---

<sup>42</sup> “O Colectivo F5 é uma estrutura artística independente que produz o trabalho dos artistas Dário Pacheco e José Gonçalves desde 2011. Esta estrutura desenvolve a relação entre Dança e Imagem, através de várias disciplinas como a Dança, Fotografia, Ilustração, Performance e Vídeo, e incide numa investigação contínua através de projectos que visem o cruzamento das diferentes disciplinas. A estrutura apresenta uma vertente pedagógica, com grande enfoque na experimentação, fornecendo o contacto com as diversas linguagens e ferramentas das áreas em estudo, potencialmente úteis em outros contextos comunicacionais”. Informações extraídas do *site* <http://www.colectivof5.com> [último acesso, 28/06/2013]

ativa); e/ou através da forma como se edita as imagens (ação que acontece numa fase de pós produção). Numa obra de vídeo-dança, a dança é suportada por um destes três processos. Sendo esta característica, possivelmente, um dos parâmetros que distinguem vídeo-dança de vídeo-arte.

Abordaremos agora um outro tópico que surgiu durante as conversas com os nossos informantes: será que vídeo-dança poderia ser um filme feito em película, ou precisa ser, obrigatoriamente, uma obra criada para o *medium* vídeo?

Para Paula Varanda, chamar vídeo-dança a esta prática é bastante limitador, justamente por ancorá-la ao suporte do vídeo. Ela introduz a problemática, referenciando o contexto histórico em que a prática passou a constituir-se como vídeo-dança:

Na minha tese de mestrado critico o termo vídeo-dança porque está ligado a uma tecnologia muito específica, que entretanto já foi ultrapassada, deixando de ser analógica para passar a ser digital. No entanto, ainda se diz vídeo-digital, mas também cinema digital. E como se usam as mesmas câmaras para fazer uma coisa ou a outra, essa referência com base na tecnologia específica já deixou de fazer sentido hoje em dia, enquanto nos anos 80 isso era altamente significativo. O que era o vídeo-dança? O vídeo-dança tinha a ver com uma produção não institucionalizada, muito baseada no trabalho de autor, no trabalho independente, com meios relativamente simples: precisas de uma câmara, de uma mesa de edição e de sistema de reprodução, o que é muito mais simples do que fazer cinema. Esses meios de produção estavam associados à possibilidade de uma série de artistas com menos meios desenvolverem as suas pesquisas e fazerem novas peças de arte destinadas ao ecrã, em vez de ao teatro. Essa é no fundo a designação que orienta a maioria dos festivais que se chamam de vídeo-dança. Por que se chamam vídeo-dança? Porque se referem, de facto, a um novo meio de produção mais independente, mais fácil, muito mais acessível. (Varanda, entrevista, 9/4/2013).

Do exposto por Paula Varanda, faz sentido deixar de usar o termo “vídeo” para nomear este tipo de obras, uma vez que, à medida que as tecnologias evoluem, os suportes são renovados. A não ser que continuemos a chamar a prática de vídeo-dança por uma questão de referência histórica, em homenagem ao *medium* vídeo que era usado no passado, sendo no entanto claro que qualquer outro suporte possa ser usado no lugar deste. Acontece que para muitos profissionais da área esta produção está ligada

única e exclusivamente ao vídeo, não podendo existir através de outros suportes. Um artista que pensa desta forma é Vasco Diogo:

A vídeo-dança será sempre algo que é impossível de ver num mero contexto convencional de apresentação de dança sem recurso à especificidade do vídeo, àquilo que só o vídeo como meio permite. (Diogo, entrevista, 31/4/2013).

Talvez este paradigma exista unicamente por a palavra “vídeo” estar inserida no nome que a representa. Talvez se a prática tivesse sido convencionalizada há muito tempo atrás como, por exemplo, “dança na tela”, estes criadores não considerassem hoje que o género se limita apenas ao uso de um suporte. Talvez estejamos perante um problema que deriva muito mais do uso de um termo limitador, do que de qualquer outra justificativa que indique que a produção devesse ser feita obrigatoriamente para e com o vídeo.

Na sequência do que Paula Varanda explicou anteriormente sobre vídeo-dança ser um “meio de produção mais independente, mais fácil, muito mais acessível” (entrevista, 9/4/2013), levantamos agora mais uma indagação: Sendo uma arte que comumente é praticada por um grupo diferente do que produz cinema e considerando que se trata de obras que dificilmente entram no circuito comercial, será que obras mais longas e produzidas com altos orçamentos e/ou grandes produções poderiam também ser consideradas vídeo-danças?

Para os artistas Dário Pacheco e José Gonçalves, tal como para Paula Varanda, existem algumas características que fazem parte do contexto de vídeo-dança: que comumente é praticado por um grupo mais independente comparativamente ao grupo cinematográfico, resultando em obras com características diferenciadas. José Gonçalves e Dário Pacheco explicam:

O vídeo-dança é mais ligado à questão do vídeo em si, de uma máquina mais portátil. Não quero que isto pareça mal, mas um vídeo-dança pode ser mais amador, no sentido experimental, enquanto um “filme dança” tem uma narrativa muito mais ligado ao cinema. (José Gonçalves & Dario Pacheco, entrevista, 16/3/2013).

Segundo este ponto de vista, existem duas categorias distintas: uma seria “filme dança” (em inglês, *dancefilm*), com características narrativas inspiradas na linguagem cinematográfica e que abarca, inclusivamente os Musicais<sup>43</sup>, e uma outra vídeo-dança, possuindo características mais experimentais. Pelo que, para eles existem duas classes de obras diferentes, possuindo cada uma, um termos distinto para as identificar.

Em diferenciação à opinião anterior, Ana Macara posiciona-se de forma oposta, afirmando que um filme pode, sem problema algum, ser considerado de vídeo-dança. Ela também acrescenta que o tempo de duração de uma obra não altera a designação; não é possível colocar “limites de tempo ao trabalho do criador”. “Considero muito difícil fazer uma coisa interessante de uma hora e meia, mas a Pina Bausch consegue” (Macara, entrevista, 12/3/2013). Embora ela tenha uma opinião clara, ela alerta que os diferentes pontos de vista podem ser contestáveis, pelo que é sempre preciso compreender o contexto do assunto para lhe dar a melhor apreciação.

Outro artista que acredita que um filme pode ser considerado de vídeo-dança é o coreógrafo Rui Horta, que criou e dirigiu em 2001 a curta-metragem *Rugas*, com corealização de Marcus Behrens. O filme circulou no circuito televisivo e teve o apoio do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) e do Canal ARTE/ZDF. A obra não possui diálogos, mas tem personagens claros e uma narrativa contada com o corpo. Perguntámos a Rui Horta se considera que um filme, como a sua obra *Rugas*, poderá ser considerado vídeo-dança. A resposta foi afirmativa. “Podes chamar de vídeo-dança. Apesar de não haver praticamente danças no filme, há corpo” (Horta, entrevista, 10/5/2013). Rui Horta é o exemplo de um coreógrafo que possui uma carreira de longa

---

<sup>43</sup> O autor Brannigan (2011, p. vii) utiliza o mesmo termo em inglês (*dancefilm*) como uma modalidade que inclui os Musicais, embora também inclua os filmes experimentais nesta denominação: “Dancefilm is understood as a modality that appears across various types of films including the musical and experimental shorts and is characterized by a filmic performance dominated by choreographic strategies or effects”. A diferença entre a opinião deste autor e a dos parceiros José Gonçalves e Dário Pacheco é que, para Brannigan, *dancefilm* não é um termo adotado para diferenciar duas classes de obras distintas; antes pelo contrário, procura abarcar os vários estilos, incluindo vídeo-dança.

experiência em palco e que experimentou, através da sua visão como coreógrafo, o olhar através da câmara.

Caso parecido é o da coreógrafa Olga Roriz, que criou o filme *Felicitações Madame* (2005), com uma hora de duração, para comemorar os seus 50 anos de idade e 30 de carreira. Obra que, além de um filme, Olga Roriz poderia também considerar de vídeo-dança.

Outro exemplo particularmente interessante é o da obra *La Valse* (2012), filmada por João Botelho, com coreografia de Paulo Ribeiro e produção da Companhia Nacional de Bailado. A obra foi feita em vídeo digital e tem uma linguagem claramente cinematográfica. Durante uma conversa telefónica, de carácter informal, com Paulo Ribeiro, o coreógrafo comentou que poderia considerar a obra *La Valse* de vídeo-dança. Por esta razão, contactámos o realizador João Botelho para ouvir a sua opinião sobre a obra. João Botelho cedeu-nos gentilmente uma entrevista. Na ocasião, perguntámos de forma direta se considerava *La Valse* vídeo-dança. “Isso depende de quem vê” (Botelho, entrevista, 3/6/2013), respondeu, possivelmente por perceber que se trata de um assunto complexo e difícil de enquadrar. E acrescentou: “Para mim é difícil classificar, porque já vi filmes em festivais de vídeo-dança que são absolutamente filmes de cinema” (idem). Como a obra resultou de uma encomenda da Companhia Nacional de Bailado (CNB), João Botelho recomendou que questionássemos a Companhia sobre o assunto. Ligámos então para a pessoa responsável, Luísa Taveira (cujo contacto nos foi facultado por João Botelho), e perguntámos sobre o género da obra, sendo-nos informado que se trata de uma curta-metragem e não de vídeo-dança. O posicionamento da Companhia pode ser facilmente conferido no seu *site*<sup>44</sup>, onde a obra é divulgada como curta-metragem.

---

<sup>44</sup> A divulgação da estreia absoluta pode ser conferida no *site* <http://www.cnb.pt/gca/?id=903>, onde a obra é apresentada como curta-metragem. [último acesso, 4/07/2003].

O curioso nesta história é o facto de para o coreógrafo a obra poder ser vídeo-dança, para a Companhia definitivamente não o ser, por se tratar de uma curta-metragem, e para o realizador ser preferível não se posicionar, deixando em aberto a questão. O que demonstra que, mesmo no trabalho conjunto de artistas para produzir uma obra, pode haver divergências de opinião e posicionamentos contraditórios.

Comparando agora os três filmes, *Rugas*, *Felicitações Madame* e *La Valse*, por que uma obra deveria ser considerada vídeo-dança, enquanto a outra, de carácter bastante similar, não deveria? Os três são obras relativamente extensas, com uma produção bastante consistente comparativamente a muitas outras, que possuem poucos envolvidos na realização do trabalho. As três obras contaram, para além do coreógrafo, com um realizador para cuidar da filmagem e da edição. Os três filmes utilizaram formas de filmar bastante similar, em que a câmara permanece bastante estática, movimentando-se menos, mas fazendo bastante uso de mudanças de planos. E nos três casos, os intérpretes são claramente bailarinos de dança contemporânea e fazem uso do movimento para se expressar. Se Rui Horta considera vídeo-dança a sua obra *Rugas*, que possui uma narrativa contada principalmente com o corpo, mas em que a dança é muito menos evidente do que na obra *La Valse*, em que a dança é muito mais acentuada, como pode ser que esta segunda obra não seja considerada vídeo-dança pela CNB?

Frente a tantas opiniões divergentes, Madalena Silva sugere que devemos, em primeiro lugar, “respeitar aqueles que são os interesses do próprio autor” (entrevista, 19/3/2013). Opinião compartilhada por Paula Varanda, quando diz: “Penso que a pessoa que faz é a primeira definidora do que é a obra” (entrevista, 9/4/2013).

Mas, ao considerar apenas a opinião do autor, poderá surgir um problema caso o criador não tenha interesse em identificar a obra. Como Madalena Silva refere, “é um bocadinho difícil catalogar coisas dos outros, quando sinto que os outros não o querem fazer” (entrevista, 19/3/2013). Portanto, levar em consideração a opinião do autor é

fundamental, mas não é a única solução. Vejamos o posicionamento do artista Pedro Sena Nunes, quanto a definir as suas próprias obras:

Para mim, o que me interessa é falar de cinema, no sentido lato. Para mim, tudo é cinema. Não me interessa dizer se é ficção, documentário ou vídeo-dança, mas eu sei que tenho de o fazer por respeito aos outros, para facilitar o caminho dos outros. Mas ao mesmo tempo dá um certo gozo baralhar a vida dos outros também. Quem quiser que venha e arrume um bocadinho a casa, porque há coisas que são mesmo híbridas, no sentido dessa ausência de fronteiras. (Nunes, entrevista, 4/6/2013).

Se estas obras híbridas não possuem uma clara identificação e muitas vezes são o resultado de trabalhos artísticos experimentais que não possuem uma reflexão teórica, como poderia o próprio autor nomeá-las ou classificá-las? Deve ser por isso que Pedro Sena Nunes prefere chamar tudo de cinema: para não entrar numa discussão que parece não ter fim.

Este dilema da transposição de estilos não pertence unicamente ao âmbito vídeo-dança. É um problema (ou oportunidade) que caracteriza as artes contemporâneas, reflexo da intensa comunicação social e fusão cultural do tempo em que vivemos.

Exprimindo o que foi apresentado até aqui, destacaremos as palavras do coreógrafo Rui Horta, que resume a situação ambígua em que vídeo-dança se encontra:

Parece ser que a vídeo-dança se caracteriza por uma obra que é criada para a câmara, que deve ser em vídeo, mas que pode ser também em película. E que deve ter dança, embora possa não ter corpo, coreografia ou movimentos convencionais da dança. Deve ser por esta razão que é tão difícil definir a prática, uma vez que a natureza das obras pode, aparentemente, mostrar-se contraditória. (Horta, entrevista, 10/5/2013)

Iremos agora tratar de outros estilos de obras em vídeo que se encontram próximos do género vídeo-dança. Já falámos sobre vídeo-arte e sobre obras mais longas, chamadas de filmes. Mas existem outros estilos muitas vezes chamados de vídeo-dança, por terem a dança representada, mas que nem por isso deveriam ser consideradas como pertencentes ao mesmo género.

Começaremos destacando a opinião de António Cabrita, que confere ao estilo vídeo-dança uma dimensão ampla, uma vez que englobando dentro deste outros diversos estilos:

Para mim o vídeo-dança separa-se em algumas áreas. Não quero estar a setorizar, mas para mim vídeo-dança pode ser um vídeo promocional de uma peça; pode ser uma adaptação a vídeo que fazes a posteriori da peça, porque a queres levar a festivais de vídeo-dança; pode ser um trabalho que seja feito só para vídeo-dança, uma obra que o coreógrafo queira fazer em filme. Depois tens uma vertente que é um bocadinho mais difícil de se fazer, (...) que é uma obra que tenha cinema, um filme narrativo mas que tenha a dança presente. (Cabrita, entrevista, 27/2/2013).

Portanto, para António Cabrita, vídeo-dança pode ser: um vídeo promocional; uma obra adaptada para vídeo; uma obra criada desde o início como vídeo-dança; mas também um filme, contendo características de narrativa. Do seu testemunho, extraímos uma informação que difere bastante da opinião da maioria dos artistas, quando considera um vídeo promocional, como pertencendo ao âmbito de vídeo-dança. Para muitos especialistas da área, estes estilos de vídeo não devem ser incluídos dentro do mesmo contexto. Vejamos porquê:

Para Rui Horta, um vídeo promocional não deve ser considerado como vídeo-dança, porque “seria uma documentação. Porque isso seria descaracterizar completamente o que é uma vídeo-dança” (Horta, entrevista, 10/5/2013). Na sua opinião, “criar para o olho da câmara tem relativamente pouco a ver com criar para o palco” (idem).

Madalena Silva concorda com este pensamento, mas acrescenta: “O que não quer dizer que não haja obras de vídeo-dança que resultam de uma obra coreográfica que foi feita para um palco convencional” (Silva, entrevista, 19/3/2013). Ou, seja, obras que foram criadas inicialmente para o palco, podem mais tarde ser adaptadas para a câmara, adquirindo uma nova e diferente realidade. Este parece ser o posicionamento mais defendido pelos artistas portugueses, incluindo os organizadores dos festivais de vídeo-dança no país:

Para o organizador do festival InShadow, Pedro Sena Nunes, um vídeo promocional “deve cumprir um objetivo, que é promover aquela obra” (entrevista, 4/6/2013) portanto, o seu objetivo não é ser vídeo-dança. Ele também considera que é possível, a partir do conteúdo do registo de uma obra, transformar as imagens através de um trabalho de pós produção, dando-lhes uma nova identidade e resultando numa obra de vídeo-dança completamente dissociada da obra original. Quem pensa da mesma forma é o programador Alberto Magno, que para o Festival FRAME Research não aceita registos de obras ou vídeos promocionais, a não ser que o resultado seja um novo elemento, completamente diferente da peça em palco. A programadora Ana Macara também concorda: “Os vídeos promocionais acabam por ser outro género à parte” (entrevista, 12/3/2013), defendeu, sublinhando que os registos de dança também já não integram a programação da Quinzena de Dança de Almada. Portanto, os três programadores concordam que vídeos promocionais ou registos de obras não devem ser considerados vídeo-dança.

No entanto, embora defendam o mesmo ponto de vista, é importante referir que isto não quer dizer que classifiquem uma obra da mesma forma. O que para um programador pode ser uma obra claramente identificada como vídeo-dança, para outro curador pode ainda ser o registo de uma obra, que não desenvolveu significativamente os componentes necessários para se definir como vídeo-dança. O resultado dependerá do juízo de quem avalia.

Outra classe de obras que os entendedores da área consideram um estilo à parte são os documentários. Em relação a este tipo de obras, todos concordam que há uma clara diferenciação. Pedro Sena Nunes afirma perentoriamente: “O documentário é documentário e está mesmo separado” (entrevista, 4/6/2013). Ana Macara pensa da mesma forma: “Quando é um documentário é um documentário” (entrevista, 12/3/2013). Segundo Madalena Silva, o documentário é o “resultado do registo de um acontecimento que se quer documentar, que se quer dar a conhecer” (entrevista,

19/3/2013). Portanto aqui não há dúvidas quanto à distinção em relação ao género vídeo-dança.

Outro caso em que pode ser vista uma divergência de estilos é entre vídeo-dança e *videoclips*. Madalena Silva teve uma experiência interessante coreografando o *videoclip* de David Fonseca *Our hearts will beat as one* (2006). E explica que há uma inegável distinção entre estes dois géneros, uma vez que um *videoclip* é feito para valorizar e promover uma determinada música. “A música já existia. Já existe um elemento que se sobrepõe e que vai conduzir todo o processo” (Silva, entrevista, 19/3/2013). A coreógrafa aprofunda:

Há uma lógica de construção musical que se pretende que seja seguida na coreografia. Há uma encomenda feita a alguém da dança, para se adaptar a um processo que é da música, e em conjunto descobrirem como é possível fazer isso. (Silva, entrevista, 19/3/2013).

Se para Madalena Silva existe esta clara distinção entre os dois géneros, para Ana Macara poderá haver uma aproximação: “Muitos *videoclips* são praticamente vídeo-dança comercial” (Macara, entrevista, 12/3/2013), defende, considerando que na produção de *videoclips* há coisas muito boas porque há dinheiro, e por isso alguns artistas de vídeo-dança poderão, eventualmente, inclinar-se a trabalhos de carácter mais comercial. Seguindo esta ideia, um *videoclip* ligado à obra musical de um artista famoso carregará consigo uma multidão de fãs que assistirão à obra. A quantidade de visualizações atingida com essa classe de obras dificilmente poderá ser equiparada com as obras de vídeo-dança, que são muito menos populares. Portanto, o que Ana Macara sugere pode fazer bastante sentido, uma vez que estes criadores poderão procurar na produção de *videoclips* uma fonte de rendimento para desenvolver os seus trabalhos.

As fronteiras dos diversos estilos e géneros de vídeo que vimos até aqui apresentam-se de forma pouco perceptível, embora existam algumas modalidades que os artistas separam mais. Contudo, na prática, muitas vezes o que acontece é que os criadores não se preocupam em separar e trabalhar dentro do contexto puro de um único

género, mas pelo contrário em encontrar um fator inovador que diferencie as suas criações das dos outros artistas, através do cruzamento de linguagens. O aspeto híbrido e de fusão torna-se constante, sendo esta muitas vezes uma opção consciente por parte dos artistas, como explica Pedro Sena Nunes:

Interessa-me muito mais a ausência de fronteiras. Onde não há fronteiras definidas para as coisas é esse o meu território, a minha vida. Isso não é uma coisa que me seja alheia ou distante. Essa indefinição é a minha vida prática. É aí que está o meu maravilhamento com o mundo. Tem a ver com isso de não estarem as coisas compartimentadas. (Nunes, entrevista, 4/6/2013).

Vejamos outro exemplo: para o *filmmaker* Sérgio Cruz<sup>45</sup>, que trabalha na criação de vídeo-dança há vários anos e fez formação na área, “vídeo-dança é um ponto de partida” (entrevista, 15/7/2013). Por esta razão, nunca produz vídeo-dança no sentido puro. Como explicou, são os trabalhos híbridos que dão abertura para explorar outros campos. Para Sérgio Cruz:

(Vídeo-dança) é uma técnica que pode ser útil aprender durante um período, durante um ano, durante meses, durante uma semana, durante um dia, depende do que te interesse para o teu futuro. Eu não acredito na pura vídeo-dança. Ia aos festivais e não gostava da maioria dos trabalhos. Foi isso que fez com que tivesse vontade de produzir os meus próprios filmes, para contradizer aquilo tudo. (Cruz, entrevista, 15/7/2013).

A perspetiva de Sérgio Cruz de vídeo-dança como uma técnica traz, para o contexto deste estudo, uma reflexão interessante que pode abrir ainda mais a nossa visão sobre o assunto:

---

<sup>45</sup> Licenciado pela Universidade Católica em Portugal, realizou dois mestrados em Londres, o primeiro em Belas Artes, na Central Saint Martins, e o segundo, "Dance for the Screen", no The Place - London Contemporary Dance School. Algumas das suas obras são o resultado de residências na Europa, China (Ásia), Moçambique (África) e Estados Unidos (América do Norte). Trabalhos que exploram outras culturas, identidades e diversidade. Os seus filmes ganharam vários prémios e têm sido internacionalmente transmitidos em televisão e exibidos em festivais de cinema e galerias de arte, incluindo a exposição coletiva Figuring Landscapes held, na Tate Gallery, em Londres, e "A Shaded View On Fashion Film", no Centro Pompidou, em Paris. [tradução livre - resumida]. Informações extraídas do [link https://vimeo.com/sergiocruz](https://vimeo.com/sergiocruz) [último acesso, 25/07/2013].

Primeiro, se considerássemos vídeo-dança exclusivamente como uma técnica, isto tiraria um certo peso de cima destas obras, que deixariam de ser consideradas um género, uma vez que a técnica poderia ser aplicada em qualquer tipo de obra.

Mais interessante e abarcante seria se considerássemos que, além de existir uma técnica de vídeo-dança, também existe um género de vídeo-dança. Sendo que a primeira pode ser aplicada também para a construção de obras de outras espécies, e o segundo seria quando a obra se constitui primordialmente pela representatividade desta qualidade, passando a ser um género. Portanto, vídeo-dança pode ser: um meio e/ou um fim.

Ainda abordando a possibilidade de enquadrar vídeo-dança como género, continuaríamos a ter o problema de encontrar características que o definam de forma clara. O que parece ser bastante difícil, justamente pela natureza híbrida das obras.

Por outro lado, o mais sensato seria considerar que uma obra poderá pertencer a mais do que um género. Por exemplo, uma obra de vídeo-dança poderia, ao mesmo tempo, ser vídeo experimental e, como em geral acontece, concorrer a concursos das duas áreas, dentro dos respetivos festivais de cada estilo.

Ainda sobre géneros, devido a esta transposição de fronteiras artísticas, o artista multidisciplinar Bruno Canas<sup>46</sup> acredita que está a surgir uma nova tendência:

Está a surgir uma nova categoria, que também é difícil de explicar. Há quem diga que é um “mix mídia”, com o “anti formato” ou com um “anti regra”. Não sei. Mas há espaço para uma nova categoria que se está a descobrir a si própria. (Canas, entrevista, 29/4/2013).

---

<sup>46</sup> “Bruno Canas é um artista multidisciplinar com um trabalho progressivamente focado nos novos média e uma linguagem próxima da vídeo arte. Com um universo que cruza o vídeo, a instalação interactiva, o 3D, o desenho, a ficção e o documentário, o seu trabalho tem sido premiado a nível nacional e internacional. Licenciado em design e comunicação, com formação complementar em novas tecnologias em Milão, o seu currículo conta com com uma colaboração regular com companhias nacionais e internacionais de teatro e dança e com criadores independentes das várias áreas”. Informações extraídas do *site* <http://cargocollective.com/brunocanas/Bio-contact> [último acesso, 09/07/2013]

Em relação ao que refere Bruno Canas, mesmo se fosse uma categoria “anti formato” continuaria a ser uma categoria, só que sem formato. Continuaria a existir a ideia de um enquadramento para um determinado grupo de obras. E, possivelmente, existindo uma categoria com esta característica de poucas formas, a mistura tornar-se-ia ainda mais intensa. Os diferentes estilos diluir-se-iam dentro da obra, resultando numa nova forma em que os ingredientes primários já não seriam perceptíveis. Isto não é positivo nem negativo, apenas uma constatação do que acontece de forma comum nas artes contemporâneas.

Por outro lado, quando Bruno Canas diz que há espaço para uma categoria que está a descobrir-se a si própria, talvez isso signifique que estamos perante uma arte em transformação, que ainda está em busca da sua verdadeira forma. Rui Horta acredita que vídeo-dança “é uma linguagem à procura” (Horta, entrevista, 10/5/2013). Na sua opinião, “é uma área em devir, uma área que vai acontecer” (idem). Talvez por isso, tentar definir a prática neste momento é limitá-la, pois está ainda em processo de transformação. Talvez o justo seja vídeo-dança simplesmente ser, sem tentar encontrar um enquadramento. Mas sabendo que dessa forma, a sua essência poderá alterar-se de tal forma, que poderemos não mais a reconhecer como vídeo-dança.

Ficam no ar todas estas possibilidades: vídeo-dança ser uma prática, uma técnica, uma linguagem, um género e/ou uma arte em constante transformação.

Lembrando que, por trás destas obras complexas de definir, há um grupo de artistas: impulsionados pela convicção no valor da fusão, da transposição de conceitos, ao invés da cristalização sob parâmetros fechados. Trata-se de um grupo que acredita na possibilidade de criar, a cada nova obra, uma nova realidade, que se representa por ela mesma como única e absoluta.

### 4.1.3 A produção de vídeo-dança em Portugal

Para darmos início à discussão da produção, pedimos a Alberto Magno, enquanto organizador de um dos Festival mais antigos do país, o FRAME Research, para nos elucidar sobre a atual situação da prática de vídeo-dança em Portugal, uma vez que ele vem seguindo de perto esta realidade há vários anos.

A produção portuguesa é muito pouca em relação à de outros países. É muito escassa por várias razões. Primeiro, o interesse do coreógrafo em trabalhar com vídeo surge mais como registo do seu trabalho do que para criar uma obra de vídeo-dança. Depois, o interesse do videasta é mais encontrar um objeto que, para ele, seja diferenciado dos outros tipos de trabalhos. Por último, a produção acaba por ser muito escassa por não ter também muitos lugares para ser exibida. Em Portugal, durante muitos anos o FRAME era o único evento que se dedicava a este tipo de trabalho. Havia os festivais de vídeos, mas estes são generalistas. Há cerca de quatro anos, surgiu o InShadow da Vo'Arte. Antes disso, era muito pouco. (Magno, entrevista, 8/4/2013).

Segundo refere, a produção de vídeo-dança em Portugal não tem sido expressiva. E antes dos festivais existirem era ainda menor. Alberto Magno distingue dois tipos de artistas que produzem obras deste género: Um primeiro grupo, que encara vídeo-dança como um espaço para a experimentação de novas linguagens, composto por artistas das artes visuais, como cinema, vídeo, fotografia e artes plásticas. Um segundo grupo, composto por bailarinos e coreógrafos, que fazem da prática de vídeo-dança uma forma de divulgar as suas peças de dança.

Paula Varanda assume um posicionamento similar, quanto à maneira como os artistas das áreas da dança usufruem do género vídeo-dança, “As pessoas ainda estão numa fase muito elementar de aproveitarem os registos de espetáculos para perpetuar o trabalho, porque está em vídeo. Acho que (a produção de vídeo-dança) é pouco popular e está pouco desenvolvida” (Varanda, entrevista, 9/4/2013).

De acordo com estas opiniões, em Portugal ainda não há uma valorização do género suficiente para este se valer por si só. Como se o valor da obra não fosse bastante interessante para o artista sentir motivação de criá-la.

Para o bailarino e coreógrafo António Cabrita, vídeo-dança é precisamente uma forma de divulgação: “É um promocional. Porque, hoje em dia, uma das coisas que o vídeo-dança faz e proporciona é comunicar com alguém. Se não o fizeres, não comunicas, não consegues lá chegar” (Cabrita, entrevista, 27/2/2013).

Portanto, vídeo-dança poderá funcionar como um cartão de visitas, algo que pode ser visto e acedido facilmente. Este tipo de vídeo, acaba por ser uma obra que terá potencial de chegar a um número de visualizações amplamente maior do que a peça em palco, porque pode ser difundida sem estar limitada a um número de apresentações e a um lugar físico, ou seja, sem limites de tempo e espaço.

Mas estas não são as únicas razões pelas quais a prática acontece. Existem outras motivações que levam um artista a aproximar-se do terreno. Pedro Sena Nunes, ao fazer a curadoria do festival InShadow, vê uma grande quantidade de obras todos os anos, tendo um posicionamento claro quanto à produção em Portugal. Ele acredita que a prática resulta muito de artistas que se juntam para provar algo novo com a câmara. “Estávamos aqui a brincar e a perceber que isto tem potencial. Então, vamos investir um pouquinho mais” (Nunes, entrevista, 4/6/2013). A partir desta curiosidade e oportunidade, a obra é concretizada. Ou seja, não se trata de uma atividade de procedência profissional, mas de uma prática que acontece num ambiente experimental, sem muita base nem estrutura. Pedro Sena Nunes acrescenta: “Penso que, na maior parte das vezes, o vídeo-dança nasce dessa zona desprotegida em Portugal” (idem). O curador refere ainda a existência de um outro contexto em que a prática acontece:

Alguém escreve um projeto e, como tem uma estrutura, consegue pôr em prática a realização e produção de um determinado objeto. Mas esse objeto muitas vezes carece dessa afinação, (...) percebe-se que não houve investimento de produção sério. É muito frágil. (Nunes, entrevista, 4/6/2013).

Partindo das opiniões apresentadas até aqui, o cenário não parece muito animador. Deve ser por isso que muitos destes trabalhos acabam por não alcançar grande destaque. Rui Horta, que foi júri em festivais de vídeo-dança, declara:

Em Portugal, não consigo dizer uma única pessoa - isto é terrível e não quero ser injusto - mas não há nada que eu diga que é excepcional. Sou muito exigente, mas não há nada como curta-metragem de vídeo-dança de referência. (Horta, entrevista, 10/5/2013).

Uma situação poderá levar a outra: se a prática não é suficientemente valorizada no país, não haverá grandes produções e/ou grandes investimentos na área, o que torna mais difícil a criação de vídeo-dança de alto nível, que possa um dia constituir, como Rui Horta disse, um trabalho “de referência”.

Para Paula Varanda, o problema está em não haver grandes exemplos a serem seguidos:

As generalizações têm de ser cuidadosas, mas penso que a produção de vídeo-dança em Portugal é muito pobre. As pessoas estão muito agarradas à ideia de dança em palco. Também não existem muitos exemplos, porque quando vemos as coisas representadas percebemos que elas podem existir e vamos em direção a elas. Timidamente tem havido algumas mostras, mas quem vai mais às mostras de vídeo-dança nem sequer são os artistas melhor estabelecidos na dança. (Varanda, entrevista, 9/4/2013).

Segundo ela, os criadores mais reconhecidos do país não incentivam a prática com exemplos, contribuindo para o género ter ainda menos valor dentro do nicho artístico. Se a prática não é incentivada de cima para baixo, através de exemplos, sobram os festivais dedicados à promoção desta classe de obras para estimular a produção. O trabalho desenvolvido por estes eventos torna-se, assim, ainda mais decisivo para mudar este quadro no país. Vejamos a seguir como é estabelecido o contacto entre os criadores e os festivais de vídeo-dança.

Questionada sobre que tipo de conteúdo os artistas enviam para a Quinzena de Dança de Almada, Ana Macara relatou:

Quando começámos esta mostra, apareciam-nos vídeos de coisas que tinham sido gravadas em cena, outros que tinham entrevistas a pessoas. Só uma pequena percentagem do que nos enviavam era realmente aquilo que se pode considerar vídeo-dança. (...). As obras que nos aparecem agora já se distinguem mais. Neste momento, recebemos muitas peças que são vídeo-dança e são estas que são selecionadas. (Macara, entrevista, 12/3/2013).

Possivelmente, estes criadores desenvolveram uma cultura maior quanto ao assunto com o passar dos anos. O resultado foi um melhor alinhamento entre o que o festival esperava receber e o que o artista enviava para ser programado. Situação que também tem acontecido com o Festival InShadow, como conta o seu organizador, Pedro Sena Nunes:

O festival tem vindo a crescer muito. Os trabalhos começam a posicionar-se mais para a vertente de vídeo-dança. Podia haver uma espécie de um gráfico, onde tendencialmente o número de sessões aumento, adensou, afinou muito mais para o vídeo-dança do que na origem (primeiros anos do festival). Mas na origem também estávamos refêns. Porque, como não é uma programação de seleção, não dizemos queremos este vídeo, este e este. É em função do que temos. Temos de jogar com o que há. (Nunes, entrevista, 4/6/2013).

Estes dois festivais programam com base naquilo que recebem. Dependerá do que o artista enviar, a seleção daquilo que tiver mais a ver com a vertente vídeo-dança e de melhor qualidade. Desta forma, o sucesso da mostra é também responsabilidade do criador. Pedro Sena Nunes sublinha:

Há muitos mais trabalhos de vídeo-dança feitos em Portugal do que os que nos chegam. Há anos em que parece que as pessoas acordaram e chega-nos um bocadinho mais em quantidade. A qualidade pode ser mais discutida, mas chega pelo menos em quantidade. Percebe-se que há uma intenção e pessoas a fazer coisas. Depois, há outros anos em que parece que as pessoas adormeceram, porque as coisas continuam a fazer-se só que não nos enviam. Poderíamos concluir que é uma questão de comunicação nossa, mas não é só. É mesmo da disponibilidade das pessoas em se disciplinarem que é preciso enviar para mostrar. E quando mostram é como se fizessem um *click* para o resto da vida (...). Esta é uma perspetiva que o festival tem como compromisso: essa dinâmica de ser um espaço de apresentação, um espaço de divulgação, um espaço aberto à reflexão inclusive. (Nunes, entrevista, 4/6/2013).

Se os criadores adquirissem o hábito de enviar todos os anos as suas obras para serem programadas, isso ajudaria também a ter uma ideia da quantidade da produção anual no país. Essas estatísticas poderiam ajudar a esclarecer a situação, permitindo

adaptações por parte dos festivais e possibilitando também estudos. Ações que, em suma, visariam o desenvolvimento da área.

Importa também mencionar que, para além dos três festivais referidos anteriormente (FRAME Reseach, InShadow e Quinzena de Dança de Almada), há igualmente outros eventos que têm realizado mostras de vídeo-dança em Portugal. Por exemplo, a MAP/P – Mostra de Processos/Portugal, que na sua 2.<sup>a</sup> edição<sup>47</sup>, em colaboração com a Fábrica do Movimento, que organiza o FRAME, realizou uma mostra de vídeo-dança. Outro exemplo é o evento Metadança<sup>48</sup>, um festival de artes performativas que acontece em Leiria, que organizou sessões de vídeo-dança. Portanto, além dos principais festivais, começam a surgir outros eventos que organizam mostras. Mas vários destes eventos são incentivados pelos principais festivais, como por exemplo as Extensões InShadow<sup>49</sup>, que em fevereiro de 2012 organizou, em Torres Vedras, uma apresentação de vídeo-dança, destacando as obras premiadas, bem como várias outras atividades.

Para além das iniciativas que visam a exibição de vídeo-dança, não existe em Portugal um espaço dedicado ao depósito das obras, onde estas possam ser guardadas e conservadas. Sendo assim, as obras que passam pelos festivais não ficam disponíveis para posterior visualização. O público interessado não tem como ter acesso aos vídeos, a não ser que contacte os próprios artistas, um a um, como fizemos para este trabalho, com o intuito de conhecer as obras portuguesas criadas nos últimos anos.

Naquela fase da pesquisa, contactámos diversas bibliotecas e videotecas do país, para sabermos o que possuem em acervo de vídeo-dança. Investigámos, nomeadamente,

---

<sup>47</sup> O programa do evento de 2013 pode ser consultado *online* <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa%20MAPP%202013.pdf> [último acesso, 12/7/2013]

<sup>48</sup> A divulgação de 2013 pode ser observada no *link* <http://www.panoramacultural.pt/verEvento.aspx?cod=6262> [último acesso, 12/7/2013]

<sup>49</sup> A programação de divulgação pode ser vista no *link* <http://inshadowfestival.wordpress.com/2012/02/06/extensoes-inshadow-8-a-12-fevereiro/> [último acesso, 25/07/2013].

a Biblioteca da Faculdade de Motricidade Humana<sup>50</sup>, a Biblioteca da Escola Superior de Dança<sup>51</sup>, a Biblioteca da Escola de Dança do Conservatório Nacional<sup>52</sup>, a Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian<sup>53</sup>, a Videoteca do Arquivo Municipal de Lisboa<sup>54</sup>, a Cinemateca Portuguesa<sup>55</sup> e o Centro de Documentação da Fórum Dança<sup>56</sup>. Em nenhum destes centros existiam acervos específicos de obras de vídeo-dança produzidas por criadores portugueses. As instituições que possuem algum tipo de compilação próximo ao que procurávamos são a biblioteca da Escola Superior de Dança, que tem um conjunto de obras de vídeo-dança criadas por alunos a partir de trabalhos escolares, e o Centro de Documentação da Fórum Dança, que, não possuindo um acervo em vídeo-dança, conta com um das mais importantes coleções em vídeo do país de registo de espetáculos portugueses.

A pesquisadora Paula Varanda, que tem realizado investigações sobre dança virtual, destaca a importância da criação de um espaço destinado à visibilidade destas obras, podendo ser, um espaço virtual:

Muitas vezes não podemos estar nos festivais. Se temos a possibilidade de ver aquela obra em casa, em termos académicos, isso é fantástico. (...) Penso que há pouco trabalho de criação de *web sites* de mostra de vídeos. Até podiam ser vídeos que já estavam no *youtube* e no *vimeo*, mas que seriam mais sistematizados para esta ideia de entrar num recinto de usufruto cultural. (Varanda, entrevista, 9/4/2013).

---

<sup>50</sup> <http://www.fmh.utl.pt/pt/servicos/biblioteca> [último acesso, 25/07/2013].

<sup>51</sup> <https://sites.google.com/site/esdcdi/> [último acesso, 25/07/2013].

<sup>52</sup> [www.edcn.pt](http://www.edcn.pt) [último acesso, 25/07/2013].

<sup>53</sup> <http://www.biblar.te.gulbenkian.pt/> [último acesso, 25/07/2013].

<sup>54</sup> <http://videoteca.cm-lisboa.pt/> [último acesso, 25/07/2013].

<sup>55</sup> <http://www.cinemateca.pt/> [último acesso, 25/07/2013].

<sup>56</sup> <http://forumdanca.pt/centro/> [último acesso, 25/07/2013].

Para a área académica, o acesso de forma organizada e rápida a estas obras poderia abrir espaço a pesquisas mais profundas, possibilitando a aproximação que falta entre produção artística e produção teórica.

Sabendo que o Festival InShadow recebe, durante todo o ano, centenas de obras de diferentes países, perguntámos ao seu organizador, Pedro Sena Nunes, se existe algum espaço em que fosse possível ter acesso a essa compilação.

Esse espaço era fundamental. Uma das componentes deste evento é justamente a existência de uma videoteca, de um espaço aberto ao público, ao estudo e à investigação, onde as coisas pudessem acontecer, onde o nosso arquivo, que já tem 16 anos, pudesse ser consultado (...). Estou consciente de que precisávamos de ter esse espaço, pelo qual estamos a lutar há anos. (...) Mas é uma logística muito complicada. Não temos condições, não temos maneira de fazer isso. (Nunes, entrevista, 4/6/2013).

Embora o conteúdo que possuem seja significativo, o desenvolvimento de um centro de documentação para esse fim necessitaria de uma logística e de um investimento que, neste momento, a Vo'Arte não possui. Consultámos outro organizador de festival, Alberto Magno, para sabermos se guarda as obras que passaram pelo FRAME Research. “Sempre fico com cópias destas compilações, para poder saber e ter o meu registo de tudo o que foi feito e para onde foi enviado” (Magno, entrevista, 8/4/2013), referiu. Ou seja, as obras são guardadas mas isso não significa que estejam à disposição do público. Alberto Magno desenvolve, no entanto, outra iniciativa, aproveitando o conteúdo que programou no seu festival e enviando para outros festivais fora do país <sup>57</sup>: “Fiz essa compilação e o trabalho curatorial e enviei para se apresentar lá (no estrangeiro)” (idem). A iniciativa de Alberto Magno é muito útil no que diz respeito à internacionalização da arte portuguesa.

O festival InShadow também tem feito curadorias para enviar para outros países, principalmente para festivais de dança estrangeiros que normalmente não trabalham

---

<sup>57</sup> Alguns dos festivais estrangeiros que Alberto Magno referiu durante a entrevista foram: Monaco Forum Dance, Dança em Foco no Brasil, entre outros. Ele lembra-se de ter enviado obras para diversos eventos de outros países: Cuba, Argentina, Rússia, China, Inglaterra entre outros.

com vídeo-dança. Pedro Sena Nunes conta que fazem, por exemplo, “uma sessão com os filmes premiados da última edição” (Nunes, entrevista, 4/6/2013), ou, algo que começaram a fazer cada vez mais, “curadoria de vídeo-dança de filmes só portugueses” (idem). “Só precisávamos de ter dinheiro para termos uma equipa mais fortalecida e não sermos três gatos-pingados a fazer tudo. Só não fazemos mais porque as horas não dão para mais” (idem), ressalta.

Portanto, não existe até ao momento em Portugal um centro de documentação onde as obras fiquem armazenadas e disponíveis ao público. Mas os organizadores dos festivais, de forma bastante consistente, promovem diversas atividades para estimular o crescimento da área, como conferências, *workshops* e *master classes*, com artistas e autoridades nacionais e estrangeiras. Alberto Magno contou que, para estimular a área, “eram convidados criadores estrangeiros para virem dar um *workshop* de uma ou duas semanas, para criarem trabalhos, ou para fazerem uma residência. Justamente para fazer com que as pessoas se interessem pela vídeo-dança” (Magno, entrevista, 8/4/2013).

Alguns exemplos de atividades organizadas pelos festivais são: A conferência de introdução à mostra de vídeo-dança organizada, em 2010, pela 18<sup>a</sup> Quinzena de Dança de Almada, intitulada *O jogo entre a dança e as tecnologias: pequeno resumo de uma longa história*<sup>58</sup>, e ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Doutora Ana Macara. O *workshop* sobre artes performativas, ministrado pelo espanhol Jaime de val e organizado pelo FRAME, na sua 7<sup>a</sup> edição, em 2008, na Faculdade de Engenharia do Porto. E a *masterclass* organizada pelo Festival InShadow, em 2010, designada *New Adventures in Video: A Survey of Video Technology for the Choreographer*<sup>59</sup> e ministrada pelo americano Peter Sparling. Entre muitas outras iniciativas que poderiam ser dadas como exemplo.

---

<sup>58</sup> A divulgação encontra-se na programação do evento, que pode ser consultada no *link* [http://www.cdanca-almada.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=46:programa&catid=11](http://www.cdanca-almada.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=46:programa&catid=11) [último acesso, 6/7/2013]

<sup>59</sup> A divulgação desta *masterclass* pode ser consultada na programação do *link* <http://inshadowfestival.wordpress.com/archive/edicao-2010/masterclasses/peter-sparling/> [último acesso, 5/5/2013]

Pedro Sena Nunes, referindo-se às atividades que têm sido desenvolvidas pelo InShadow, conta: “Quer o festival, quer as nossas atividades pedagógicas, visam integrar a produção de vídeo-dança. Esse é o nosso grande objetivo” (Nunes, entrevista, 4/6/2013).

Alberto Magno, do FRAME, também tem bem claros os seus objetivos de contribuição para a área, acreditando que estas iniciativas são relevantes, uma vez que Portugal carece de formação em vídeo-dança.

A produção continua a ser muito pequena, em comparação à dos estrangeiros. Basta pensar que, por exemplo, na Inglaterra existem cursos<sup>60</sup> de vídeo-dança a nível superior. Aqui não. Aqui talvez exista, em alguma escola de nível superior, um módulo ou *workshop*, mas não um curso. (Magno, entrevista, 8/4/2013).

Com base nesta declaração, procurámos, entre os cursos de arte existentes no país, algum que fosse profissionalizante na área de vídeo-dança. Não encontramos nenhum. Mas, exatamente como referiu Alberto Magno, encontramos um módulo inserido num curso de dança.

O módulo ao qual nos referimos chama-se, justamente, “vídeo-dança” e é uma opção de projeto do sexto semestre da licenciatura em Dança, da Escola Superior de Dança de Lisboa (E.S.D.). É ministrado pela Prof<sup>a</sup>. Madalena Silva, que gentilmente nos cedeu uma entrevista no estabelecimento de ensino. Segundo a docente, o módulo tem passado por mudanças de formato e, nos últimos anos, deixou de ser opção, passando a ser obrigatório, uma vez que os coordenadores do curso perceberam a importância de despertar nos alunos o interesse pelo assunto:

Todos os alunos do terceiro ano têm este módulo comigo. O desafio que me é lançado é dar uma parte teórica, que depois tem uma tradução numa vertente prática, com o objetivo de promover a visibilidade desses trabalhos, que são apresentados publicamente aqui no átrio (da escola). (Silva, entrevista, 19/3/2013).

---

<sup>60</sup> As instituições que Magno referiu em Inglaterra são: University of Brighton - Faculty of Arts e a The Place, em Londres, que já tiveram cursos de especializados nesta área. Informação prestada pelo informante.

Há alguns anos, a parte prática deste módulo era realizada em parceria com o Espaço do Tempo<sup>61</sup>, um centro de produção artística transdisciplinar situado em Montemor-o-Novo, a cerca de 100 quilómetros de Lisboa, onde os alunos passavam cerca de duas semanas, em tempo integral. Era criado um guião para esse fim, filmava-se, editava-se, e concluía-se com a apresentação do resultado. O diretor do espaço é o coreógrafo Rui Horta, que nos contou que o centro apoia diversos projetos, em áreas como dança, teatro e audiovisuais. Pelo Espaço do Tempo, passam por ano cerca de 42 projetos, num total de cerca de 600 pessoas. O espaço oferece uma estrutura completa para o artista iniciar a sua carreira.

Se queres apoiar a criação hoje em dia tens de ter uma resposta à escola. Não podes só dar um espaço. Tens de ter um espaço equipado, com material técnico e humano, com técnicos e com uma produtora. Este tem sido o nosso lema. É fantástico, porque uma grande parte dos criadores emergentes, sobretudo os mais novos, que são um bocado sem abrigo, toda a gente que não tem ainda uma estrutura começa em Montemor-o-novo. (Horta, entrevista, 10/5/2013).

Um dos projetos do Espaço do Tempo foi, precisamente, esta parceria para beneficiar os alunos da licenciatura em Dança da E.S.D., com o intuito de incentivar o crescimento desta área artística. Referindo-se à criação de vídeo-dança em Portugal, Rui Horta diz: “Sempre pensei que era uma área em que faltam talentos, pessoas boas”. Quando aconteciam estes intensivos, “ninguém dormia durante esses dias, era fantástico, e fizemos trabalhos muito interessantes” (idem), conta. Mas depois de alguns anos esta parceria terminou, passando a vertente prática, tal como a teórica, a ser ministrada na Escola Superior de Dança. Segundo Madalena Silva, tornou-se pouco viável, mesmo contando com todo o apoio do Espaço do Tempo para viabilizar o projeto. Por seu lado, Rui Horta refere: “Sempre pensei que essa parceria ia criar uma

---

<sup>61</sup> “O Espaço do Tempo situado no Convento da Saudação em Montemor-o-Novo é uma estrutura transdisciplinar que serve de apoio a inúmeros criadores nacionais e internacionais. Desde o início que a nossa linha fundamental de trabalho se situa na pesquisa e na experimentação, base da renovação e da inovação das linguagens artísticas”. Informações extraídas do *link* [http://www.oespacodotempo.pt/pt/esp\\_tem.php?idpan=conceito](http://www.oespacodotempo.pt/pt/esp_tem.php?idpan=conceito) [último acesso, 8/7/2013]

apetência, uma vontade. Fizemos obras muito interessantes mesmo. Mas não achei que tivesse criado grandes raízes” (idem). Embora o projeto não tenha tido continuidade, Rui Horta adiantou que outras iniciativas similares estão sendo pensadas para o futuro, no sentido de manter o apoio à produção de vídeo-dança.

Continuando a investigação pelos institutos académicos, lembrámo-nos que, no âmbito do curso de Mestrado Performance Artística - Dança, da Faculdade de Motricidade Humana (FMH), está integrada a disciplina “Dança e Novas Tecnologias”<sup>62</sup>. Mas sabíamos que a proposta desta unidade curricular era aproximar os alunos do uso das tecnologias de uma forma mais abrangente, e não apenas ao vídeo. Já na licenciatura da mesma faculdade, existe uma cadeira que tem por título “Dança e Tecnologias Multimédia”, onde existe uma introdução e sensibilização ao vídeo. Com o qual, tanto na E.S.D., quanto na FMH, o tema está presente.

Investigámos depois os cursos da área em cinema, não conseguindo encontrar nenhum que tratasse diretamente o género vídeo-dança. O que encontramos de mais próximo foi, na unidade curricular de mestrado da Universidade da Beira Interior, a disciplina “Novos Cinemas”<sup>63</sup>, ministrada pelo Prof. Vasco Diogo, que nos contou que esta disciplina “está mais ligada a vídeo-arte e aos novos mídias, contemplando também, se os alunos quiserem, a área de vídeo-dança” (Diogo, entrevista, 31/4/2013). Isto acontece porque o ministrante do curso, Vasco Diogo, tem uma especial inclinação pela área, oferecendo aos alunos a possibilidade de abordar o assunto, caso eles se mostrem interessados.

Outro caso interessante é o da aluna Catarina Barata, que frequentou o curso de Mestrado Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico, da Escola Superior de Teatro e

---

<sup>62</sup> O conteúdo programático do curso pode ser consultado no *link* <http://www.fmh.utl.pt/pt/2-ciclo-mestrados/performance-artistica-danca/plano-de-estudos> [último acesso, 8/7/2013]

<sup>63</sup> O conteúdo do módulo pode ser consultado no *link* [https://www.ubi.pt/Unidade\\_Curricular.aspx?Codigo=9434](https://www.ubi.pt/Unidade_Curricular.aspx?Codigo=9434) [último acesso, 8/7/2013]

Cinema, e decidiu desenvolver a sua dissertação sobre um tema que abordasse a dança. Com o incentivo e sugestão daquele que viria a tornar-se o seu coorientador, o Prof. Dr. Stephan Jürgens, do Departamento de Teatro (Dança e Tecnologia), resolveu abordar o assunto da dança para o ecrã. “Ele incitou-me bastante e encorajou-me a fazer este trabalho”(Barata, entrevista, 17/5/2003), conta ela, que levou o assunto ao seu professor da área de cinema, uma vez que o Stephan Jürgens era de outro departamento, para obter orientação. A receptividade que encontrou já não foi a mesma. E explica o motivo:

Quando propus ao meu orientador Vítor Gonçalves, de Dramaturgia e Realização, desenvolver este tema, houve algum debate e resistência da parte dele. Tivemos debates em aulas, porque ele não conseguia perceber como isso poderia encaixar-se numa tese de cinema. O que foi bastante útil logo à partida, para ajudar-me a definir a pertinência deste tema no âmbito de um estudo académico. (Barata, entrevista, 17/5/2003).

Após esses debates, o foco da pesquisa de Catarina Barata ficou definido. Através de um trabalho de projeto prático, em que seria criada uma obra de vídeo-dança, o objetivo era gerar, a partir da experiência, uma reflexão teórica para compor o conteúdo da dissertação. No dia 17 de maio de 2013, Catarina Barata defendeu a dissertação “In the midst of confusion: da dança em cinema e da adaptação de dança para o ecrã - processos de criação intermediais”, com resultados muito positivos.

Este trabalho escrito é, possivelmente, um dos primeiros a abordar o assunto vídeo-dança em Portugal, dentro do contexto académico. Após uma longa procura, pesquisando em diversas instituições do país, não encontramos nenhuma outra dissertação que trate o assunto vídeo-dança de forma tão direta. Esclareça-se que o trabalho de Catarina Barata não trata aspetos relacionados com a criação portuguesa, nem dá exemplos sobre o contexto do país. O assunto é tratado, sobretudo, fazendo uma ponte com os musicais norte-americanos e a história do cinema, justamente por tratar-se de um curso de mestrado em cinema. A dissertação adquire contudo relevância, porque poderá abrir espaço para que outros alunos se interessem pelo cruzamento de linguagens, encorajando-os a pesquisar também a área. Esta história é importante

igualmente porque mostra o que muitas vezes acontece quando se trata de abordar um assunto pouco usual, que pode desencadear resistência por parte dos professores e da instituição, como referiu Catarina Barata:

Naturalmente, isso deve variar de instituição para instituição. Aqui, senti que havia uma preocupação muito grande por parte do meu orientador de cinema para que ficasse sempre justificado que isto era uma tese de cinema. Percebi que ele sentiu que isto divergia, que se tratava de uma outra área que nunca tinha sido abordada aqui, nesta instituição e que naquele departamento especificamente. (Barata, entrevista, 17/5/2003).

Mas mesmo frente a esta adversidade, Catarina Barata conseguiu transpor as barreiras, abrindo um caminho dentro da instituição.

Reunindo todas estas informações sobre o ambiente académico, a conclusão que tiramos é que começou, de facto, a existir um maior interesse por parte de alunos e professores, principalmente nos cursos voltados para a dança, em comparação aos cursos de cinema. Todavia, as iniciativas destas instituições não adquiriram proporções suficientemente notáveis para terem um papel significativo, no que diz respeito à capacitação em vídeo-dança. Não vemos isto como algo negativo, mas sim como um começo, algo que poderá ainda crescer, desenvolver-se e, quem sabe, conduzir à criação de um curso único especializado em vídeo-dança.

O que falta muitas vezes são mais parcerias, por exemplo entre instituições de dança e de cinema, para que os alunos possam investigar a área, trocando informações e contribuindo com aquilo que cada grupo artístico mais domina. Um projeto como este seria bastante exequível em Portugal, uma vez que não se trata de criar um novo curso, mas sim de juntar forças das diversas áreas académicas para a criação interdisciplinar. Pedro Sena Nunes aponta o exemplo do estrangeiro:

Fora do país vejo que há matéria formativa. Há pessoas em cursos de cinema que têm contacto com dança, o que eu acho absolutamente essencial (...). Vejo que há formação, tanto na área da imagem como na área da dança, que há uma série de exercícios obrigatórios para as pessoas chegarem até a um determinado lugar. Isso, só por si, já cria uma cultura própria de vídeo-dança. Depois, como em termos de produção, há tudo mais,

vídeo-dança é também tudo mais. É possível (no estrangeiro) fazer um vídeo-dança com um orçamento monumental. (Nunes, entrevista, 4/6/2013)

Decidimos então entrevistar alguém que tivesse estudando esta área fora do país. Tivemos a oportunidade de entrevistar o *filmmaker* Sérgio Cruz, que fez a sua licenciatura na área de som, na Universidade Católica Portuguesa, e que teve a sua primeira aproximação à dança como *designer* de som para coreógrafos nacionais. Em 2004, através do contacto com o festival FRAME, no Porto, ouviu falar pela primeira vez do termo vídeo-dança, ficando cativado pela possibilidade de encontrar o seu papel como realizador, coreografando através da edição. Foi assim que se mudou em 2005 para Londres, para fazer o curso de pós graduação *Dance Film*, ingressando na The Place - London Contemporary Dance School. Curso que, segundo ele, era o único que existia nesta área. Para Sérgio Cruz, era inevitável mudar de país para estudar: “Não havia qualquer dúvida de que teria de o fazer fora de Portugal, porque não havia, e penso que ainda não há, cursos especializados para o vídeo-dança” (Cruz, entrevista, 15/7/2013). Ele estava certo. De acordo com a nossa investigação, seria difícil conseguir uma formação completa em Portugal.

Mas a escassez deste tipo de cursos não atinge unicamente o país, já que este é um curso bastante raro. Como Sérgio Cruz lembra, “não só não existia em Portugal, como não existia em quase nenhuma parte do mundo” (idem). Aliás, o curso que Sérgio Cruz fez nessa época, atualmente, já não existe mais. Embora não tenha certeza do motivo do encerramento, acredita que poderá ter sido por ter poucos alunos e dar despesas altas à escola. A crise económica dos últimos anos tem atingido a área artística, de forma geral e em toda a Europa, incluindo os países mais desenvolvidos.

O relato de Sérgio Cruz foi importante para estabelecermos uma primeira comparação da situação a nível de formação com outro país. Se é bem verdade que a área de vídeo-dança desenvolveu-se mais em alguns países pontuais, isto não quer dizer

que a situação seja necessariamente promissora no estrangeiro, como poderíamos facilmente pensar.

Rui Horta posiciona-se quanto à crise que Portugal atravessa a nível económico, dando um exemplo da situação do seu próprio trabalho. “Nos próximos anos, vai acontecer muito pouco. Estruturas como a minha, que são muito pontuadas e estabelecidas, estão com muita dificuldade. Estamos sempre na corda bamba, no risco” (Horta, entrevista, 10/5/2013). Se para ele, um dos coreógrafos mais reconhecidos do país, a situação está difícil, como será então para quem está a começar?

Não obstante, no que diz respeito à qualidade artística parece que o país vive um momento promissor. Rui Horta falou com entusiasmo do desenvolvimento de uma terceira geração de coreógrafos/bailarinos, que justamente pela qualidade do seu trabalho têm feito um percurso internacional de excelente qualidade:

Todos fazem bastantes espetáculos fora de Portugal. Isso é muito importante. É uma grande internacionalização para a dança, agora neste princípio de milénio, que para nós é muito importante. Porque é a condição de sobrevivência para esses criadores, que não têm opções. (Horta, entrevista, 10/5/2013)

Para Rui Horta, “se queres fazer uma carreira artística da qual possas viver, com dignidade, a única maneira é estares no centro: Amsterdão, Londres, Paris, Nova Iorque, o Rio agora... o Brasil está a mexer-se” (idem). Segundo ele, Portugal não é um lugar promissor para o desenvolvimento na profissão.

Se para a dança esta é uma fase difícil a nível financeiro, mas promissora a nível de qualidade artística, faltava saber qual era a situação na área do cinema.

Para tal, entrevistámos um dos mais importantes realizadores portugueses, João Botelho, que opina sobre a situação do cinema no país: “Está na miséria. É uma coisa que precisa saber-se. Não há nenhum realizador que tenha vivido de cinema” (Botelho, entrevista, 3/6/2013). Segundo ele, simplesmente porque “não há mercado”. Sendo um

país com uma população reduzida, as grandes produções cinematográficas não se pagam apenas com o público que as assiste. João Botelho explica que “se não houver apoio do estado, não há cinema em Portugal” (idem).

Por outro lado, justamente por não haver essa pressão do mercado para uma produção, gera-se uma situação que também tem o seu lado positivo, João Botelho explica:

Quando se faz, tem-se uma liberdade que não tem preço. Ou seja, não tenho nenhuma pressão do mercado para fazer desta ou daquela maneira. Há uma marca autoral enorme em Portugal. É por isso que muitos dos cineastas em Portugal fazem protótipos, não fazem séries. Nunca o fizeram para ganhar dinheiro. E os que o fizeram não passaram da fronteira. Como o mercado português não dá, dão mais prejuízo do que os chamados “filmes dos artistas”. (Botelho, entrevista, 3/6/2013).

Portugal não cria obras populares, mas sim filmes que possuem uma individualidade e uma personalidade muito próprias, justamente por não existir pressão da produção baseada num modelo para o consumo. Como João Botelho explica: “São bons do ponto de vista do progresso das formas e das ideias, e não do sucesso” (idem).

Esta situação é interessante para o nosso estudo, uma vez que este estilo particular de produzir cinema poderá influenciar a forma como os realizadores têm criado obras de vídeo-dança. Possivelmente, se compararmos obras portuguesas de vídeo-dança com as de outros países, poderemos encontrar linhas de estilos diferenciadas que representam cada país.

Analisando a situação geral, sabendo que a crise financeira afeta tanto a esfera do cinema como a da dança, não poderia acontecer de forma diferente na área de vídeo-dança.

O artista multidisciplinar António Cabrita contou-nos que no passado criou algumas obras de vídeo-dança, mas que tem questionado se deve continuar a fazê-lo. “Há alguns anos, fazia mais (vídeo-danças). Mas deixei de fazer, porque comecei a

pensar que, se vou fazer isto, tem de ser financiado” (Cabrita, entrevista, 27/2/2013). De forma geral, dificilmente um artista em Portugal conseguiria algum tipo de retorno económico com a criação deste género.

Para Sérgio Cruz, que vive em Londres, o retorno financeiro também não tem sido positivo nos últimos tempos. Quando terminou o curso em vídeo-dança, o retorno foi razoável, uma vez que teve apoios e bolsas pontuais que lhe permitiram promover alguns projetos. “Na altura funcionou e vivia do meu trabalho, (...) sobrevivia com a minha prática artística. Tinha dinheiro para produzir os trabalhos que queria. Mas, passando poucos anos foi tudo por água abaixo, como em todos os países” (Cruz, entrevista, 15/7/2013). Portanto, a crise também atingiu quem vivia desta prática em Inglaterra. Sérgio Cruz conta como conseguiu, neste contexto, levar em frente a sua carreira profissional:

Aprendi a produzir a partir do nada. Transformo o banal, os movimentos quotidianos. Não preciso de uma equipa. Sou eu e como observo as coisas. Ao mesmo tempo, desprendi-me da questão financeira e comecei a fazer trabalho de montagem *freelancer* para outras pessoas para pagar as contas. No meu tempo livre, fazia os trabalhos que me apeteciam. (Cruz, entrevista, 15/7/2013).

Se o ideal é o artista ter o retorno financeiro pelo seu trabalho, a situação do Sérgio Cruz não é das piores, pois, com o conhecimento que foi obtendo nas diversas áreas em que estudou, conquistou independência para produzir.

Sérgio Cruz conta que houve um momento de auge para a área de vídeo-dança em Inglaterra. Mas esse momento passou. Atualmente, em Londres, “já não se produz, já não há linha para produzir isso” (idem). Só quem conseguiu desenvolver um nome forte dentro do mercado permanece na área:

Ou é uma pessoa com muito nome, e com uma estrutura como a de Lloyd Newson, DV8, ou o médio termo, já não existe lá (Inglaterra), da mesma maneira como já não existe cá (Portugal). Não há classe média. Ou tens ou não tens. O que se passa lá é igual. Os meios de produção estão limitados. (Cruz, entrevista, 15/7/2013).

Segundo o que Sérgio Cruz explicou, na altura em que ele fez a sua formação em Londres coincidiu com um momento de auge para a produção de vídeo-dança em Inglaterra. Se olharmos para Portugal, esse momento alto nunca existiu. Talvez possa ainda ocorrer. Ou talvez a tendência fosse esses trabalhos estrangeiros repercutirem em Portugal, influenciando a área artística. Mas com a crise económica instalando-se em simultâneo, esse desenvolvimento talvez possa nunca chegar ao patamar alcançado em Inglaterra.

Sérgio Cruz explica um pouco mais sobre o que tem acontecido na área de vídeo-dança em Londres: “Na altura em que terminei o curso, havia festivais, encontros sobre vídeo-dança, palestras, simpósios... hoje, já não se faz mais nada. Acabou tudo”. Faz uma pausa e acrescenta: “Não acabou tudo. Tudo se transformou. As pessoas passaram para outro nível” (idem). Segundo conta, alguns eventos adotaram uma tendência mais “art” do que propriamente “performance art”. Outras produtoras que apoiavam vídeo-dança passaram a focar-se só em dança. Houve uma dispersão. Na nossa opinião, talvez porque vídeo-dança tenha passado de moda. Talvez porque tenham percebido que não é uma produção lucrativa, que mereça ser estimulada com tanto afínco. Ou talvez tenham considerado que não vale a pena organizar festivais unicamente para mostrar vídeo-dança, por tratar-se de uma arte híbrida, sendo portanto limitador encará-la com tanta exclusividade, quando um evento pode abordar o cruzamento de muitas outras linguagens, abrangendo outras áreas. Apenas podemos levantar hipóteses. A causa desta situação está fora do nosso alcance. Precisaríamos de um novo estudo para compreender o que se passa noutros países.

Esta informação é, no entanto, pertinente para o nosso estudo, na medida em que algo semelhante aconteceu em Portugal há alguns anos.

Tanto o festival FRAME como o festival InShadow passaram a abordar outros assuntos mais abrangentes, para além de vídeo-dança. Nomeadamente, performance,

fotografia, dança com intermediação tecnológica. E as programações destes eventos passaram também a incluir mostras de vídeo não apenas de vídeo-dança.

Pedro Sena Nunes, organizador do InShadow, explica: “Fazer um festival com estas características mais abrangentes, para nós, não é uma espécie de folclore na programação. É toda uma conjugação desta relação do corpo com a imagem, que é muito rica” (Nunes, entrevista, 4/6/2013). Em 2009, o evento deixou de ser Dança sem Sombra, para passar a chamar-se InShadow - Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias.

Alberto Magno, organizador do antigo FRAME, alterou em 2010 o nome do evento para FRAME Reaseach – Performance e Novas Tecnologias, devido à necessidade de adaptar-se às mudanças que foram acontecendo nessa época. “Começaram a aparecer outro tipo de trabalhos, em que o vídeo e a dança estavam envolvidos, mas que eram diferenciados do vídeo-dança. Eram instalações, eram performances, eram trabalhos feitos pela web...daí surgiu o FRAME Reaseach” (Magno, entrevista, 8/4/2013).

Assim como o direcionamento em Londres se alterou, embora não saibamos muito bem para que direção, em Portugal também ocorreram mudanças, surgindo uma necessidade de ampliar o conceito e valorizar a fusão de linguagens.

Vídeo-dança como arte híbrida parece ser um ponto de partida que abre caminho para uma reflexão ainda mais ampla. Por isso, como referimos anteriormente, talvez não devêssemos olhar para este género como um estilo fechado, mas como uma manifestação que proclama a fusão interdisciplinar e a transposição de barreiras. É este conceito de arte integral que estes eventos procuram mostrar, acompanhando as tendências da arte contemporânea.

Uma vez explanado em que ambiente a criação acontece, quais são os cursos de formação e como os festivais se desenvolvem, faltaria discutirmos, para encerrar este

capítulo, o aspeto económico da prática, investigando quais os apoios disponíveis em Portugal.

Durante as entrevistas que tivemos oportunidade de realizar, procurámos saber qual a impressão dos nossos informantes sobre os apoios existentes no país. O criador António Cabrita referiu: “Que eu saiba, em Portugal não existe (financiamento)”. (entrevista, 27/2/2013). Ele relacionou de forma direta a falta de financiamentos com a escassez de produção:

A produção efetivamente não existe. Existem projetos que as pessoas querem fazer, os coreógrafos ou os artistas plásticos, ou que os realizadores querem experimentar. Mas não existe apoio financeiro. Já quase não existe apoio financeiro para a dança. E para o cinema, por aquilo que sei, está bloqueado neste momento. (Cabrita, entrevista, 27/2/2013).

De acordo com Antonio Cabrita, tratar-se-ia de uma problemática generalizada nas artes. Vejamos outras opiniões:

Para Alberto Magno, “não há apoios do governo específicos. Há coisas generalistas, como apoios ao audiovisual” (entrevista, 8/4/2013). Investigámos então quais as instituições que concedem financiamento para esta área, perguntando aos criadores que já obtiveram algum tipo de apoio. O videasta Vasco Diogo falou-nos da existência do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA):

Apoiam a área cinematográfica em áreas que estão previamente estabelecidas, como a longa-metragem, documentário, cinema de animação, curta-metragem. Mas na minha opinião, e não só na minha, está bastante fechado em relação a apoios a projetos de uma natureza mais experimental, que não seguem a lógica da grande produção. (Diogo, entrevista, 31/4/2013).

Vasco Diogo explica também que, por não haver apoios para estas outras áreas mais experimentais, acaba por haver “um buraco ao nível de financiamento” (idem), uma vez que todo o dinheiro é destinado a obras que cumprem apenas um determinado perfil.

Há uma lacuna de apoio por parte do ICA a projetos audiovisuais que não tenham a ver com modelos de produção do cinema dominante, incluindo as curta-metragens, que acabam por seguir essa mesma lógica de trabalhos com grandes equipas. É impossível a um realizador experimental, que queira fazer um projeto na área de vídeo-dança, dirigir-se ao ICA com uma equipa de 3 ou 4 pessoas, 5 ou 6, e pedir financiamento. (...) Nem o podem fazer, porque as categorias estão pré-estabelecidas formalmente. (Diogo, entrevista, 31/4/2013).

E acrescenta: “O financiamento que é dado a uma curta-metragem, poderia servir para 5 ou 10 projetos de vídeo-dança. Não é falta de dinheiro, é falta de política” (idem). Mas embora seja difícil conseguir financiamento para áreas como a de vídeo-dança, não é impossível. Em 2001, Vasco Diogo conseguiu um apoio, através de um concurso transdisciplinar, para criar uma obra que conjugava várias áreas, incluindo a de vídeo-dança. O projeto não foi apresentado como vídeo-dança, mas incluía uma explicação que aborda também o lado da performance.

Rui Horta é outro criador que conseguiu apoio para produzir, no seu caso, a obra *Rugas*. “Foi incrível, porque não imagina candidatar-me e conseguir um apoio do ICA. Foi outro tempo em Portugal. Foi há 10 anos. Hoje seria impossível” (Horta, entrevista, 10/5/2013).

A obra *Rugas* era uma curta-metragem, pelo que a sua candidatura ao ICA era bastante exequível, no que diz respeito a ser enquadrada como um filme. Por outro lado, a situação financeira do país era outra. Possivelmente, projetos como os que Vasco Diogo e Rui Horta inscreveram há uma década, hoje já não seriam aprovados.

Consultámos o realizador João Botelho, sobre os financiamentos para a produção cinematográfica e para nossa surpresa, ele contou que, “no ano passado, não se fez nenhum (filme), zero. Os que se fizeram eram de apoios de há dois ou três anos” (Botelho, entrevista, 3/6/2013). Ou seja, eram de apoios que tinham sido concedidos em anos anteriores, mas que só agora estavam sendo produzidos. João Botelho explicou que o ICA não teve dinheiro e que, portanto, nenhum projeto foi financiado no ano passado. “2012 foi o ano zero” (idem). Para confirmar a informação,

conferimos o *site* do ICA<sup>64</sup>, onde podem ser consultados os concursos dos últimos anos, não constando nada para 2012. Para compreendermos melhor a situação, ligámos para o ICA e perguntámos se existia algum concurso aberto para o caso de algum artista querer inscrever um projeto em áreas, por exemplo, como vídeo-arte. A resposta que obtivemos foi a de que para este ano já não haveria nada para esta área, e que teríamos de esperar para ver se em 2014 abririam, mas que não poderiam garantir. Como não podiam ajudar, pedimos que nos indicassem alguma outra instituição que concedesse financiamento. Foi-nos aconselhada a Direção Geral das Artes (DGArtes).

Ligámos para a DGArtes para obter as mesmas informações e pediram-nos para formalizar qualquer dúvida por email. Escrevemos solicitando informações sobre os apoios mais apropriados para um artista que pretendesse candidatar um projeto de vídeo-dança. Não recebemos resposta. De qualquer forma, consultando o *site da DGArtes*<sup>65</sup> é possível conhecer os apoios disponíveis, nomeadamente os *Apoios Pontuais*, que possivelmente seriam os mais apropriados para candidatar um projeto em vídeo-dança. Rui Horta, referindo-se aos apoios existentes no país, diz:

O nosso sistema de atribuição de apoios é muito bom. Não tem é dinheiro que chegue e é muito irregular. Ou seja, se a lei funcionasse mesmo – e isso é tipicamente Português – o sistema seria excelente. Porque é mesmo democrático, no sentido em que há um júri de qualidade que escolhe. Só que há sempre muito pouco dinheiro para atribuir e nem todos os anos abre. (Horta, entrevista, 10/5/2013)

Para além dos *Apoios Pontuais*, existem outros apoios para projetos mais extensos. Pedro Sena Nunes conta que o festival InShadow só acontece devido ao apoio da DGArtes, Antigo Ministério da Cultura, que patrocina a existência de uma estrutura física e a constituição de uma equipa, através dos *Apoios Quadrienais*. Mas, sublinha, “depois, sobra muito pouco para podermos aplicar nos projetos. Isso é um

---

<sup>64</sup> *Link* onde pode ser visto que não houve apoios em 2012 <http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=325> [último acesso, 19/07/2013].

<sup>65</sup> DGArtes (Direção-Geral das Artes) - Apoio às Artes. <http://www.dgartes.pt/contents.php?month=10&year=2013&sectionID=27&sectionParentID=&lang=pt> [último acesso, 25/07/2013].

problema” (Nunes, entrevista, 4/6/2013). O festival conta também, desde o seu início, com o apoio do Teatro São Luiz. E é tudo. Todos os eventos que acontecem fora do São Luiz resultam apenas de parcerias, porque “ouve sempre zero investimento” (idem), sendo necessário contar com a disponibilidade das pessoas, dos espaços e de equipamentos, quando isso é possível, conta. Neste contexto, erguer um festival com este porte torna-se um grande desafio.

Ainda, também existem as bolsas e subsídios da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>66</sup>, sendo possível a candidatura de um projeto de vídeo-dança através do programa de *Língua e Cultura Portuguesas*, dentro da área de Cinema, por este contemplar projetos de caráter experimental. Ou ainda, dentro do *Projetos Especiais*, destinado a promover a criação interdisciplinar, resultante do cruzamento das áreas do cinema, dança e teatro.

Embora existindo várias instituições em que podem ser candidatados os projetos, Pedro Sena Nunes considera que fora do país a situação é melhor, no que se refere aos investimentos para a produção em vídeo-dança. E dá um exemplo de um festival em Amsterdão, o *Cine Dance*, com uma realidade bastante cativante:

Eles tinham, há dois anos, um concurso agregado com a televisão estatal, que iria resultar em quatro filmes de dança, em que o orçamento de cada um – na altura nem dava para acreditar! – era à volta de 100 mil euros. 100 mil euros! Com 100 mil euros, fazíamos oito vezes o InShadow. E era um orçamento para um filme. E iam fazer quatro! (Nunes, entrevista, 4/6/2013).

Já o que existe em Portugal é um trabalho árduo, em que, mesmo quando o dinheiro é escasso, as pessoas e instituições lutam para produzir com o que há. É por isso que o retorno que os artistas recebem em Portugal é muito mais a satisfação e o reconhecimento por criar uma obra diferenciada do que a obtenção de um resultado económico.

---

<sup>66</sup> Site da Fundação Calouste Gulbenkian <http://www.gulbenkian.pt/section65langId1.html> [último acesso, 18/09/2013].

Outro artista para quem a situação no exterior é melhor é Rui Horta, que dá mais um exemplo: “Não tens uma grande produção de vídeo-dança em Portugal em geral, comparativamente a outras realidades, como por exemplo o Canadá, que tem uma tradição grande de trabalho a esse nível. A nossa produção não é das mais ricas” (Horta, entrevista, 10/5/2013).

Estes países têm uma cultura de apoio às artes mais sistemática, forte e, muitas vezes, melhor direcionada. Pedro Sena Nunes fala sobre os países em que este tipo de área é valorizado:

Sabemos que há, houve e continuará a haver países em que esta cultura da dança, ou da imagem com a dança e a relação de uma coisa com a outra, estiveram sempre muito raizadas, muito presentes. É quase como um projeto de tradição. (Nunes, entrevista, 4/6/2013).

Projetos de tradição, como refere, são construídos através de décadas. Criar raízes pressupõe um trabalho consistente e contínuo que não se desenvolve de um dia para o outro. Para alcançar o patamar de países mais desenvolvidos a este nível, Portugal precisaria de grandes transformações. Pedro Sena Nunes opina sobre o que acontece no país:

Grosso modo, não há uma cultura de estado para a área artística. E muito menos para este sentido de coisas mais marginais, mais arriscadas, altamente contemporâneas, etc. Há todo um processo retrógrado, lento, de mudança, ao qual as pessoas resistem muito. (Nunes, entrevista, 4/6/2013).

Uma mudança de paradigma e uma situação financeira mais promissora seriam elementos fundamentais para uma transformação da realidade no país e para que a área de vídeo-dança prosperasse. Ressaltando que, independentemente de existir uma exclusão de áreas artísticas mais experimentais, como Pedro Sena Nunes referiu, a crise económica atinge neste momento todas as classes artísticas.

É por isso que, ao estudarmos a produção de vídeo-dança em Portugal, não podemos ignorar o cenário geral das artes, nem esquecer a situação que abarca todas as áreas profissionais do país. Em 2013, Portugal alcançou um nível histórico de desemprego, com uma taxa de 17,6 por cento<sup>67</sup> segundo a OCDE (Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico), e com estimativas para o próximo ano que preveem um piorar da situação, que atingirá ainda mais fortemente os jovens.

Perante esta situação económica é preferível ter paciência e desenvolver a criação artística, mesmo sem grandes investimentos ou estrutura, mesmo de uma forma amadora, do que perder o que foi conquistado até aqui. Pois é muitas vezes na necessidade que as oportunidades acontecem.

---

<sup>67</sup> Uma notícia publicada pela edição *online* do jornal Público, no dia 16 de julho de 2013, mostra uma estimativa sobre a taxa de desemprego no país: “No final de 2014 a taxa de desemprego em Portugal vai subir dos actuais 17,6% (registados em Maio) para 18,6%, estima a OCDE (Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico)”. As análises da OCDE “apontam para um agravamento do desemprego na zona euro: 12,3%, com valores ainda mais expressivos entre os jovens. Mais de 60% de desemprego jovem na Grécia, 55% em Espanha e 40% em Itália e Portugal”. Portanto, espera-se uma situação de agravamento para os jovens também. *Link* <http://www.publico.pt/economia/noticia/ocde-preve-185-de-desemprego-em-portugal-em-2014-1600346> [último acesso, 25/07/2013].



## 5. ANÁLISE DAS OBRAS DE VÍDEO-DANÇA PORTUGUESAS

### 5.1 Seleção das obras

---

A investigação contemplou reunir a maior quantidade possível de obras portuguesas produzidas nos últimos 10 anos, sabendo que seria impossível tomarmos conhecimento de tudo o que tinha sido criado neste período, uma vez que a produção de vídeo-dança não é controlada no país. Foi possível conhecer, sobretudo, as obras que foram programadas dentro dos festivais nacionais. E ao conhecer os respetivos artistas, percebemos que estes não produzem apenas uma única obra de vídeo-dança, porque em geral quem o faz costuma repetir a experiência, tendo no seu repertório mais algumas obras. Além disso, eles também indicaram outros criadores, conseguindo, desta forma, ampliar a nossa lista de artistas e ter acesso a uma quantidade maior de obras.

Uma vez na posse de uma considerável quantidade de vídeo-danças e tendo como objetivo mostrar uma visão real e transparente do panorama da produção portuguesa, definimos que ao selecioná-las deveríamos abster-nos de emitir qualquer juízo de valor, sem discriminação ou favorecimento com base na vertente profissional e/ou artística da obra. Optámos por encontrar outros parâmetros que dessem base para a seleção.

Assim, foram definidos alguns requisitos importantes para a escolha: primeiramente, houve um especial cuidado para evitar que obras de outros géneros entrassem equivocadamente para o inventário. Pelo que, foram definidos dois critérios para a seleção das obras: a) o criador devia reconhecer a sua obra como pertencendo ao género vídeo-dança; b) a obra teria de ter sido difundida através de eventos ou plataformas reconhecidamente dedicadas a esse fim.

O primeiro critério levou em consideração a opinião do artista, permitindo assim compreender como os criadores portugueses pensam e concebem as obras. O segundo

parâmetro teve em conta o meio normalmente utilizado em Portugal para a divulgação deste género de obras. Uma vez que festivais e plataformas da área aplicam processos de seleção através de curadorias, considera-se que, se a obra conseguiu passar pelo crivo de especialistas, estaria apta para representar o género, no que diz respeito a este estudo.

Além destes crivos, e em segundo lugar, solicitámos a cada um dos criadores que aceitaram participar uma autorização para podermos publicar os vídeos na plataforma Mapa D2. Uma vez munidos do consentimento dos criadores para a publicação, aproveitámos a mesma seleção final para usarmos na análise desta dissertação. Desta forma, as obras que serão mencionadas durante este capítulo são as mesmas que entraram para o *Eixo Curatorial* proposto por nós.

Após a aplicação dos respetivos procedimentos acima citados, finalizámos a seleção, com um total de 39 obras devidamente autorizadas e aptas para entrarem para o estudo.

E uma vez que a intenção era dar a conhecer as obras produzidas em Portugal nos últimos 10 anos (considerando a faixa de tempo de 2003 a 2013), definimos que a primeira sistematização que deveríamos dar às obras seria a de uma organização cronológica:

<b>Ano</b>	<b>Nomes da obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Evento</b>
2013	<i>Whisper</i>	Bárbara Hora	Cinedans – Dance on Screen Festival
	<i>Mountain Mouth</i>	Catarina Miranda	Dancebox (Kobe)
2012	<i>Untitled</i>	Luis Marrafa	Festival InShadow
	<i>Respiro</i>	Valdjiu e Sylvia Rijmer	Feedback Kolectiv
	<i>Pura &amp; Simplesmente</i>	Ana Sanchez	Sneak a Peek (Jazzy Dance Studios)
	<i>O guardador de Rebanhos</i>	João Paulo Santos	InShadow
	<i>Mazezan</i>	Catarina Miranda	InShadow
	<i>Corpo sem Órgãos</i>	Renata Ferraz	InShadow
	<i>Amenta</i>	Catarina Miranda	Festival Magnética
	<i>A Dimensão Oculta de Renata Polónia</i>	Renata Polónia	Extensões InShadow
	<i>Opressão   Libertação</i>	Nelson Castro e Sofia Afonso	InShadow

2011	<i>Untraceables Patterns</i>	Felipe Martins e Né Barros	InShadow
	<i>Tzero</i>	Rafaela Salvador e Carlos Porfírio	Quinzena de Dança de Almada
	<i>Try Till Die</i>	Dário Pacheco e José Gonçalves	Quinzena de Dança de Almada
	<i>P48</i>	Ana Sanchez, Bruno Duarte, Ana Rita Rodrigues e Luís Malaquias.	Quinzena de Dança de Almada
	<i>Nº 2743</i>	Dário Pacheco e José Gonçalves	Casa PRIMAVERA - Exposição Colectiva
	<i>I'm not a hooker I'm a dancer</i>	Dário Pacheco e José Gonçalves	Streaming Festival
	<i>Existência Abstrata e Obediência</i>	Bruno Canas	InShadow
	<i>A Praça</i>	Felipe Martins	InShadow
	<i>ACSCI</i>	António Cabrita e São Castro	Add-Wood
2010	<i>Tao</i>	Valdjiu	Fantasperto (cerimonia de abertura)
	<i>Hope</i>	Pedro Sena Nunes	Festróia
2009	<i>Tênuê</i>	Nuno Neves	Estoril Film Festival
	<i>Próteses para feridas emocionais</i>	Bruno Canas	Festival InShadow
	<i>Ophélia. Acto I</i>	Cláudia Batalhão	Quinzena de Dança de Almada
	<i>Mergulho</i>	Pedro Sena Nunes	Festival VideoDanzaBA
	<i>Hannah</i>	Sérgio Cruz	InShadow
	<i>Exótica</i>	Sérgio Cruz	InShadow
2008	<i>Procissão K</i>	Felipe Martins	FRAME Research
	<i>Partes</i>	Cláudia Batalhão	Dança sem Sombra
	<i>ID</i>	Bárbara Hora	Dança Sem Sombra
	<i>Floema</i>	João Luz	Mostra de vídeo-dança+
2007	<i>Skin</i>	Catarina Barata	Dança Sem Sombra
	<i>Outside</i>	Sérgio Cruz	FRAME
	<i>IIB</i>	Luís Marrafa e António Cabrita	Temps d'Image
	<i>CORpo</i>	Rafaela Salvador	Quinzena de Dança de Almada
2005	<i>EHora</i>	António Cabrita	FRAME
	<i>Animalz</i>	Sérgio Cruz	Dança Sem Sombra
2003	<i>Viagens da Dança na Floresta da Teoria</i>	Paula Varanda	Quinzena de Dança de Almada

Quadro I - Obras organizadas por ano de lançamento

Como pode ser visto, para o ano vigente de 2013, existem apenas duas obras, porque a maioria das criações que estão sendo lançadas este ano ainda não foram vinculadas a eventos para este fim, pelo que ainda não podem fazer parte desta seleção. Logo a seguir, pode-se observar que para os anos de 2012 e 2011, há uma maior quantidade de aglomeração de obras de vídeo-dança. Enquanto para os anos mais

afastados, o número de obras começa a diminuir, não havendo nenhuma obra para o ano de 2004 e 2006, e apenas uma, para o ano de 2003.

Como foram poucas as obras mais antigas encontradas, ficou demonstrado que, à medida que o tempo passa, a tendência destas obras se perderem aumenta. Por outro lado, como já tínhamos referido no capítulo anterior sobre a produção, através das informações facultadas pelos nossos informantes, nos últimos anos os artistas tem estado mais alinhados com a vertente vídeo-dança, enviando um maior número de obras deste estilo para serem divulgadas nos festivais nacionais. Sendo natural haver mais obras nos anos mais próximos, já que parece que o género é cada vez mais conhecido ou popular entre os artistas, enquanto nos anos mais distantes os festivais ainda eram muito novos e menos pessoas conheciam a proposta deste estilo artístico.

Em relação à duração do tempo das obras, a mais longa da lista é *Mountain Mouth*, da artista Catarina Miranda, com 25:08 minutos, e a mais curta é *Whisper*, de Bárbara Hora, com 1:00 minuto de duração. A grande maioria ronda aproximadamente os 4 a 10 minutos. Sendo que a média exata das 39 obras é de 7 minutos de duração. Isto dá-nos uma ideia da preferência de tempo dos criadores de vídeo-dança em Portugal.

As informações referentes a cada obra, como ficha técnica, sinopse e currículo dos criadores, encontram-se em anexo<sup>68</sup>, no final desta dissertação.

---

<sup>68</sup> Ver anexo II, onde pode ser encontrada a lista dos autores ordenadas por ordem alfabética, com as obras correspondentes de cada um. E ver anexo III, onde podem ser encontrado os dados bibliográficos dos autores.

## 5.2 Descrição de três processos: análise das obras

---

Além de uma ordem cronológica, como foi apresentado acima, foram considerados outros critérios de organização. E para identificar características comuns, as obras foram agrupadas de acordo com as suas semelhanças, observando-se três dominâncias presentes nas obras e que, por esta razão, escolhemos salientar.

As dominâncias a que nos referimos tratam sobre os processos de criação de uma obra, que têm a ver com o modo como o aspeto da dança é mostrado em vídeo-dança. Além da possibilidade de vermos um corpo dançante, o que seria mais habitual e esperado, há outras formas de revelá-la, designadamente através de uma câmara em movimento ou de uma coreografia fruto de um trabalho de edição. Conceitos estes que já foram explicados no capítulo anterior. As diferentes dimensões coreográficas da relação entre a dança e o vídeo, como descritas por Caldas, (2012, p. 251), são “a do corpo filmado, da câmara que filma, da edição que compõe”. São, portanto, três fases pelas quais a obra passa ao ser criada, e que podem ser percebidas na obra, uma vez acabada.

Baseando-nos nestas três dominâncias, intitulámos cada processo da seguinte forma:

- a) Filmando a Coreografia.
- b) Coreografando a Filmagem.
- c) Coreografando a Edição.

### Descrição dos processos:

a) Filmando a Coreografia: refere-se a obras em que foi utilizada, sobretudo, uma forma de filmar mais estática, através de planos fixos. Nestas, as tomadas são feitas na maior parte do tempo com a câmara pousada sobre o tripé e opta-se por executar ângulos e enquadramentos em que ela exerce um papel de observadora perante o objeto filmado. A câmara, “(...) is the eye through which the viewer sees” (McPherson, 2006, p. 24). Nestas obras, o movimento provém principalmente do objeto filmado, uma vez que a atenção está na imagem captada. Há uma maior relevância do “que está sendo filmado” do que de “como está sendo filmado”. Um exemplo do tipo de efeito que esta abordagem cria é que, “Com a câmara parada e o bailarino em movimento, dependendo do tamanho do plano, podemos ter a ilusão de que ele se move mais velozmente (em caso de plano apertado). Já com a câmara e o bailarino parados, o tempo parece prolongar-se” (Barata, 2013, p. 70). Dependendo do resultado que o criador quiser obter com a sua obra, poderá usar este processo para acentuar diferentes impressões.

b) Coreografando a Filmagem: ao contrário da primeira, aqui a câmara adquire um papel ativo durante a filmagem. Este procedimento refere-se às obras em que, como McPherson (2006, p. 34) explica, a câmara “acompanha”, movimentando-se pelo espaço. Exemplificando, “A ‘dança’ da câmara (movimento) é sempre jogada em relação com a dos bailarinos. Pode-se fazer em complementaridade com os movimentos destes ou, pelo contrário, em total contraste” (Barata, 2013, p. 70). A câmara ora é segurada nas mãos, colocada em trilhos ou sobre uma grua para se deslocar. É também utilizado o movimento proveniente da câmara, mesmo quando esta está sobre um tripé, podendo girar, fazer planos panorâmicos de um lado para outro ou utilizar *zoom* para afastar e aproximar. É importante destacar que praticamente todas as obras de vídeo-danças utilizam alguma das técnicas de filmagem aqui mencionadas, mas são poucas as que o fazem de forma constante.

c) Coreografando a Edição: refere-se a obras que passaram por um processo artístico relevante durante a fase de pós produção. As imagens captadas podem ser estruturadas de uma forma diferente da ordem em que foram filmadas, e/ou inclusivamente alteradas por completo. Neste tipo de obras é comum, como Pearlman (2012, p. 229) descreve, o responsável pela montagem usar “fragmentos de movimentos e transformá-los em frases”, criando portanto a coreografia na edição. Segundo McPherson (2006, p. 174), é através da justaposição de cenas e sons que a obra adquire o seu impacto emocional. A importância de um momento ou movimento pode ser explorada, retardando o tempo, esticando ou repetindo uma cena através da edição. Neste tipo de obras, é comum vermos manipulação da velocidade, efeitos de imagem e sobreposição de planos. Uma das técnicas bastante utilizadas pelos artistas portugueses é o dispositivo de *reverse speed*, que, como Barata (2013, p. 70) descreve, “provoca uma distorção da ação física”. O caráter experimentalista está substancialmente presente, bem como uma grande influência de vídeo-arte.

Uma vez explicadas as três fases a que uma obra é submetida, salientamos que toda a obra inclui os três processos em graus de intensidade variados. A não ser quando uma obra do início ao fim só usa a câmara de forma estática e nunca a move. Ou, pelo contrário, quando só há movimento da câmara e esta nunca para. Nestes casos, apenas um dos processos está presente. Mas em rigor, excetuando estes casos mais específicos, os três processos sempre são utilizados para a criação de uma obra de vídeo-dança.

A seguir iremos salientar algumas obras da nossa seleção, que escolhemos para exemplificar os diferentes processos. Começando pelo primeiro, Filmando a Coreografia:

Na obra *Amenta*, de Catarina Miranda, que usa planos fixos, deixando a câmara de forma estática durante as filmagens, esta técnica predomina em relação aos outros dois processos. Nesta obra, é feito um jogo de sombras e luzes que produzem um ambiente

em que partes do corpo dos intérpretes aparecem na luz e desaparecem na sombra. Começando pela aparição de mãos que surgem de uma área escura, passando por momentos em que os corpos atravessam o espaço iluminado andando de um lado para outro, para finalizar com um efeito interessante. Trata-se de pó atirado ao ar e em que podem ser vistas nitidamente as partículas a moverem-se com o contraste da luz, evidenciando em cena este único elemento em movimento. Nesta obra, os efeitos são produzidos pelo jogo de luz e pela interpretação dos personagens que andam em diferentes direções. Aqui, a edição entra apenas para colaborar na passagem de uma cena para a outra. Desta forma, o que aparece em evidência em *Amenta* é muito mais aquilo que se filma, do que a edição ou ação da câmara, uma vez que não há movimento nenhum por parte desta.

Em *Untitled*, criada por Luís Marrafa, também pode ser visto como a câmara permanece parada, embora em determinados momentos haja uma suave deslocação lateral da mesma. São utilizados planos mais longos, com menos corte, nos quais podem ser vistas as sequências de movimentos do intérprete por completo. Também pode ser apreciado o corpo do intérprete por completo, por surgirem, em maior medida, planos médios e gerais. Além de o intérprete realizar movimentos dançados, cria uma conexão com a natureza, interagindo e relacionando-se com o espaço no qual está. Neste caso, tocando e mexendo na neve no chão, segurando os galhos das plantas e criando apoios com estes, etc. A obra exacerba como principal aspeto aquilo que é filmado, muito mais do que os outros processos, que são menos trabalhados.

Podemos observar da mesma forma, na obra *Corpo sem Órgãos*, de Renata Ferraz, e na obra *A Dimensão Oculta de Renata Polónia*, criada por Ana Renata Polónia, como a característica mais evidente é aquilo que está sendo filmado. A câmara nestas duas obras também permanece mais estática. A paisagem é mostrada como pinturas de um quadro, possuindo alta beleza estética. A partir desses espaços ao ar

livre, as intérpretes exploram os locais tocando as superfícies, fazendo parte da performance.

Abrindo um parêntesis: ressaltando esta ideia de exploração do ambiente, encontramos uma peculiar característica que ocorre em diversas obras Portuguesas, independentemente do processo mais acentuado. Encontramo-la em obras que foram filmadas debaixo de água ou estabelecendo algum contacto com ela. As obras *Mergulho* e *Hope*, de Pedro Sena Nunes, são filmadas por completo debaixo de água. As obras *Hannah* e *Animalz*, de Sérgio Cruz, começam debaixo do mar. Nestas quatro obras, a câmara está também dentro da água. Sendo que, nas duas primeiras de Pedro Sena Nunes, a câmara está imobilizada e, nas outras duas obras de Sérgio Cruz, a câmara movimenta-se bastante. Pelo que cada autor trabalha as tomadas de diferentes formas.

Na obra *Try Till Die*, de Dário Pacheco e José Gonçalves, a intérprete dança na praia e também entra no mar. Na obra *COPpo*, de Rafaela Salvador, pode ser visto numa das cenas finais também dança na água, num local fechado. Na obra *Pura & Simplesmente*, de Ana Sanchez, as intérpretes entram com botas no lago molhando parte das pernas. Na obra *Ophelia. Acto I*, de Cláudia Batalhão, numa das cenas a intérprete está deitada numa banheira com água. Em *P48*, realizada por Ana Sanchez, Ana Rita Rodrigues, Bruno Duarte e Luís Malaquias, um dos intérpretes entra com a cabeça debaixo de água. E na obra *Floema*, de João Luz, a intérprete lava as suas mãos num riacho. Assim, das 39 obras, 10 vídeo-danças tiveram algum tipo de contacto com a água. Tratando-se de uma escolha cénica bastante presente nas criações Portuguesas.

Voltando para a temática Filmando a Coreografia, das obras que trabalham mais com planos fixos, daremos ainda o exemplo da obra *Outside*, de Sérgio Cruz. Aqui podemos ver como, durante o primeiro minuto, são filmadas imagens paradas de lugares na natureza, como se estivesse a mostrar fotografias que devem ser apreciadas de forma estática. Chegando ao segundo minuto do filme, vemos a filmagem de um cartaz que possui impresso a imagem de um lugar da natureza, semelhante às paisagens que antes

tenham sido mostradas. Deste modo, na transposição de uma para outra, fica por alguns instantes a dúvida se esta última se trata de uma filmagem de um lugar ou de uma fotografia. Questão que fica bem clara na sequência, quando pessoas passam em frente ao cartaz, mostrando que aquela paisagem estática era de facto um cartaz colado em alguma parede da cidade de Pequim, lugar em que a obra foi filmada. Nesta primeira parte da obra, podemos ver como o seu criador salientou, através da sequência de imagens de paisagens, uma narrativa estética e poética que, de seguida, entra em contraste com o estilo de vida em Pequim, com o seu característico movimento das ruas. Uma vez que *Outside* retrata imagens reais, o seu autor posiciona a obra entre o estilo vídeo-dança e o documentário. Característica híbrida, que Sérgio Cruz costuma explorar em todas as suas criações.

Uma obra singular pela forma como foi construída é *ACSCI*, criada por António Cabrita e São Castro. Trata-se de um vídeo feito a partir de fotogramas. A câmara permaneceu estática e o intérprete realizou diversas “poses”, que, ao somar as imagens, produzem a ilusão do movimento. Foram realizados planos próximos (em *close-up*), em que podem ser vistos músculos a contrair, movimentos abdominais, gestos com as mãos, detalhes dos pés. Uma série de imagens construídas em sequência, que dão esta ideia de movimento, em que é mostrada a plasticidade do corpo.

Na obra *Mountain Mouth*, de Catarina Miranda, a câmara permanece imóvel na maior parte do tempo, filmando cenas de planos longos, em preto e branco, com tomadas feitas no interior de uma casa tradicional japonesa. Duas personagens interagem colocando em evidência objetos simbólicos e a cultura oriental. Além destas cenas, o filme recorre a outras imagens captadas no exterior, mostrando neve, plantas e árvores. Nestas cenas, é implementado um efeito peculiar, quando estas imagens são vistas através de um círculo, ficando toda a parte externa da circunferência completamente escura, pelo que só vemos o que acontece dentro da área do círculo. Este efeito passa a ideia de ser o orifício de uma porta, através o qual podemos olhar de

dentro para fora. E numa destas últimas cenas, a filmagem foi feita com a câmara mexendo. Mas considerando que a obra tem a duração de 25:08 minutos, estes poucos instantes de movimento não se evidenciam como um referencial na obra, porque a maior parte das cenas são de planos fixos e longos, com um clima contemplativo e silencioso. Os movimentos realizados pelas personagens são suaves e cada ação é feita com extrema consciência. Como pode ser visto numas das cenas, quando as personagens bebem chá, aludindo à cerimónia tradicional japonesa.

Como pode ser observado pela descrição das obras acima, dentro das várias características que representam o processo Filmando a Coreografia, a utilização desta técnica pode servir para reforçar e valorizar diversos aspetos numa obra.

Analisando o processo Coreografando a Filmagem, destacamos algumas criações, como por exemplo a obra *Tênue*, de Nuno Neves, que começa com a câmara girando no sítio e filmando de baixo para cima o que parece ser um lustre no teto. Na cena seguinte, a câmara percorre de perto o corpo de uma mulher pendurada num tecido amarrado em correntes, enquanto se mantém quieta com o corpo solto. E a seguir, os papéis são invertidos: a câmara fica parada enquanto o corpo pendurado gira no lugar. Portanto, aqui é criado um contraste entre um primeiro momento em que a câmara gira e o corpo permanece mais quieto, com um segundo momento em que é o corpo que gira e a câmara para. O mesmo efeito giratório da câmara é utilizado mais à frente na obra, além de outros movimentos, como, por exemplo, o deslocar da câmara pelos diferentes ambientes, através de um deslizamento contínuo e lento, como se estivesse a investigar cada ambiente. Nesta obra o movimento provém muito mais do deslocamento da câmara durante as tomadas do que da intérprete, que permanece, na maioria das vezes, deitada, sentada ou em pé, de uma forma quieta.

Na obra *O Guardador de Rebanho*, de João Paulo Santos, além de se apresentar uma vigorosa performance, a câmara acompanha de forma ágil os movimentos do intérprete em determinados momentos. Nesta obra, também pode ser visto o

deslocamento lateral da câmara e movimentos da lente, focando e desfocando em alguns detalhes (dando o efeito de uma imagem nítida para outra difusa). Além disso foram feitas tomadas em ângulos bastante incomuns, dando uma visão diferenciada ao espetador. Esta obra apresenta de forma bastante elaborada os três processos, pois além de haver um papel ativo por parte da câmara, há outros momentos em que os planos são fixos e nestes o intérprete é que traz à tona a ação da cena. Por outro lado, a edição foi feita de forma minuciosa, através de uma montagem de planos curtos, que mostram diferentes ângulos da performance, conseguindo-se dinamismo nas cenas. A razão de mencionar esta obra dentro do contexto do processo Coreografando a Filmagem, mesmo tendo os outros dois modos bastante presentes, é porque são poucas as obras que utilizam efeitos de movimento de câmara. E nesta, não só há um papel ativo por parte da câmara, como ainda os movimentos produzidas por ela são diversos, em alguns momentos vigorosos e noutros mais suaves. Como se a câmara fosse também um intérprete em cena.

Dentre os três processos mencionados, o estilo Coreografando a Edição, aparece de forma bastante recorrente nas obras portuguesas. Por exemplo, nas obras *Hope* e *Mergulho*, de Pedro Sena Nunes, pode ser vista uma grande sobreposição de imagens, efeito construído durante a edição, resultado num efeito visual similar ao que se vê em técnicas de fotografia, através da dupla exposição, ou múltipla exposição de imagens.

Outra obra de vídeo-dança em que pode ser vista a sobreposição de imagens é *Tao*, criada por Valdjiu. Sobre um fundo escuro, podem ser vistos apenas os troncos nus de uma mulher e de um homem, que foram filmados em momentos separados e depois sobrepostos. Ambos com os corpos pintados e sob um efeito luminoso giram no lugar, realizando movimentos com os braços, tronco e cabeça. As duas imagens sobrepostas passam uma ideia de fusão entre o masculino e o feminino, que por momentos parecem um só.

A obra *ID*, realizada por Bárbara Hora, mostra um plano médio e longo das costas pintadas de uma mulher, que permanece parada o tempo todo. Sobre esta imagem estática são sobrepostas diversas outras imagens com movimento, como por exemplo as ondas do mar. Ou a imagem da mesma mulher só que agora mexendo-se, aparecendo ao mesmo tempo duas imagens sobrepostas da mesma pessoa, uma quieta e outra em movimento.

Outro exemplo em que podemos observar um trabalho minucioso na edição é na obra *Skin*, de Catarina Barata. A filmagem original foi transformada em silhuetas e, utilizando texturas de diversas superfícies, a obra foi montada dando vida a um contraste de cores em movimento. No caso da obra *Skin*, se comparadas as imagens que foram captadas, ainda sem tratamento, com a obra acabada após a edição, seria muito difícil perceber que esta última é fruto das mesmas tomadas, já que através da edição foi dada uma nova forma à obra, dissociada da primeira.

Outro exemplo como este é o da obra *Existência Abstrata e Obediência*, de Bruno Canas, em que é difícil identificar de que tratam as imagens em movimento, em preto e branco. O seu criador utilizou uma técnica de vídeo colagem, em que são colados pequenos fragmentos dando continuidade entre eles. Se observamos com atenção, poderemos perceber que há escadas rolantes em movimento, além do fragmento de imagens mais claras de pessoas a descer escadas. O resultado da edição converge numa obra abstrata, de caráter bastante híbrido. Esta obra pode também ser considerada vídeo-arte, pelo que poderia ser tanto um gênero como outro.

Outra obra do mesmo autor é *Próteses para Feridas Emocionais*. Nesta, Bruno Canas utiliza a ausência de cor, dando apenas contraste de cor para alguns elementos que quis salientar. Além deste efeito criado durante a pós-produção, houve um cuidado com a iluminação dada ao quarto em que foi filmada: com luz pontual, são mostrados detalhes do corpo, gerando jogos de sombras. Estes efeitos de iluminação, combinados

com o tratamento de imagem feito na pós-produção, conseguiram criar um clima, muito bem logrado e singular para a obra, de estranheza e tensão.

Outra obra em que pode ser vista a ausência de cor é *Floema*, de João Luz, em que praticamente todas as cenas são em preto e branco, com apenas alguns momentos em cor. Como referido anteriormente, o mesmo acontece em *Mountain Mouth*, em que há momentos com cor e outros sem. Nas obras *ACSCI* e *Existência Abstrata e Obediência*, não há nenhuma imagem com cor, sendo a obra por completo em preto e branco.

A obra *Tzero* utiliza fundamentalmente o efeito *reverse speed*, em que se vê a obra a andar de trás para frente. O efeito é utilizado para reforçar o guião, que trata sobre um lugar em que as leis físicas funcionam ao contrário. De forma divertida pode ser vista a gravidade (ao contrário) puxar os elementos para cima.

Outra criação em que pode ser visto o mesmo efeito de *reverse speed* é *CORpo*, de Rafaela Salvador, em que são misturadas imagem para a frente e para trás. Como também na obra *Try Till Die*, dos criadores José Gonçalves e Dário Pacheco, em que é utilizado o mesmo efeito, em momentos bem pontuais da obra.

Outro aspeto que pode ser observado em *Try Till Die* é o fato da coreografia ter sido elaborada durante a pós-produção: aqui vemos a repetição de algumas trechos de imagens, dando o efeito visual de que a intérprete fez o movimento mais do que uma vez. Além disso, através da montagem de trechos curtos e misturados com diferentes outros planos, a obra cria um *mix* que não segue um tempo linear.

O mesmo pode ser visto na obra *Ophélia. Acto I*, de Cláudia Batalhão, em que as imagens são editadas de forma a trechos curtos repetirem-se várias vezes. O mesmo conceito que muitas vezes é visto em dança, através da repetição de movimentos do intérprete, só que aqui o que se repete são os trechos do filme. Além disso, durante a montagem, os planos são cortados e montados de forma a coincidir com o ritmo da

música: quando a sonoridade fica mais rápida e repetitiva, o mesmo se vê com as imagens, através de trechos cada vez mais curtos, dando a ideia de velocidade; quando a música suaviza e desacelera, os cortes são mais espaçados. O resultado é um conceito coreográfico construído a partir da montagem.

Outro efeito é a velocidade alterada, como pode ser visto na obra *Ehora*, de António Cabrita, em que a aceleração das imagens está presente em praticamente toda a obra. O mesmo efeito é trabalhado na obra *IIB*, do mesmo realizador, e criada por Luís Marrafa. Durante as filmagens de uma das cenas, os bailarinos movimentaram-se lentamente na calçada de uma rua, para depois, ao aumentar a velocidade do vídeo na pós-produção, as pessoas e os carros que passavam atrás ficarem em alta velocidade, enquanto os intérpretes, por terem feito tudo muito lento, agora aparentarem mexer-se numa velocidade média. Com este efeito de velocidade, *IIB* consegue passar, em uma única cena, o contraste entre a grande agitação da cidade e o movimento mais lento dos bailarinos.

Na obra *O Guardador de Rebanhos*, é usado o efeito de câmara lenta durante alguns fragmentos do filme, para mostrar com nitidez os saltos realizados pelo intérprete, sendo possível ver o giro no ar com clareza, algo que não seria possível de ser apreciado numa velocidade normal. Através deste efeito especial, é conseguida uma visão única da performance, impossível de ser conseguida se ela fosse assistida ao vivo.

O uso dos efeitos especiais e a montagem coreografada foram, sem dúvida, características bastante presentes numa considerável parte das obras da nossa seleção.

### **5.3 Organização**

---

Uma vez exemplificados os três processos, passaremos a descrever propostas de organização para as obras a partir destes conceitos. E embora este tipo de apreciação

tenha sido estimulante para nós, porque surge de forma reveladora para o estudo, uma organização baseada nestes processos exibe uma dificuldade de ordem significativa.

Primeiro tentámos usar um método de categorização convencional, em que todas as obras deveriam ser distribuídas pelos três grupos (filmando a coreografia, coreografando a filmagem e coreografando a edição), sendo que nenhuma obra poderia repetir-se em mais do que uma categoria. Para fazer isto, identificámos a característica que mais se salientava na obra e assim definimos em que grupo deveria ser posicionada. O problema foi algumas obras terem mais do que um processo acentuado e, no momento de definir em que grupo deveriam ser colocadas, acabámos por usar a nossa opinião pessoal, tornando-se uma escolha pouco rigorosa e bastante subjetiva.

Por causa disto, foi pensada uma segunda opção: eliminar a ideia de uma categorização formal, já que uma obra não poderia ser definida apenas por um dos processos, mas sim pela conjugação dos três. Nesse sentido, para cada obra, foi dado um grau de intensidade para cada um dos processos. Desta forma o processo mais evidente ainda seria destacado, mas sem excluir a presença dos outros dois.

Para realizar esta organização, definimos o valor zero para a pontuação mais baixa e o valor dez para a mais alta. O problema de atribuir graduações de intensidade foi que, eventualmente, o leitor poderia considerar que se tratava de uma avaliação estética, abordagem que queríamos evitar. Assim, concluímos que deveríamos procurar um outro método que fosse similar, mas que evitasse esta ideia de quantificação.

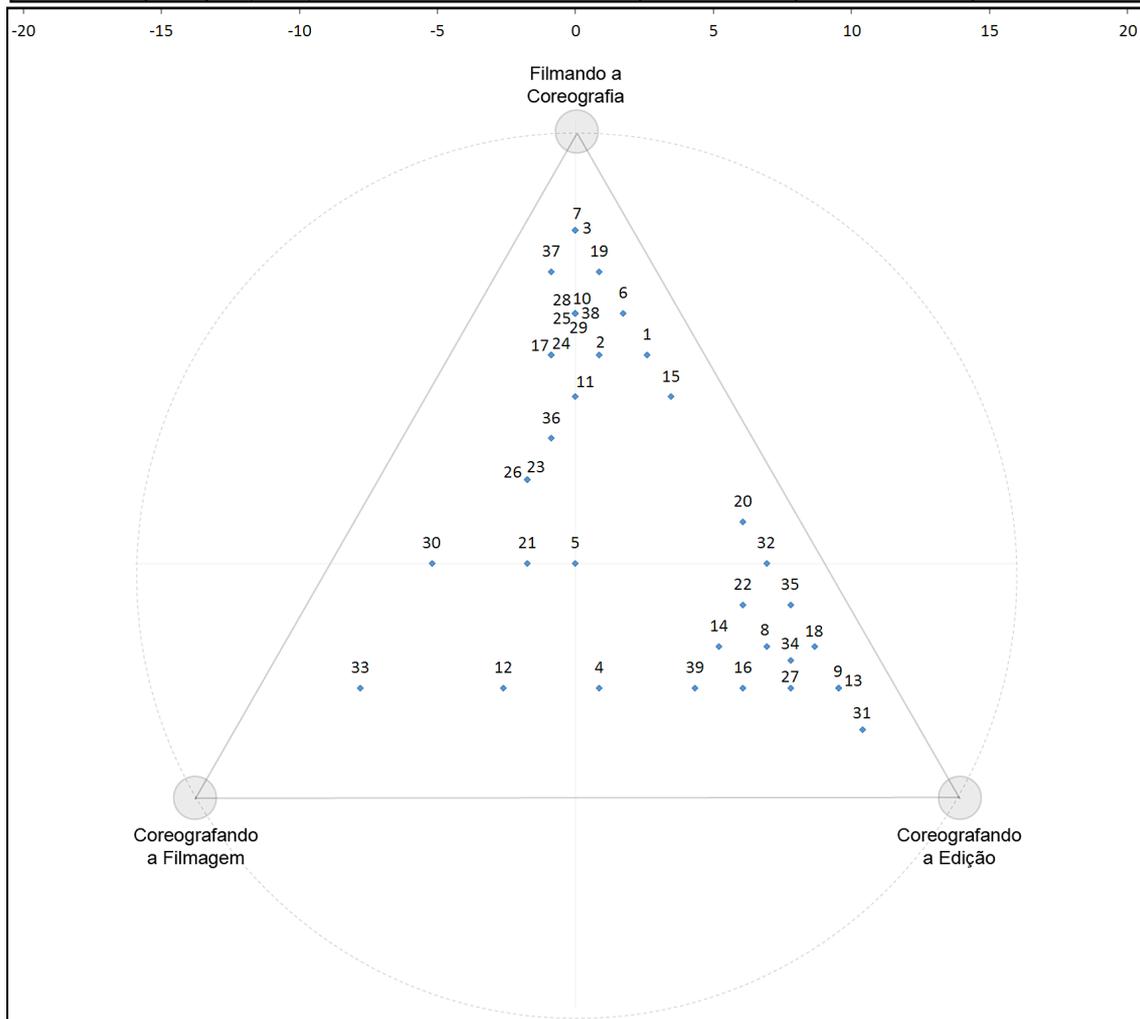
A terceira fórmula que aplicámos foi uma medida estável, definida pelo valor 15 para cada uma das obras, em que a soma dos três processos deveria dar, obrigatoriamente, este valor. Para aplicarmos este método foi criado um gráfico com três extremidades, desenhando um triângulo, em que cada um dos cantos representa um dos processos. Quando é atribuída uma percentagem a cada processo, a fórmula matemática, através de um vector, posiciona a obra num determinado lugar dentro do

gráfico. Gerando aproximações entre os estilos que mais representa a obra e afastando-se daqueles processos que são menos evidentes nela. O método mostrou ser o mais favorável, pelo que o desenvolvemos.

A seguir apresentamos as 39 obras, ordenadas por ordem alfabética. Ao lado do nome de cada obra, encontra-se a proporção atribuída. Lembrando que a soma dos três números deve dar a quantidade total de 15, sendo que cada um dos três processos deve adquirir uma determinada proporção para a soma deste número. Para uma melhor apreciação do gráfico, na coluna da esquerda pode ser visto um número com o qual pode ser identificada a coordenada de cada obra dentro do triângulo.

Referência no gráfico	Nome da Obra	Filmando a Coreografia	Coreografando a Filmagem	Coreografando a Edição
1	ACSC1 (2011)	10	1	4
2	A Dimensão Oculta de Renata Polónia (2012)	10	2	3
3	Amenta (2012)	13	1	1
4	Animalz (2005)	2	6	7
5	A Praça (2011)	5	5	5
6	CORpo (2007)	11	1	3
7	Corpo sem Órgãos (2012)	13	1	1
8	EHora (2005)	3	2	10
9	Existência Abstrata e Obediência (2011)	2	1	12
10	Exótica (2009)	11	2	2
11	Floema (2008)	9	3	3
12	Hannah (2009)	2	8	5
13	Hope (2010)	2	1	12
14	ID (2008)	3	3	9
15	IIB (2007)	9	1	5
16	I'm not a hooker I'm a dancer (2011)	2	3	10
17	Mazezan (2012)	10	3	2
18	Mergulho (2009)	3	1	11
19	Mountain Mouth (2013)	12	1	2
20	Nº 2743 (2011)	6	1	8
21	O Guardador de Rebanhos (2012)	5	6	4
22	Ophélia. Acto I (2009)	4	2	9
23	Opressão   Libertação (2012)	7	5	3
24	Outside (2007)	10	3	2
25	Partes (2008)	11	2	2
26	Procissão K (2008)	7	5	3
27	Próteses para feridas emocionais (2009)	2	2	11
28	Pura & Simplesmente (2012)	11	2	2
29	P48 (2011)	11	2	2

30	Respiro (2012)	5	8	2
31	Skin (2007)	1	1	13
32	Tao (2010)	5	1	9
33	Tênué (2009)	2	11	2
34	Try Till Die (2011)	3	2	11
35	Tzero (2011)	4	1	10
36	Untraceables Patterns (2011)	8	4	3
37	Untitled (2012)	12	2	1
38	Viagens da Dança na Floresta da Teoria (2003)	11	2	2
39	Whisper (2013)	2	4	9



Quadro II - Distribuição das obras pela proporção que cada processos exerce:

Primeira parte: obras organizadas por ordem alfabética

Segunda parte: distribuição das obras pela influencia de três processos

Explicando como o quadro funciona: quando uma obra se encontra próxima de um dos cantos, tem mais acentuado aquele processo. Quando a obra se encontra mais centralizada, a sua tendência é ter os três processos trabalhados de uma forma mais homogénea. Já quando uma obra reside numa das laterais, apenas entre dois pontos, o processo oposto não foi trabalhado tanto quanto os outros dois. A seguir, daremos alguns exemplos para explicar o resultado.

As obras posicionadas na área superior são aquelas que, em maior medida, utilizam o procedimento Filmando a Coreografia. Entre as obras mais próximas do canto superior estão: *Amenta*, representada pelo número 3; *Corpo sem Orgãos*, representada pelo número 7; *Untitled*, representada pelo número 37; *Mountain Mouth*, representada pelo número 19. Um pouco mais abaixo, também podemos observar como as obras representadas pelos pontos 28, 38, 10, 25 e 29 se encontram posicionadas no mesmo lugar, por estas obras, embora muito diferentes entre si, possuírem características comuns: na maior parte do tempo, a câmara permanece parada, existindo pouco movimento apenas em momentos bem pontuais; em relação à edição, estas obras valorizam a imagem com menos tratamento, dando mais valor àquilo que está sendo filmado de uma forma mais orgânica e natural. Como pode ser visto, uma grande quantidade de obras encontra-se na área superior do triângulo. Sendo que, do conteúdo total reunido para esta pesquisa, a opção por este estilo de filmar mostrou ser a mais frequente entre os criadores de vídeo-dança em Portugal.

Agora observando o canto inferior esquerdo do gráfico, representado pelo processo Coreografando a Filmagem, podemos observar a obra *Tênue*, representada pelo número 33, que trabalha o movimento da câmara de forma mais acentuada que os outros processos e, portanto, aproxima-se deste canto mais do que as outras obras. Se compararmos esta ponta do triângulo com as outras duas, vemos que há poucas obras próximo desta área, por ser esta técnica menos utilizada pelos criadores em comparação

com os outros dois processos. Deste acervo, as obras de vídeo-dança que exacerbam o uso da câmara em movimento representam uma minoria.

Nesta altura é preciso fazer um esclarecimento. O facto de haver apenas uma obra próxima do canto inferior esquerdo não quer dizer que não haja outras em que também possa ser visto o movimento da câmara. Acontece que se a obra tiver além deste processo salientado mais um outro igualmente marcante, terá de dividir proporções iguais, pelo que ficará mais centralizada entre estes dois aspetos que são mais fortes. Por exemplo, na obra *Respiro*, representada pelo número 30 - aqui tanto a câmara parada como em movimento é usada de forma bastante equilibrada - o resultado é uma centralização dentro do desenho. Este esclarecimento é dado para que não fique a ideia de que apenas as obras bem próximas das pontas trabalham aqueles respetivos processos.

Se olharmos para o canto direito em baixo, podemos ver a obra *Skin*, representada pelo número 31; *Existência Abstrata e Obediência*, representada pelo número 9, *Próteses para Feridas Emocionais*, representada pelo número 27; *Hope* representada pelo número 13; e a obra *Mergulho*, representada pelo número 18, próximas ao processo Coreografando a Edição, por terem um trabalho de pós-produção mais exacerbado, em relação aos outros modos.

Outra informação interessante, se olharmos para a lateral direita do gráfico, é a existência de diversas obras distribuídas em linha, entre o estilo Filmando a Coreografia e Coreografando a Edição. Aqui, observa-se um diálogo maior entre estes dois estilos, mais do que com o processo Coreografando a Filmagem.

Olhando para o centro do triângulo, temos a obra *A Praça*, representado pelo número 5. Esta obra encontra-se no meio, uma vez que os três processos dialogam de forma equilibrada, sem nenhum deles ser mais evidente do que o outro. Quanto mais

homogénea for a presença dos três processos numa determinada obra, maior a tendência para ficar mais centralizada.

Uma obra que trabalha intensamente todos os aspetos de uma forma bastante elaborada é *O Guardador de Rebanhos*. Esta obra, representada pelo número 21, não está precisamente no meio, porque os estilos Filmando a Coreografia e Coreografando a Filmagem são um pouco mais acentuados do que o processo Coreografando a Edição. Embora este último conte com uma montagem bem elaborada, sendo ainda inseridos efeitos especiais em momentos pontuais para destacar movimentos em câmara lenta. É uma obra em que os três processos foram elaborados de forma bastante consistente.

Para finalizar, é importante esclarecer que a escolha do autor em exacerbar mais um processo do que outro não posiciona a obra como melhor ou pior, revelando apenas a essência, os valores e as ideias que o artista pretendeu transmitir com a sua criação. Portanto, os processos podem ser vistos como métodos que, dependendo da forma como foram aplicados e conjugados, de uma forma mais densa ou subtil, resultam em efeitos diferenciados. Neste sentido, cada processo tem o seu valor estético.

O ponto positivo deste gráfico é que identifica quais os processos que são mais utilizados pelos artistas. E como se pode observar, há uma maior aglomeração de obras nos estilos Filmando a Coreografia e Coreografando a Edição, mostrando serem estas as opções mais utilizadas pelos criadores de vídeo-dança em Portugal.

Analisando o sistema usado para esta distribuição, identificamos que apresenta uma limitação: obras que, por exemplo, possuem os três processos pouco trabalhados, mas de forma equilibrada, ficaram posicionadas no meio, sem haver uma diferenciação em relação àquelas obras em que os três processos também estão presentes de forma equilibrada, mas foram usados de uma forma mais carregada e densa. Com isto, o gráfico não diferencia estas duas classes de obras, que podem possuir características

inclusivamente opostas, mas ficaram posicionadas no mesmo lugar ou próximas, porque têm as proporções iguais para cada um dos processos.

Além desta limitação, o método apresenta um problema, uma vez que a análise da proporção de cada processo será determinada pelo critério do observador. Resultado que poderá não coincidir se o método for aplicado por um outro observador.

Portanto, dois problemas se colocam nesta organização. Uma dificuldade processual: a subjetividade da apreciação das dominâncias. E uma dificuldade de resultado: as sobreposições no gráfico de obras diferentes que compartilham o mesmo espaço.

Havendo uma subjetividade de apreciação, o gráfico deve ser visto como uma proposta baseada na apreciação de um observador. A partir deste conjunto de obras, poderão surgir outros estudos que permitirão elaborar outros métodos de organização ou de análise. Sendo inúmeras as apreciações que podem ser aplicadas e que podem surgir a partir destas obras. Abrimos a partir deste trabalho um caminho de descobertas, para compreender a criação portuguesa de vídeo-dança.

## 6. CONCLUSÃO

Em Portugal, assim como no resto do mundo, existe um dilema quanto ao termo que deve ser empregado para nomear o género de obras que deu base a este estudo. Mas, mesmo havendo um desconforto e às vezes polémica quanto a este assunto, verificamos que em Portugal, o termo mais usado é vídeo-dança (grafado desta forma).

Esta constatação resultou da observação do termo mais empregue na divulgação de festivais da área, *workshops*, cursos, conferências, etc. E uma vez que a grande maioria utiliza o mesmo termo, gera-se uma inevitável proliferação desta denominação, que se torna comum não apenas entre o grupo artístico que pratica o género, mas que alcança também a sociedade em geral, conseguindo com que o leigo passe a reconhecer esta classe de obras sob o termo vídeo-dança, que assim se torna popular.

Mas independentemente deste ser o mais usado, é preciso reforçar que isto não significa que seja o mais apropriado, podendo até ser questionável, uma vez que o termo é limitador em vários aspetos: como de ordem conceptual e de suporte. Em relação a este último, embora o termo faça uma associação ao *medium* do vídeo e, com isto, exclua o suporte película, temos de levar em consideração que, em Portugal, a produção desenvolve-se através do vídeo e não em película, pelo que, sob este ponto de vista, é apropriado.

Mesmo assim, existe ainda o problema de ordem conceptual, uma vez que constatamos que muitos artistas acreditam que há uma diferença entre dois tipos de obras, que deveriam ser nomeadas de forma diferente. Um tipo caracteriza-se por obras produzidas num ambiente experimental, com baixo recurso e não comerciais, possuindo uma curta duração, comumente de menos de 10 minutos. Para estes artistas, esta classe de obras devem ser chamadas de vídeo-dança, diferenciando-se das obras que possuem uma abordagem baseada em modos cinematográficos, com narrativa e investimento

financeiro mais elevado, além de serem mais longas, possuindo aproximadamente de 30 minutos a 1 hora de duração. Estas obras são chamadas, entre outros nomes, de cine dança ou de filme dança (ou em inglês *dancefilm*).

Mas há também outros criadores portugueses, para quem havendo um trabalho de câmara e dança não é preciso fazer separações. Pelo que existem, por parte dos artistas, dois principais posicionamentos: os que os separam como dois géneros de obras diferentes e os que consideram que os dois modos podem ser vídeo-dança, possuindo este último influências e vertentes diversas que não alteram a sua denominação.

E ainda existe um terceiro tipo de artista que prefere não chamar nem um nem outro de vídeo-dança, porque considera que seria limitador restringir as suas obras a um único género. Para estes artistas, a criação muitas vezes adquire uma hibridação tão intensa, que encerrar a obra dentro de um único estilo seria aprisionar a própria criação.

Efetivamente, se observarmos as características da produção de vídeo-dança em Portugal, poderemos claramente ver uma grande discussão de significados. Por exemplo, algo notório que se repete nestas obras é a falta de bailarinos interpretando a dança sob um molde convencional. A dança está presente de forma mais subjetiva e conceptual.

Assim, muitas das obras caracterizam-se pela interpretação de corpos que se mexem, através de movimentos aleatórios ou através de ações do cotidiano, como andar, comer, subir escadas, rastejar ou simplesmente ficar parado. Como também obras em que são filmadas performances de circo ou outras de carácter mais teatral.

Para além disso, a grande maioria dos criadores e programadores da área acreditam que, numa obra de vídeo-dança, não é preciso haver um corpo humano para representar a dança, porque o conceito pode ser transmitido de outras formas.

Deste modo, percebe-se que a escolha portuguesa é sair de uma ideia fechada do conceito de dança, explorando o lado mais conceptual e abstrato do mesmo.

No caso das obras em que a dança não é representada por um intérprete em movimento, existem duas técnicas/processos usadas durante a fase de realização que podem assumir este papel: o primeiro é a câmara, que pode, através do seu movimento, adquirir um comportamento ativo, sendo a dança representada por ela. Ou seja, não pelo que é registado, mas sim pelo modo como é filmado. O segundo é a edição, que, através da montagem, pode implementar os conceitos coreográficos de ritmo e estrutura de sequências, seguindo os mesmos princípios de composição utilizados na dança.

Em relação ao uso do movimento da câmara, baseando-nos no conjunto de obras portuguesas produzidas nos últimos 10 anos, esta não é uma técnica tão explorada. O movimento da câmara é usado, mas, em maior medida, os criadores preferem manter a câmara parada - por longos períodos e de forma mais contemplativa - ou ao contrário, mudando de planos de forma rápida - fazendo enquadramentos através de diferentes ângulos e planos - para dar dinamismo ao filme. No entanto, embora o uso da câmara fixa seja o mais comum, temos vistos alguns casos particulares, como foi mencionado durante a análise, em que a câmara explorou esta condição de forma intensa.

Em relação à edição, percebemos que os artistas portugueses optam em grande medida pelo uso exacerbado de efeitos visuais produzidos durante esta fase de realização. Alterando a cor das imagens ou, inclusive, eliminando a cor para torná-las a preto e branco ou aproximando-as de uma monocromia. Usando o efeito de mudança de velocidade, tornando os movimentos mais rápidos ou mais lentos, como também fazendo uso do efeito *reverse speed* (de trás para frente). Outra característica comum desenvolvida na fase de pós produção é, com a clara intenção de construir a coreografia através da montagem, repetir pequenos trechos de planos para dar a ideia de repetição de movimento, como acontece numa coreografia de dança feita com o corpo. Este tipo de montagem não costuma obedecer a uma ordem linear de imagens de uma mesma

cena, mas, pelo contrário, misturar diferentes momentos, com trechos de planos que não correspondem a um tempo linear.

Outra constatação resultante da observação das obras e das conversas com os informantes foi a de que vídeo-dança possui influências de diversos géneros e estilos, como por exemplo: cinema tradicional, vídeo-arte, vídeo experimental, documentário, *videoclip*, entre outros. Desta forma, numa mesma obra poderá haver características dos vários estilos. Por exemplo, uma obra de vídeo-dança poderá ser ao mesmo tempo um vídeo instalação que funciona como um vídeo promocional e que foi produzido com técnicas comuns às de vídeo-arte.

Este *mix* que caracteriza a criação torna, para quem tenta definir as obras através de géneros, ainda mais difícil o trabalho, já que nomear significa inevitavelmente limitar.

O conceito purista é pouco valorizado e a produção caracteriza-se por seguir a tendência das artes contemporâneas de cruzamento de linguagens e transposição de barreiras.

Assim, pelo que pudemos constatar com esta investigação, o que marca em maior medida a criação portuguesa é a busca da inovação, da não cristalização de estilos. O que propicia naturalmente a renovação de conceitos, sempre em transição, colocando a produção em constante mudança. Isto quer dizer que o paradigma que governará no futuro a área de criação poderá não mais se identificar com o atualmente vigente. Artistas que hoje criam vídeo-dança poderão, no futuro, não mais perceber as suas próprias obras como tal, sendo possivelmente necessária a criação de novos parâmetros para distinguir estas obras e, simultaneamente, definir novos géneros e estilos para suprir as necessidades da realidade futura.

Quanto à situação da produção de vídeo-dança em Portugal, constatamos que a mesma é escassa e possui grandes dificuldades de crescimento, uma vez que não há praticamente incentivos para esta área. E que mesmo havendo leis de apoios às artes,

em que podem ser inscritos projetos de dança ou cinema, as possibilidades de obtenção de financiamento são poucas, uma vez que a situação financeira no país não é positiva, em função da atual crise económica.

De qualquer forma, não há indícios de que a produção de vídeo-dança possa ter diminuído por esta razão ou, pelo contrário, tenha aumentado nos últimos anos por alguma outra. Na verdade, até há indícios de que, com a repercussão dos festivais de vídeo-dança no país há alguns anos, a produção possa ter sido motivada a crescer. Mas os dados que obtivemos não permitem concluir de forma perentória esta realidade.

Isto porque os artistas envolvidos na área caracterizam este momento como pouco positivo do ponto de vista económico, mas por outro lado isso não os impede de criar, com baixo orçamento e de forma mais caseira, saciando as suas próprias vontades de produzir, associando a criação a um sentimento de satisfação interior por estarem a trabalhar num projeto com o qual se identificam, ou através do qual poderão dar a conhecer o seu trabalho.

O que resulta numa produção que acontece, de forma geral, num terreno mais experimental e baseado no trabalho de autor.

Uma grande parte do conjunto de obras visionadas provenientes dos últimos 10 anos é representada por trabalhos de artistas emergentes, tendo-nos apercebido de que, de forma geral, os artistas mais renomeados nas áreas da dança ou do cinema não são aqueles que se dedicam a produzir vídeo-dança, embora muitos já tenham experimentado alguma vez o género e tenham criado pelo menos uma obra. Ao contrário do que acontece com alguns criadores estrangeiros reconhecidos, que, uma vez testado o género, passam a produzir grande parte das suas criações seguindo estas influências.

Neste sentido, uma vez que a produção em Portugal se caracteriza pela criação de jovens artistas emergentes, dificilmente estes conseguem grande repercussão: por não

possuírem meio de chegar ao público, ou por simplesmente não conseguirem investimentos para o desenvolvimento dos seus trabalhos. Ficando estes artistas limitados às mostras que acontecem em festivais, desde que estes aceitem as obras para serem programadas nos seus eventos. E restando a divulgação que a internet promove, quando publicam as suas obras nas suas páginas pessoais, ou nas redes *youtube* e *vimeo*. Mas embora estes dois últimos possam constituir uma fonte de exposição considerável, dificilmente atingem grandes proporções.

Deste modo, os festivais de vídeo-dança assumem uma relevância fundamental para o género em Portugal, uma vez que constituem o meio de maior exposição, estímulo e formação, através dos *workshops*, palestras, etc.

Devemos também destacar que, dentro da área académica, começa a existir um maior interesse por abordar o assunto, estando o mesmo a ser inserido na programação curricular de algumas instituições.

Estas foram algumas das conclusões possíveis de extrair durante a investigação, percebendo-se também que dentro de cada assunto estudado existe um universo de significados e fatores a levar em consideração e que poderiam ser também abordados, havendo para isso mais tempo. Sendo assim, resta-nos passar às devidas recomendações para futuros estudos:

Em relação às obras de vídeo-dança portuguesa visionadas para este trabalho, percebemos que cada uma delas apresenta um universo de conteúdo próprio, pelo que seria possível a aplicação de outros ângulos de análise, trazendo à luz perceções que não foram discutidas neste trabalho.

Sobre o panorama apresentado, acreditamos que para posicionar de forma mais clara a produção em Portugal seria fundamental investigar o seu contexto, através de comparações com a realidade em outros países, abordando o assunto numa escala maior. O que poderá esclarecer como as influências acontecem a nível internacional e o motivo

de alguns países se desenvolverem mais do que outros nesta área.

Esperamos que este trabalho, através dos diversos aspetos abordados, sirva para os pesquisadores interessados no tema terem uma primeira visão sobre a situação portuguesa. E que o mesmo permita também, através da publicação das obras e do texto analítico, colocar em destaque a área, para que esta adquira cada vez mais reconhecimento e visibilidade.



## BIBLIOGRAFIA

- Barata, C., (2013). *“In the midst of confusion”*: da dança em cinema e da adaptação de dança para o ecrã - processos de criação intermediais. (Tese de mestrado). Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa. Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Bastos, R. L., (2009). *Ciências humanas e complexidades. Projetos, métodos e técnicas de pesquisa. O caos, a nova ciência.* (2 ed). Rio de Janeiro: E-papers.
- Brannigan, E., (2011). *Dancefilm: Choreography and the Moving Image.* New York: Oxford University Press.
- Brum, L., (2012). Videodança, uma arte do devir. *Dança em foco - ensaios contemporâneos de videodança.* Rio de Janeiro: Aeroplano editora e consultoria Ltda.
- Caldas, P., (2012). Poética do movimento: interfaces. *Dança em foco - Ensaios contemporâneos de videodança.* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda.
- Cerbino, B. & Mendonça L., (2012) Coreografia, corpo e vídeo: apontamentos para uma discussão. *Dança em foco - Ensaios contemporâneos de videodança.* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda.
- Costa, F. C., (2006). Primeiro Cinema. História do cinema mundial - Coleção Campo Imagético. Campinas, SP: Papirus.
- Dixon, S., (2007). *Digital performance, a history of new media in theater, dance, performance art, and intallation.* London: The MIT Press Cambridge.
- Dodds, S., (2001) *Dance on Screen - Genres and media from Hollywood to experimental art.* New York: Palgrave Macmillan.
- Dubois, P., (2004). *Cinema, vídeo, Godard.* Trad: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify.
- Forte, S. H. A. C., (2004). *Manual de elaboração de tese, dissertação e monografias.* (4 ed). Fortaleza: Universidade de Fortaleza.
- Gil, J., (2001). *Movimento total: o corpo e a dança.* Lisboa: Relógio D'Água Editores.

- Gil, A. C., (1989). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. (2 ed). São Paulo: atlas.
- Goldenberg, M., (2004). *A arte da pesquisar - Como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. São Paulo: Record.
- Harris, J., (2012). *Merce Cunningham: The Accidental Icon*. Honors Thesis Collection. Paper 16.
- Pearlman, K., (2012). A edição como coreografia. *Dança em foco - Ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda.
- Pimentel, L. C. M., (2008). *El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnológicas digitales. Análises teóricas y propuestas experimentales*. (Tesis de Doutorado). Valencia: Universidad Politecnica de Valencia.
- Pitozzi, E., (2011). Tecnologia da percepção epistemológica do gesto e cena contemporânea. 3. *Seminário internacional sobre dança, teatro e performance: poética tecnológica*. 2010. Salvador: UFBA/PPGAC.
- McPherson, K., (2006). *Making Video Dance A step-by-step guide to creating dance for the screen*. EUA e Canadá: Routledge.
- Mitoma, J., (2002). *Envisioning dance on filme and video*. New York e London: Routledge.
- Natal, C., (2012). Dancine: inter-relação de espaços. *Dança em foco - ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora e consultoria Ltda.
- Nunes, A. P., (2009). *Cinema, dança, vídeo-dança (entre linguagens)*. (Tese de pós graduação). Niterói, Rio de Janeiro: Universidade federal fluminense, instituto de artes e comunicação social PPF.COM.
- Ribeiro, A. P., (1994). *Dança temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Vega Passagens.
- Rosiny, C., (2012). Videodança: história, estética e estrutura narrativa de uma forma de arte intermediária. *Dança em foco - ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora e consultoria Ltda.

- Santo, J. E., (2011). Mapa D2. 3. *Seminário internacional sobre dança, teatro e performance: poética tecnológica*. 2010. Salvador: UFBA/PPGAC.
- Sogabe, M., (2002). *Arte e mídia: por uma integração das linguagens*. Arte e cultura II: estudos interdisciplinares / organizado por Sekeff, M. e Edson S. São Paulo: Fapesp.
- Temperley, S., (2012). Escrita perplexa: por um possível encontro entre crítica e videodança. *Dança em foco - ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora e consultoria Ltda.
- Tomazzoni, A., (2012). Um baile mudo: a dança no cinema pré-sonoro. *Dança em foco - ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora e consultoria Ltda.
- Vieira, J. L., (2012). O visionário cinema de fluxo de Maya Deren. *Dança em foco - ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora e consultoria Ltda.
- Wosniak, C. R., (2006). *Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação*. (Tese de Mestrado). Curitiba: Universidade Tuiuti.

## WEBGRAFIA

- Brisa MP. *Cuerpo y video*. Disponível em: <http://www.escaner.cl/escaner81/ensayo.html>  
Santiago de Chile. Revista Virtual. Año 8. Número 81. Marzo 2006 [último acesso 11/06/2012].
- Cabrita, A. Dados biográficos. Disponível em: [www.antoniocabrita.com](http://www.antoniocabrita.com) [último acesso, 7/5/2003].
- Canas, B. Dados biográficos. Disponível em: <http://cargocollective.com/brunocanas/>  
Bio-contact Cargo Colletive [último acesso, 09/07/2013].

Centro de Documentação e Informação da Escola Superior de Dança. Disponível em: <https://sites.google.com/site/esdcdi/> [último acesso, 25/07/2013].

Cinedans (Festival). Disponível em: <http://cinedans.nl> [último acesso, 23/06/2003].

Cinemateca. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/> [último acesso, 25/07/2013].

Cruz, S. Dados biográficos . Disponível em: <https://vimeo.com/sergiocruz> página pessoal em *Vimeo* [último acesso, 25/07/2013].

Dance Camera West (Festival). Disponível em: [www.dancecamerawest.org](http://www.dancecamerawest.org) [último acesso, 23/06/2003].

Dancefilms. Disponível em: <http://www.dancefilms.org/resources/other-dance-film-festivals/> [último acesso, 23/06/2003].

DGArtes - Direção-Geral das Artes. Disponível em: <http://www.dgartes.pt/contents.php?month=10&year=2013&sectionID=27&sectionParentID=&lang=pt> [último acesso 25/07/2013].

Diogo, V. Dados biográficos. Disponível em: <http://pt.linkedin.com/pub/vasco-diogo/22/830/466> [último acesso, 9/07/2013].

Escola de Dança do Conservatório Nacional. Disponível em: [www.edcn.pt](http://www.edcn.pt) [último acesso, 25/07/2013].

Espaço do Tempo. Disponível em: [http://www.oespacodotempo.pt/pt/esp\\_tem.php?idpan=conceito](http://www.oespacodotempo.pt/pt/esp_tem.php?idpan=conceito) [último acesso, 8/7/2013]

Fábrica do Movimento. Disponível em: <http://www.fabricademovimentos.pt> [último acesso, 23/06/2003].

Faculdade de Motricidade Humana. Conteúdo programático - Mestrado. Disponível em: <http://www.fmh.utl.pt/pt/2-ciclo-mestrados/performance-artistica-danca/plano-de-estudos> [último acesso, 8/7/2013].

Faculdade de Motricidade Humana - Biblioteca. Disponível em: <http://www.fmh.utl.pt/pt/servicos/biblioteca>. [último acesso, 25/07/2013].

Forum Dança. Centro de Documentação. Disponível em: <http://forumdanca.pt/centro/> [último acesso, 25/07/2013].

- Fundação Calouste Gulbenkian - Biblioteca de Arte. Disponível em: <http://www.biblarte.gulbenkian.pt/> [último acesso, 25/07/2013].
- Fundação Calouste Gulbenkian. Bolsas e Subsídios. Disponível em: <http://www.gulbenkian.pt/section65langId1.html> [último acesso, 18/09/2013].
- Horta, R. Dados biográficos. Disponível em: [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_musica\\_bios\\_pt&sn=musica&orn=159](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=musica&orn=159) [último acesso, 23/07/2013].
- ICA - Instituto do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: <http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=325> [último acesso 19/07/2013].
- Inshadow (festival). Masterclass com Peter Sparling. Programa. Disponível em: <http://inshadowfestival.wordpress.com/archive/edicao-2010/masterclasses/peter-sparling/> [último acesso, 5/5/2013]
- InShadow (festival). Extensões, programa. Disponível em: <http://inshadowfestival.wordpress.com/2012/02/06/extensoes-inshadow-8-a-12-fevereiro/> [último acesso, 25/07/2013].
- IMDb - *Internet Movie Database*. Biografias de diversos realizadores. Disponível em: <http://www.imdb.com/> [último acesso, 28/05/2013].
- Jornal Público. *OCDE prevê 18,6% de desemprego em Portugal em 2014*. Matéria jornalística. Disponível em: <http://www.publico.pt/economia/noticia/ocde-preve-185-de-desemprego-em-portugal-em-2014-1600346> [último acesso, 25/07/2013].
- La Valse*. Divulgação da Estreia Absoluta. Disponível em: <http://www.cnb.pt/gca/?id=903> Companhia Nacional de Bailado [último acesso, 4/07/2003].
- Macara, A. Dados biográficos. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/inet/researchers/ammacara/page.html> Instituto de Etnomusicologia. [último acesso, 26/06/2013].
- MAP/P - *Mostra de Processos*. Programa. Disponível em: <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa%20MAPP%202013.pdf> [último acesso, 12/7/2013].
- Mapa D2. Disponível em: <http://www.mapad2.ufba.br/> [último acesso 21/06/2013].

*Merce by Merce by Paik*. Dados da obra. Disponível em: <http://www.mercecunningham.org/film-media/media-detail/params/mediaID/51/> Merce Cunningham [último acesso, 2/06/2013].

Metadança. Programa. Disponível em: <http://www.panoramacultural.pt/verEvento.aspx?cod=6262> Panorama Cultural [último acesso, 12/7/2013]

Nunes, P., S. Dados biográficos. Disponível em: <http://pedrosenanunes.blogspot.pt> [último acesso, 23/06/2003].

Silva, M. Dados biográficos. Disponível em: [http://www.esd.ipl.pt/cursos/corpo\\_docente/cursos\\_corpodocente\\_madalenasilva.html](http://www.esd.ipl.pt/cursos/corpo_docente/cursos_corpodocente_madalenasilva.html) Escola Superior de Dança.[último acesso, 23/07/2013].

Pacheco D. & Gongalves J. Dados biográficos. Disponível em: <http://www.colectivof5.com> Coletivo F5 [último acesso, 28/06/2013]

Universidade da Beira Interior. Conteúdo Programático - Cinema. Disponível em: [https://www.ubi.pt/Unidade\\_Curricular.aspx?Codigo=9434](https://www.ubi.pt/Unidade_Curricular.aspx?Codigo=9434) [último acesso, 8/7/2013]

Varanda, P. Dados biográficos. Disponível em: [http://www.dansul.net/infos/bio\\_pv.html](http://www.dansul.net/infos/bio_pv.html) Dansul [último acesso: 26/06/2003].

Videoteca - Arquivo Municipal de Lisboa. Disponível em: <http://videoteca.cm-lisboa.pt/> [último acesso, 25/07/2013].

Vo'Arte. Disponível em: <http://www.voarte.com/pt> [último acesso, 23/06/2003].

*Watermotor*. Dados da obra. Disponível em: <http://www.trishabrowncompany.org/index.php?page=view&nr=1214> Trisha Brawn Dance Company [último acesso, 12-2-2013]

## **ANEXOS**

**ANEXO I** - Programação dos Festivais: FRAME Research - Performance e Novas Tecnologias; InShadow - Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias; Quinzena de Dança de Almada.

**ANEXO II** - Obras de Vídeo-Dança / Autores.

**ANEXO III** - Dados biográficos dos principais autores de Vídeo-Dança.

## **ANEXO I - PROGRAMAÇÃO DOS FESTIVAIS**

Nas páginas seguintes encontram-se os programas de três festivais, os quais adotam o termo vídeo-dança já desde as primeiras edições.

### **1 - FRAME Research - Performance e Novas Tecnologias (anteriormente intitulado Frame, Festival Internacional de Vídeo-Dança):**

- FRAME Research - Performance e Novas Tecnologias. 2ª edição / 2010
- FRAME Research - Performance e Novas Tecnologias. 1ª edição / 2009
- FRAME - Festival Internacional de Vídeo-dança. 7ª edição / 2008
- FRAME - Festival Internacional de Vídeo-dança. 1ª edição / 2002

### **2 - InShadow - Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias (anteriormente intitulado Dança sem Sombra):**

- InShadow - 4º Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias / 2012
- InShadow - 3º Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias / 2011
- InShadow - 2º Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias / 2010
- InShadow - 1º Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias / 2009
- Dança sem Sombra - Mostra Internacional de Vídeo-dança / 2008
- Dança sem Sombra - Mostra Internacional de Vídeo-dança / 2007

### **3 - Quinzena de Dança de Almada:**

- 20ª Quinzena de Dança de Almada / 2012
- 19ª Quinzena de Dança de Almada / 2011
- 18ª Quinzena de Dança de Almada / 2010
- 17ª Quinzena de Dança de Almada / 2009
- 16ª Quinzena de Dança de Almada / 2008
- 15ª Quinzena de Dança de Almada / 2007
- 14ª Quinzena de Dança de Almada / 2006
- 13ª Quinzena de Dança de Almada / 2005

## FRAME Research - Performance e Novas Tecnologias. 2ª edição / 2010



**PROGRAMAÇÃO  
E DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO**  
PROGRAMMER AND PRODUCTION  
DESIGNER  
Alberto Magno

**PRODUÇÃO/PRODUCER**  
Cuca Dias  
Elena Castro

**WEBDESIGN**  
Miguel Vaz

**EDIÇÃO/EDITION**  
Portoimagem

**APOIOS/SUPPORT**  
Direcção Geral das Artes, Ministério da Cultura, Alternative Routes (projecto apoiado pela Comissão Europeia)

**COLABORAÇÃO/COLLABORATION**  
Contagiarte, ESAP, Museu Nacional Soares dos Reis, Passos Manuel, Festival Rumos Itau Cultural [BR], DVDanza Habana Ciudad y Movimiento, Cuerpo Digital [BOL], IDN - Image Sound and New Media [Barcelona]

[www.fabricademovimentos.pt](http://www.fabricademovimentos.pt)

Rua do Almada 424, 2º esq. frt.  
4050-032 Porto, Portugal

Tel. +351 222 011 362  
Fax. +351 222 033 090  
fabricamovimentos@hotmail.com

**CO-APRESENTAÇÃO  
CO-PRESENTATION**  
Festival Jumping Frames (MACAU)  
FRAME research / Alternative Routes é financiado pelos fundos comunitários da União Europeia.  
A programação é da inteira responsabilidade do promotor do evento, não podendo a União Europeia ser responsabilizada pela programação.  
Fábrica de Movimentos é financiada pela Direcção Geral das Artes / Ministério da Cultura

FRAME research / Alternative Routes is financed by communitarian funds of the European Union.  
The programme is of the whole responsibility of the promoter of the event, the European Union can not be held responsible for the program.  
Fábrica de Movimentos is supported by Direcção Geral das Artes / Ministério da Cultura

2ª EDIÇÃO

# FRAME Research

PERFORMANCE E NOVAS TECNOLOGIAS  
**22-27 NOV. 2010**

**MOSTRA DE  
VÍDEO - DANÇA**  
22-26 NOV.  
Lojas FNAC: GaiaShopping / NorteShopping / Sta. Catarina / MarShopping  
26-27 NOV.  
Contagiarte  
Rua Álvares Cabral, 370 4050-040 Porto

**ALTERNATIVE  
ROUTES**  
Apresentação das obras premiadas  
25 e 26 NOV.  
Museu Nacional Soares dos Reis | Passos Manuel

**PALESTRA COM  
NURIA FONT**  
26 NOV. 11h - 12.30h  
Escola Superior Artística do Porto  
Rua de Belmonte, 49 4050-097 Porto  
T 223 392 130

**A HISTÓRIA  
É CLANDESTINA**  
INSTALAÇÃO / PERFORMANCE  
Direcção Artística:  
Eunice Gonçalves Duarte  
26 e 27 NOV. 23h  
Contagiarte  
Rua Álvares Cabral, 370 4050-040 Porto

**Produção:** FÁBRICA DE MOVIMENTOS | **Apoios:** MC | dgARTES | European Union | DG Educação e Cultura

**Colaboração:** mac | Contagiarte | esap | MNSR | Passos Manuel | Rumos | Associação NUZ's | Instituto Fátima Tlusti | DVDanza | Digital

# FRAME Research - Performance e Novas Tecnologias. 1ª edição / 2009

**18-28 NOV 09**  
**PERFORMANCE E NOVAS**  
**TECNOLOGIAS/PERFORMANCE**  
**AND NEW TECHNOLOGIES**  
**PORTO**  
**1ª/1st EDIÇÃO/EDITION**

**Research**

> **Mostra de Video-dança 18-28**  
 FNAC - STA. CATARINA, GAIA SHOPPING,  
 NORTE SHOPPING, MAR SHOPPING /  
 CONTAGIARTE / CLUBE LITERÁRIO DO PORTO  
 ESCOLA DAS ARTES/UCP

> **Workshops 19 e 20 / 23 e 24**

> **Performances 21 e 26**  
 TEATRO AVEIRENSE E TEATRO HELENA SÁ E COSTA

[www.fabricademovimentos.pt](http://www.fabricademovimentos.pt)

**Mostra Video-dança**

A mostra está dividida em 3 blocos:  
**Video-Dança** - produções específicas de video-dança (incluindo documentários)  
**Re-works + Moving Scenes** - registos reeditados de espetáculos e trabalhos experimentais no cruzamento da dança e vídeo.

**Festival de Videodanza de Buenos Aires** - seleção de obras apresentadas no festival argentino.

**>16**  
**Pré-apresentação da Mostra Video-dança**

**Video-dança 1** - 18h  
 FNAC - Sta. Catarina > Entrada livre  
**Video-dança 1** - 21,30h  
 FNAC - GaiaShopping > Entrada livre

**>18**  
**Re-works + Moving Scenes** - 16h  
 FNAC - Sta. Catarina > Entrada livre

**Video-dança 1** - 18h  
 FNAC - Norte Shopping > Entrada livre  
**Video-dança 2** - 18h  
 FNAC - Gaia Shopping > Entrada livre

**>19**  
**Video-dança 2** - 16h  
 FNAC - Sta. Catarina > Entrada livre

**Re-works + Moving Scenes** - 18h  
 FNAC - Norte Shopping > Entrada livre

**Video-dança 1** - 18h  
 FNAC - Gaia Shopping > Entrada livre

**Video-dança 1** - 18h  
 FNAC - Mar Shopping > Entrada livre

**>20**  
**Seleção Festival de Videodanza de Buenos Aires (ARG)** - 19h  
 FNAC - Sta. Catarina > Entrada livre

**Video-dança 2** - 18h  
 FNAC - Norte Shopping > Entrada livre

**Video-dança 2** - 18h  
 FNAC - Mar Shopping > Entrada livre

**>21**  
**Contagiarte** - 23h  
 (integrado no Festival ART PLUS ARS)

**>27**  
**Seleção Festival de Videodanza de Buenos Aires (ARG)** - 14h às 19h

**South East Dance (UK)** - 19,30h à 1h  
 Clube Literário do Porto > Entrada livre

**>28**  
**Apresentação projecto Alternative Routes** - 16h às 19h  
 Os representantes dos festivais irão apresentar uma breve programação representativa de cada festival:  
 - 700IS Festival Reindeerland (IC)  
 - Moves Festival (UK)  
 - Intermodem (HU)

**UMove Festival (EUA)** - 19,30h à 1h.  
 Clube Literário do Porto > Entrada livre

**Workshops**

**>19 e 20**  
**Video tracking** - 10h às 17,30h  
 Escola das Artes/Univ. Católica (em colaboração com Festival Olhares de Outono) - Auditório Ildio Pinho Orientação - Armando Menicacci

**>23 e 24**  
**Introdução ao Pure Data** - 10h às 17,30h. Escola das Artes/Univ. Católica (em colaboração com Festival Olhares de Outono) - Auditório Ildio Pinho Orientação - Christian Delecluze

**Performances**

**>21**  
**TRACES 96 details** - 21,30h  
 Cie Mulleraz/FR  
 Teatro Aveirense - Aveiro (integrado no Ciclo Arte e Novas Tecnologias)

**>26**  
**AVATAR** - 21h30  
 Cia Erre Que Erre/ESP  
 Teatro Helena Sá e Costa - Porto

**Informações:**  
 FNAC - Santa Catarina, Norte Shopping, Gaia Shopping, Mar Shopping  
 Call Center FNAC - 789 31 34 35  
 Teatro Aveirense - Rua Bolém do Para, 380-066 Aveiro | Tel. 234 400 920 | Bilheteira Telefone: 234 400 927  
 Teatro Helena Sá e Costa - Rua da Escola Normal, nº 39 | Tel. 225 469 982/3  
 Escola das Artes/Univ. Católica Portuguesa Rua Diego Botelho 1327, 4169-005 Porto Tel. 226 196 200  
 Contagiarte - Rua Álvares Cabral, 372, 4050-040 Porto | Tel. 222 000 682  
 Clube Literário do Porto - R. da Alfindega 22, 4100 Porto | Tel. 222 089 228

**Informação geral** [www.fabricademovimentos.pt](http://www.fabricademovimentos.pt)

FRAME research / Alternative Routes é financiado pelos fundos comunitários da União Europeia. A programação e da inteira responsabilidade da promotora do evento, não podendo a União Europeia ser responsabilizada pela programação.

Fábrica de Movimentos é financiada pela Direcção Geral das Artes / Ministério da Cultura

→ APOIOS: MIC, ARMITES, ESMAR 2008, CIPAR

→ CO-PRODUÇÃO: ESMAR 2008, CIPAR

→ COLABORAÇÃO: ACARDO, ARMITES, 700IS, MOVES, SOUTH EAST DANCE, INTERMODEM, ESCOLA DAS ARTES/UNIV. CATÓLICA

→ CO-APRESENTAÇÃO: ESCOLA DAS ARTES/UNIV. CATÓLICA

→ PRODUÇÃO: ESCOLA DAS ARTES/UNIV. CATÓLICA

**FRAME - Festival Internacional de Vídeo-dança. 7ª edição / 2008**



**FRAME - Festival Internacional de Vídeo-dança. 1ª edição / 2002**

**1.º FRAME**  
FESTIVAL INTERNACIONAL DE VÍDEO-DANÇA

18 OUTUBRO	19 OUTUBRO	20 OUTUBRO
<p><b>18H00</b> VÍDEO-DANÇA BRITÂNICA FORWARDMOTION – PRIME MOVERS coreógrafos em actividade na Inglaterra 90 min</p>	<p><b>18H00</b> DANCE VIDEOS criações de vídeo-dança 75 min</p>	<p><b>18H00</b> MOVING SCENES registos, documentários e experiências do trabalho conjugado entre o vídeo e a dança 85 min.</p>
<p><b>22H00</b> VÍDEO-DANÇA BRITÂNICA FORWARDMOTION – FRAMING IDEAS inovadoras colaborações entre coreógrafos e videastas/cineastas 90 min</p>	<p><b>22H00</b> RE-WORKS registos de espectáculos pós-produzidos, resultando num trabalho original e criativo 90 min.</p>	<p><b>22H00</b> CENAS FRANCESAS ONE MINUTE WANDERS outras perspectivas sobre o vídeo-dança 75 min.</p>

Os bilhetes estão à venda na Bilheteira do Teatro (das 10h. às 19h.) - Tel. 226 063 000  
Vídeos disponíveis para consultas a partir das 17 h., nos dias 19 e 20 de Outubro, no hall do Cine Estúdio.

CO-PRODUÇÃO:

APÓIOS:

COLABORAÇÃO:

FÁBRICA DE MOVIMENTOS Rua de São Dinis, 755, 2.º Dto. - 4250-438 Porto - Tel. 228 310 818 - E-mail. fabrica.movimentos@netc.pt

## InShadow - 4º Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias / 2012

### SELECCIONADOS COMPETIÇÃO INTERNACIONAL VÍDEO DANÇA INTERNATIONAL COMPETITION VIDEO-DANCE SELECTION



#### SESSÃO #1 | 4 DEZ 22H ÀS 23H30 // SESSÃO #1 | 4 DEC 10PM TO 11:30PM

Ludivine Large-Bessette	Low	França
Filipe Martins	Untraceable Patterns	Portugal
Richard James Allen	Monk: Reloaded	Austrália
Max Hattler	Aanaatt	Alemanha/Japão/Reino Unido
Disa Krosness/ Carl Olsson	KNEAD	Dinamarca/Suécia
Mitchell Rose	Contact	E.U.A
Elena Córdoba, Chus Dominguez	EL ÁNGEL CAIDO	Espanha
Josée Brouillard	The Body of Memory	Canadá
Sérgio Cruz	FEAST	Inglaterra
Luis Marrafa	Untitled	Portugal/Bélgica

#### SESSÃO #2 | 5 DEZ 22H ÀS 23H30 // SESSÃO #2 | 5 DEC 10PM TO 11:30PM

Fleur Notting	Spoorslag	Holanda
Vincent Ducarne	Ring around the rosie	França
Tânia Moreira David & Charlotte Skan Catling	La Petite Maison, na architectural seduction	Portugal
Wilkie Branson	Big Wide	Inglaterra
Marcin Wojciechowski	distance	Polónia
Cristina Dias	L'instants suspendu	Bélgica
Krisna Murti	Lotus Story	Indonésia
Réka Szűcs	Hanke	Hungria
Julia Martos Ramirez	De Construir	Espanha
Renata Polónia	A Dimensão Oculta	Portugal

#### SESSÃO #3 | 6 DEZ 22H ÀS 23H30 // SESSÃO #3 | 6 DEC 10PM TO 11:30PM

Claudia Larcher	Unstern	Austria/Alemanha/Inglaterra
Pierre Larauza	Landscapes duet	Bélgica/Hong Kong
Marta Renzi	Brothers's Keeper	E.U.A
Mariann Gaál	Emlékezetbol / Remembering	Hungria
Hadas Fisher-Oren	Gravity	Alemanha
Kevin Clifford / Marie-Louise Flexen	Beyond The Surface	Inglaterra
Jeffrey Curtis	Transit	E.U.A
Catarina Miranda	Mazepam	Portugal
Karolin Kent	Vit Gestalt	Suécia
Nelson de Castro e Sofia Afonso	Opressão/ Libertação	Portugal
Hannah Shakti Bühler	PasadaParAGUA	Espanha

#### SESSÃO #4 | 7 DEZ 22H ÀS 23H30 // SESSÃO #4 | 7 DEC 10PM TO 11:30PM

Ivna Messina	Saudade	Brasil
Carlos Cortizo	Dunas	Alemanha
Eric Oberdorff	Butterfly Soul	França
Shantala Pépe	Emergences	Bélgica
Yoakim Bélanger	Women Walking	Canadá
Mariann Gaál	Barbakán	Hungria
Renata Ferraz	Corpo sem Órgãos	Portugal
Francesc Sitges Sardá- Elisabet Prandi	Amandi	Espanha
João Paulo Santos	O guardador de rebanhos	Portugal

# InShadow - 3º Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias / 2011

**InShadow**  
3.º Festival Internacional  
Vídeo, Performance e Tecnologias

## Competitive Sessions

Uma das secções de maior relevância do Festival pelas múltiplas nacionalidades e perspectivas que convida, soma à cada edição mais de duas centenas de candidaturas. InShadow regressa com mais cinco sessões na secção de competição nacional e internacional, onde concorrerá a 7 prémios, 44 vídeos nos géneros vídeo-dança e vídeo-arte oriundos da Alemanha, Austrália, Brasil, Canadá, China, Dinamarca, E.U.A., Espanha, Eslováquia, Finlândia, França, Holanda, Hungria, Inglaterra, Irlanda, Itália, Portugal, Reino Unido e Suécia. Vídeos que articulam o corpo e o movimento com os exercícios de câmara com excelentes resultados estéticos e narrativas experimentais. Atribuem prémios um júri de reconhecido mérito um júri escolas, a equipa VoArte e o público.

No âmbito da promoção do diálogo e acompanhamento das obras a concurso, a 3ª edição conta com a presença de vários realizadores, que aqui encontram uma plataforma para partilha de percursos criativos.

One of the most relevant sections of the Festival for convening multiple nationalities and perspectives, summing each edition over two hundred submissions. InShadow is back with five more national and international competition sessions, where 44 videos in the genres video-dance and art video will be competing for 7 different awards; videos coming from Germany, Austria, Brazil, Canada, China, Denmark, U.S.A., Spain, Slovakia, Finland, France, Netherlands, Hungary, England, Ireland, Italy, Portugal, United Kingdom and Sweden. These videos join body and movement with footage exercises, performing excellent aesthetic outcomes and experimental narratives. A reputable jury, as well as a school jury, VoArte team and the public are responsible for awarding the films. Aiming towards promoting dialogue and the works' presentation, the 3rd edition will have several directors present at the sessions, who here find a sharing platform of creative processes.

16 InShadow 3º Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias

**Sessão #1**  
São Luiz Teatro Municipal  
Jardim de Inverno  
5 Dez. Segunda, 22h  
5 Dec. Monday, 10 pm



**Back**  
Vicent Gisbert Soler  
Spain, 2011, 7'

**FICHA ARTÍSTICA CAST**  
Realização: Director: Vicent Gisbert Soler  
Interpretação: Interpret: Vicent Gisbert Soler  
Câmara: Camera: Vicent Gisbert Soler, Paco Cabedo  
Edição: Editing: Vicent Gisbert Soler  
Produção: Production: Vicent Gisbert Soler

Para eles somos todos iguais, sem diferenças. Agimos em total conformidade, renunciando à liberdade individual de escolha. Sem duvidar do que fazemos, permitimo-nos ser arrastados pela corrente. Por vezes sentimos o estreitamento do nosso campo de consciência. É hora de escapar.

For them we are all the same, no differences. We act in complete conformity, renouncing individual liberty of choice. Without doubting in what we do we allow ourselves to be dragged along by the current. At times we feel the narrowing of our field of consciousness; it's time to make an escape.

**Vicent Gisbert Soler** vive e trabalha em Berlim. De momento encontra-se envolvido em projectos audiovisuais que utilizam o movimento e o espaço como factores básicos da sua criação. Com as suas obras participou em vários festivais em Espanha e por todo o mundo.

**Vicent Gisbert Soler** lives and works in Berlin. At the moment he is quite involved in audiovisual projects using the movement and the space like basic factors of his creation. With his works he participated in different national and international festivals around the world.



**Desesmetak**  
Kika Nicoletti  
Brazil, 2009, 3'

**FICHA ARTÍSTICA CAST**  
Realização: Director: Kika Nicoletti  
Interpretação: Interpret: Kika Nicoletti  
Câmara: Camera: Qing C. Wang  
Edição: Editing: Kika Nicoletti  
Produção: Production: Kika Nicoletti

**Desesmetak** tem o Candomblé (religião afro-brasileira) como inspiração. Entre os seus rituais ocorrem a posseção do iniciado por Orixás (deuses). A música e a dança são essenciais para induzir o transe que permite ao orixá entrar no corpo possuído. Tirando o contexto religioso, o vídeo explora a ideia de que dança e música podem entrar pelo corpo e manipular a alma.

**Desesmetak** uses Candomblé (African-Brazilian religion) as inspiration. Its rituals involve the possession of the initiated by Orishas (gods). Music and dance are essential to induce the trance that allows the god to enter the possessed body. Without the religious context, the video explores the idea that music and dance can enter the body and manipulate the soul.

**Kika Nicoletti** é uma artista e cineasta brasileira. Gradou-se em Cinema e Vídeo pela Universidade de São Paulo e já recebeu diversos prémios assim como já participou em cerca de cem exposições e festivais em mais de 30 países.

**Kika Nicoletti** is a Brazilian film-maker and artist. She graduated in Cinema and Video in São Paulo's University and already received numerous awards, participated in over one hundred exhibitions and attended festivals in more than 30 countries.

InShadow 3º Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias 17

**Sessão #1**



**Explore**  
Moniek van der Kalten  
Netherlands, 2010, 9'

**FICHA ARTÍSTICA CAST**  
Realização: Director: Moniek van der Kalten  
Interpretação: Interpret: Yael Chizmek e Lara Carli  
Câmara: Camera: Eberhard von Bahren  
Som: Sound: Kalle Stenroos e Rasmus van der Veer  
Edição: Editing: Eberhard von Bahren  
Produção: Production: Olympe Trank-Cabo Truck

A curta-metragem de dança **Explore** investiga as possibilidades de uma moldura quadrada. Uma mulher jovem, protegida do desconhecido, vive no seu pequeno mundo. A sua existência é enquadrada pelas pessoas ao seu redor. Quando ela conhece um jovem que a traz para fora do seu ambiente familiar, ela inspira-se. Será que se vai perder nesta nova liberdade que encontrou?

The short dance film **Explore** investigates the possibilities of a square frame. A young woman, shielded from the unknown, is living in her own little world. Her existence is framed by the people around her. When she meets a young man who takes her out of her familiar surroundings, she gets inspired. Will she lose herself in her newfound freedom?

**Explore** é a estreia de **Moniek van der Kalten** como realizadora e coreógrafa. É bailarina amadora e experiente em ballet moderno, dança de rua e hip-hop. Tem sido instrutora de ballet jazz e de dança de rua desde os 16 anos de idade e coreografou para várias companhias de dança dos seus alunos. Moniek tem grau Master of Arts em Film and Television Studies.

**Explore** is the debut of **Moniek van der Kalten** as director and choreographer. She is experienced in modern ballet, street dance and hip-hop, being an amateur dancer herself. She has been a jazz ballet and street dance instructor since the age of 16 and choreographed pieces for several dance companies. Moniek has a Master of Arts degree in Film and Television studies.



**If I Can Fly**  
Yoakim Bélanger  
Canada, 2010, 10'

**FICHA ARTÍSTICA CAST**  
Realização: Director: Yoakim Bélanger  
Interpretação: Interpret: Karsten Kroll, Yoakim Bélanger  
Som: Sound: Keith MacLeod  
Edição: Editing: Yoakim Bélanger  
Produção: Production: Yoakim Bélanger

Um homem introvertido, desperta, anima-se e estende-se. Uma viagem ao centro de nós próprios, uma exploração e confrontação pessoal enfrentando os nossos medos, emoções e a procura pela realização. Um filme híbrido que usa sequência de fotografias, texturas e vídeo tradicional.

A huddled man awakens upon himself, animates himself and deploys himself. A trip to the center of oneself, an exploration and personal confrontation facing our fears, our emotions and our quest for achievement. A hybrid film realized using photo sequences, textures and traditional video.

**Yoakim Bélanger** é um artista multidisciplinar de Montreal. Estando o seu trabalho principalmente ligado à pintura, está profundamente inserido neste mercado, o que lhe conferiu reconhecimento internacional. A sua arte incide sobre o corpo humano e as emoções.

**Yoakim Bélanger** is a multidisciplinary artist from Montreal. His work being first and foremost painting, he has immersed himself in the market, which has earned him international recognition. His art talks about the human body and emotions.

# InShadow - 2º Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias / 2010

## INSHADOW 2º Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias

7 A 11 DEZ.  
TERÇA A SÁBADO  
SALA PRINCIPAL  
JARDIM DE INVERNO  
ESPAÇOS ALTERNATIVOS  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.

**InShadow**  
explora atmosferas  
e espaços de criação  
transdisciplinar.  
Na sua 2ª edição,  
reafirma-se como um  
território de intensa  
convergência entre  
a arte da imagem  
e do corpo, no  
qual se multiplicam  
várias vertentes  
da performance  
e da tecnologia.  
InShadow incide sobre  
soluções estéticas  
e técnicas na criação  
e representação do  
corpo / personagem  
no ecrã, no palco  
e noutros espaços  
de actuação, através  
da exibição de  
vídeos, instalações,  
espectáculos e  
performances que  
cruzam géneros  
e linguagens do  
cinema/vídeo  
e da dança/  
performance.

DIRECÇÃO ARTÍSTICA  
ANA TEIXEIRA  
PRÉMIO NINA NEVES  
CULTUR@LISBOA

### 7 DEZ TERÇA

ÀS 11H00 E ÀS 14H30  
**SHADOWLANDS**  
**MEMORY**  
**WAX** (SUECIA)  
SALA PRINCIPAL M-3  
PRÉMIÁRIO #3 / #3 INRA GRUPOS  
ESCOLARES

Uma performance mágica para  
crianças a partir dos 5 anos. Nama  
viagem à Terra da Sombra e numa  
paisagem em constante mudança,  
os personagens procuram os seus  
sonhos. Uma divertida e comovente  
experiência.

21H00  
**OS ESPACIALISTAS**  
**NO TEATRO –**  
**A ESPESSURA**  
**DA VISÃO**  
**OS ESPACIALISTAS**  
**OS ESPACIALISTAS**  
(PORTUGAL)  
SALA PRINCIPAL 1ª E 2ª BALCÃO  
ENTRADA LIVRE  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.

Um projeto arquitectónico/  
artístico laboratorial de análise e  
alteração programática do espaço,  
que nasceu do encontro académico  
do Filipe, do João, do Luís e do  
Sérgio. Utilizam a fotografia e o  
vídeo como dispositivos de  
desenho, de pensamento, de  
percepção e de diagnóstico do  
espaço natural e construído.

22H00  
**ABERTURA**  
**OFICIAL**  
JARDIM DE INVERNO  
ENTRADA LIVRE

22H30  
**SESSÃO**  
**COMPETIÇÃO**  
JARDIM DE INVERNO  
ENTRADA LIVRE  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.

Sessão 1

*Flagle* de Ricardo Salas (Espanha)  
*Adri: Cher* de Steve Woods (Holanda)  
*Kopysator* de Carlos Dinborn  
Callejas (Chile)  
*Domine Elle* de Ibrarun Sidjijian,  
Natalia Sotri, Laida Aldar  
e Thomas Tiarne (Bélgica, França)  
*Johnny* de Rachael Lincoln  
e RJ Muna (E.U.A.)  
*As Ast* de Kimmo Alakannas  
(Finlândia)  
*Plantamento Natani* de Estevão  
Marques (Brasil)  
*Stop* de Christoph Kuschig (Áustria)  
*Tibau* de Nuno Neves (Portugal)

### 8 DEZ QUARTA

18H30  
**SESSÃO ESPECIAL**  
**CICLO**  
**VIDEO-DANÇA**  
**AUSTRÁLIA**  
JARDIM DE INVERNO  
ENTRADA LIVRE  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.

*Highlights of Australian Screenarts*  
Curadoria de Lesley Chow

Programa 1  
O Corpo Gráfico

*Five Lines* de Sue Healey  
*Fragmentation* de Suzon Foks  
*Math* de Sophie Hyde  
*I Dream of Augustine*  
de Cordeila Beresford  
*Nurse Ending* de Peter Humble  
*Quietly Collapsed* de Samuel James  
e Rosie Dennis  
*No Saverio* de Richard James Allen

21H00  
**LOOP ME**  
**YILAB / SU**  
**WEN-CHI** (TAIWAN)  
SALA PRINCIPAL M-3  
PRÉMIÁRIO #3

O confronto de uma mulher  
com um contexto digital que  
continuamente reproduz processos  
e sistemas de looping. Esta  
performance levanta questões de  
fetiche e do papel do corpo  
envolvido por processos digitais;  
explorando campos de tensão entre  
o corpo e media digital repetição e  
reprodução que se opõem a  
autenticidade e verdade, assim  
como ordem por oposição a  
desordem ou mesmo  
desaparecimento.

*Após a sessão, às 22H00, haverá*  
*no Jardim de Inverno uma conversa com*  
*e discussões de YILAB.*

22H00  
**SESSÃO**  
**COMPETIÇÃO**  
JARDIM DE INVERNO  
ENTRADA LIVRE  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.

Sessão 2

*Fine* de Carolina Alejos  
e Aitor Echeverria (Espanha)  
*Sweet And Sour Witz* de  
Or Martin e Lior Avizoor (Israel)  
*La Bata D'or* de Bruno Deville (Suíça)  
*Kao For The Camera (Kao Vertical)*  
de Diego Ponsadela (Argentina)  
*Rapt* de Judy Oberfelder  
e Sara Joel (E.U.A.)  
*Nobody's Darling* de Marta Renzi  
(E.U.A.)  
*Sorelli* de Paul Newdorf (Canadá)

### 9 DEZ QUINTA

16H30  
**SESSÃO**  
**DOCUMENTÁRIOS**  
**PROCESSOS**  
**DE CRIAÇÃO**  
FOYER DO JARDIM DE INVERNO  
ENTRADA LIVRE  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.

*The Ring* Sus de Roc Kidz  
Caew (Suíça)

18H30  
**SESSÃO**  
**ESPECIAL**  
**CICLO**  
**VIDEO-DANÇA**  
**MÉXICO**  
JARDIM DE INVERNO  
ENTRADA LIVRE  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.

Esta sessão especial é uma parceria  
com o Festival Itinerante de  
Videoanza – Agte y Sirva e a  
programação é de Ximena Montoy  
e Paulina Kacbar (México)

*Tinea Galva* de Alfredo Salomón  
*Destino* de Mariana Arzaga  
*Sobre* de Paola De la Concha,  
Ximena Montoy  
*Habitat* de Nuria Fragozo  
*Betty* de Emilia Gálvez  
*Reson* En Cadoni de Magalena  
Martínez Franco  
*Anomia* de Nuria Fragozo  
*Jogo* Héctor J. P de Daniel Ochoa  
*Bata* de Bruno Vazela  
*Tier Desol* De La Pueta  
*Videoplayers 2.0* de Maurizio Nava  
*Duo* de Octavio Iturbe

21H00  
**PRIVATE**  
**SPACES**  
**SILKE Z. /**  
**RESISTANCE**  
(ALEMANHA)  
SALA PRINCIPAL  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.  
PRÉMIÁRIO #3

*Private Spaces* explora a ideia da  
esfera privada. Uma bailarina e um  
bailarino criam uma paisagem  
emocional moldada pela interação  
entre a proximidade e a distância,  
controlo e fraqueza. Esferas privadas  
emergem e das quais a audiência  
não pode escapar – esta move-se  
pela instalação que envolve a  
performance. O palco tradicional é  
substituído por um espaço onde  
todos partilham uma experiência  
comum.

22H00  
**SESSÃO**  
**COMPETIÇÃO**

### 10 DEZ SEXTA

16H30  
**SESSÃO**  
**DOCUMENTÁRIOS**  
**PROCESSOS**  
**DE CRIAÇÃO**  
FOYER DO JARDIM DE INVERNO  
ENTRADA LIVRE  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.

*Insuget Hill* de Maite Bermúdez,  
com o coreógrafo Emio Greco . PC  
(Espanha, Holanda, França)  
*Fuado* (L'instat) de Elisabet Prandi  
Chevalier, com o coreógrafo Ferran  
Carvajal (Espanha)

21H00  
**PRIVATE**  
**SPACES**  
**SILKE Z. /**  
**RESISTANCE**  
(ALEMANHA)  
SALA PRINCIPAL  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.  
PRÉMIÁRIO #3

*Private Spaces* explora a ideia da  
esfera privada. Uma bailarina e um  
bailarino criam uma paisagem  
emocional moldada pela interação  
entre a proximidade e a distância,  
controlo e fraqueza. Esferas privadas  
emergem e das quais a audiência  
não pode escapar – esta move-se  
pela instalação que envolve a  
performance. O palco tradicional é  
substituído por um espaço onde  
todos partilham uma experiência  
comum.

22H00  
**SESSÃO**  
**COMPETIÇÃO**  
JARDIM DE INVERNO  
ENTRADA LIVRE  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.

Sessão 4

*Storage* de Wilkie Branson  
(Reino Unido)  
*Coste* de Vincent Gübert Soler  
(Espanha)  
*Este Tempo* de Benjamin Silvestre  
(França)  
*Substrato* de Martin & Facundo  
Lombard (E.U.A.)  
*Witt* de Margaret Williams  
(Espanha e Reino Unido)  
*Soap Life* de So-En (Suécia)  
*Fine* Devito de Wiebke Popiel  
(Alemanha)  
*A Soft Place To Fall* de Philip  
Seporer & Marlene Miller (Canadá)  
*Boss* Chloé de Cía Vivero  
Quirica (Brasil)  
*Esque Não Linear* de Diogo Valente  
(Portugal)

### 11 DEZ SÁBADO

16H30  
**SESSÃO**  
**DOCUMENTÁRIOS**  
**PROCESSOS**  
**DE CRIAÇÃO**  
FOYER DO JARDIM DE INVERNO  
ENTRADA LIVRE  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.

*El Puro* Eze de Karim Ze  
concepção Mathilde Mor  
Tidonez, Karim Zerulian  
*Assol* de Gilles Bouzev  
projecto da companhia I  
Mark Tompkins (França)

18H30  
**SESSÃO ESPE**  
**CICLO**  
**VIDEO-DANÇ**  
**AUSTRÁLIA**  
JARDIM DE INVERNO  
ENTRADA LIVRE  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.

*Highlights of Australian So*  
Curadoria de Lesley Chow

Programa 2

O corpo de todos

*The Sound Of It* de Kate  
*Dis-Oriented* de Sean O'F  
*The Dossant* Set #2 de  
Gladwin e Rhian Hinkó  
*Night Out* de Sam  
*Nativity* de Sophie Hydi  
*Interglaci* Theory de R  
James Allen  
*Reading The Body* de Sae

21H30  
**SESSÃO ESPE**  
**CICLO**  
**VIDEO-DANÇ**  
**AUSTRÁLIA**  
JARDIM DE INVERNO  
ENTRADA LIVRE  
CLASSIFICAÇÃO A DEFINIR.

*Montepoli Vito* Danze u  
de Carlos Dinborn Callej  
inspirado na obra de Prit

22H00  
**APRESENTAC**  
**DOS RESULT**  
**DOS WORKS**  
JARDIM DE INVERNO  
ENTRADA LIVRE

Apresentação final dos w  
orientados por Sérgio C.  
Spating

22H30  
**ENTREGA**  
**PREMIOS**  
**INSHADOW**  
JARDIM DE INVERNO  
ENTRADA LIVRE

## InShadow - 1º Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias / 2009



### FESTIVAL INSHADOW

### PROGRAMA

24 NOV  
TERÇA-FEIRA

15h00

SALA PRINCIPAL

#### MASTERCLASS

**Dança Interactiva: o corpo em movimento em ambientes sensíveis**

Orientado pela companhia AIEP - Avventure in Elicottero Prodotti | ITÁLIA-SUIÇA

Claudio Prati *videasta*

Ariella Vidach *coreógrafa*

[www.aiep.org](http://www.aiep.org)

17h00

SALA PRINCIPAL

#### SESSÃO ESPECIAL

**Ciclo Videodanza América do Sul**

Programa 1: Circuito Videodanza Mercosur

Curadoria **Silvina Szperling**

18h00

JARDIM DE INVERNO

#### SESSÃO COMPETIÇÃO 1

**Eternal** (Steve Woods Irlanda - Palestina)

**Vira-e-Mexe** (Cynthia Domenico - Brasil)

**Mus Musculus** (Kimmo Alakunnas - Finlândia)

**This body not yours** (Paige Starling Sorvillo / blindsight in collaboration with Eric Koziol - E.U.A.)

**Hodoku** (Nadia Patrian - Argentina)

**Submergence** (Eva Mueller & Jack Shamblin - E.U.A.)

**Conexiones** (Lidice Abreu - Venezuela)

**Animacion Suspendida** (Francisca Garcia, Alejandra Illmer, Cristian Camus - Chile)

## Dança sem Sombra - Mostra Internacional de Vídeo-dança / 2008



### Voto do Público

Nesta Mostra procuramos que o público se envolva e destaque o seu vídeo preferido. Os vídeos mais votados serão divulgados no blog da mostra. Contamos consigo, venha votar no seu vídeo-dança preferido!

## PROGRAMAÇÃO

**dia 24**

**M de Mafra** | Virpi Pakkinen | SWE  
**Of the Heart** | Douglas Rosenberg | EUA  
**A quoi je tiens** | Camille Garbarini | FRA  
**...H2...S6** | Fabiola Montiel, Nicola Dias | PT  
**Expressive Processing** | Helena Figueiredo | PT  
**Aprop** | Aitor Echeverría | ESP  
**Moebius** | Claudia Kappenberg | UK  
**The Flood** | Marisa C. Hayes | FRA  
**Carlota** | João Galante | PT  
**Oscar** | Harper Piver | EUA  
**Travessias Rasgadas** | Carolina Natal e Marcos Luporini | BRA  
**Cartographie 7 - Le bassin** | Cie. Philippe Saire | CHE  
**Partes** | Cláudia Batalhão | PT  
**Outside** | Sérgio Cruz | PT  
**Ono Zone** | Valdiu | PT

**dia 25**

**Fertilize** | Senne Dehandschutter | BEL  
**Beatrice Al Mercato** | Marzio Mirabella, Aline Nari e Davide Frangioni | ITA  
**In\_Proissões Sobre Azulejos** | Verónica de Moraes Sampaio | BRA  
**Informe Unformed** | Eva Angelo | PT  
**Cartographie 9 - La Boule d'Or** | Cie. Philippe Saire, Bruno Deville | CHE  
**Leveza** | Isabel Costa e Sónia Armengol | PT  
**Multiple Body, a continent of skin** | Polly Hudson e Zena Watt | UK  
**Urtica** | Cie. Mossoux-Bonté, Patrick Bonté | BEL  
**Cravo: Memória de ouro** | Glória Matamala | ESP  
**iD** | Bárbara Simões da Hora | PT  
**Kabukimenco** | Kathy Rose | EUA  
**Montevideoaki** | Hiroaki Umeda | JPN

VO'ARTE APRESENTA

# DANÇA SEM SOMBRA 08

mostra internacional de vídeo dança

Virpi Pakkinen | Douglas Rosenberg | Camille Garbarini | Fabiola Montiel, Nicola Dias | Helena Figueiredo | Aitor Echeverría | Claudia Kappenberg | Marisa C. Hayes | João Galante | Harper Piver | Carolina Natal e Marcos Luporini | Cie. Philippe Saire | Cláudia Batalhão | Sérgio Cruz | Valdiu | Senne Dehandschutter | Marzio Mirabella, Aline Nari e Davide Frangioni | Verónica de Moraes Sampaio | Eva Angelo | Cie. Philippe Saire, Bruno Deville | Isabel Costa e Sónia Armengol | Polly Hudson e Zena Watt | Cie. Mossoux-Bonté, Patrick Bonté | Glória Matamala | Bárbara Simões da Hora | Kathy Rose | Hiroaki Umeda

programação | Pedro Sena Nunes



São Luiz Teatro Municipal  
Jardim de Inverno

**24 e 25** de novembro **21h**

ENTRADA LIVRE  
mediante lugares disponíveis

## Dança sem Sombra - Mostra Internacional de Vídeo-dança / 2007

### MOSTRA VÍDEO-DANÇA

#### ASSOCIAÇÃO VO'ARTE

A Associação Vo'Arte é um projecto que nasceu da vontade de criar um espaço multifacetado, de intercâmbios, de cruzamento de linguagens artísticas, capaz de promover, acompanhar e valorizar a criação contemporânea. A estes primeiros objectivos, um outro veio enriquecer a sua área de actividade, o de oferecer aos artistas independentes, um modo de acompanhamento específico e individual em função dos distintos projectos artístico apresentados.

#### DANÇA SEM SOMBRA

A **Mostra Internacional Dança Sem Sombra 2007** prolonga-se no mês de Abril 2008 com uma programação específica e mais curta seleccionada a partir das obras apresentadas em Novembro de 2007 no Teatro Municipal São Luiz – Jardim de Inverno.

A **Mostra Internacional Dança Sem Sombra** foi programada a pensar nos públicos da dança e do vídeo, a mostra tem como objectivo lançar reflexões sobre o cruzamento das duas linguagens através da exibição das mais recentes produções. A **Mostra Internacional Dança Sem Sombra** procura de novos formatos de compor narrativas em filmes e de recriar a dança especificamente composta para a câmara.

Esta programação conta com vídeos de vários países, entre eles **Argentina, Holanda, Portugal, e França.**

[www.dancasemsombra.blogspot.com](http://www.dancasemsombra.blogspot.com)

vo'arte

MIC

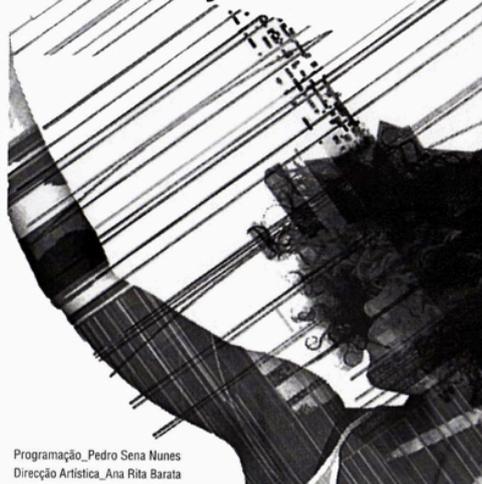
Instituto das Artes

DOO.DANÇA

etic

UNIVERSIDADE DE LISBOA

### MOSTRA VÍDEO-DANÇA DANÇA SEM SOMBRA



Programação\_Pedro Sena Nunes  
Direcção Artística\_Ana Rita Barata

26  
NOVEMBRO  
DANÇA SEM SOMBRA

21H

TEATRO MUNICIPAL SÃO LUIZ  
JARDIM DE INVERNO

A **Mostra Internacional Dança Sem Sombra** foi programada a pensar nos públicos da dança e do vídeo, a mostra tem como objectivo lançar reflexões sobre o cruzamento das duas linguagens através da exibição das mais recentes produções. Entende-se por vídeo-dança uma criação híbrida, nascida de um diálogo entre a dança e o vídeo, no qual estas linguagens se tornam indissociáveis.

#### PROGRAMAÇÃO

1. **Animalz** | Sérgio Cruz | Portugal | 4min.
  2. **Self Placed** | Wendy Erickson | Reino Unido | 15min.
  3. **Fall** | Ivo Serra | Portugal | 5min.
  4. **Matbots** | Filip Malski | Holanda | 5min.
  5. **Skin** | Catarina Barata | Portugal | 5min.
  6. **Singular** | Carolina Natal; Marcos Luporini | Brasil | 6min.
  7. **Solistas** | Filipe Martins | Portugal | 8min.
  8. **Aufwärts** | Helene Weinzierl; Chris Amrhein | Áustria | 10min.
  9. **IIB** | António M. Cabrita; Luís Marrafa | Portugal | 11min.
  10. **Dos Ambientes - Buenos Aires Flat** | Guye Fernandez | Argentina | 16min.
  11. **1-2 Lugar Designado** | Verónica da Costa | Portugal | 6min.
  12. **Hacia o Casa** | Máximo Adá; Leticia Testa | Brasil | 4min.
  13. **Lugares** | Vo'arte; Centres Horizons | Portugal; França | 4min.
  14. **Mouvement Portraits** | Luciana Fina | Portugal | 15min.
  15. **Blind Date** | Philippe Saire | Suíça | 21min.
  16. **Uno Tono** | Rodrigo Pardo | Holanda | 6min.
- 16 filmes | 8 Portugueses | 2h20min. de programação

A programação conta com vídeos de vários países, entre eles Argentina, Brasil, Holanda, Portugal, Reino Unido e Suíça.

Conversa final com coreógrafa Sofia Neuparth e realizador/programador Pedro Sena Nunes.

#### VOTO PÚBLICO

Nesta Mostra procuramos que o público se envolva e destaque o seu vídeo preferido através de um voto. O vídeo mais votado terá uma menção honrosa.

Contamos consigo, venha votar no seu preferido!

filme preferido

associação vo'arte  
rua são domingos à lapa Bn. 1200-835 Lisboa  
213932410  
[www.voarte.com](http://www.voarte.com)  
[www.dancasemsombra.blogspot.com](http://www.dancasemsombra.blogspot.com)  
[www.artenarstop.blogspot.com](http://www.artenarstop.blogspot.com)  
[www.pedrosenanunes.blogspot.com](http://www.pedrosenanunes.blogspot.com)

vo'arte  
ASSOCIAÇÃO

SÃO LUIZ  
TEATRO MUNICIPAL

MIC  
MUSEU DE LISBOA

Instituto das Artes

quatro  
heragráfica  
uma gráfica, lá

Postalfree

## 20ª Quinzena de Dança de Almada / 2012

14

### VÍDEO DANÇA / VIDEO DANCE

22 set./Sept. 17:00

— Fnac Chiado —

26 set./Sept. 18:00

— Fnac Almada —

5 out./Oct. 19:00

— Espaço Cine Incrível —

6 out./Oct. 15:00

— Faculdade de Motricidade Humana —

Salão Nobre

#### BLOCO 1 / VIDEO DANCE SHOWCASE, 1º PROGRAMME

Duração total / total duration: 67'

Dança para maiores de 12 anos / dance for ages 12 and over

#### ERIC OBERDORFF, Compagnie Humaine (FR)

"Butterfly Soul" 12:17"

Realização e Coreografia / Video Direction and Choreography: Eric Oberdorff  
Interpretação / Performance: Cécile Robin Prévallée

SATYA ROSENS (DE/GB/CO/NL)

"Two sink, three float" 6:38"

Realização e Coreografia / Video Direction and Choreography: Satya Rosens  
Interpretação / Performance: Mirte Courtlens, Simon Thomas-Train, Satya Rosens

#### NICOLLE VIEIRA, BRUNO LANZA, FRED GALAZANS,

LUCAS SOARES, Marcela Post Modern (BR)

"Da cor violeta" 2:40"

Realização / Video Direction: Nicolle Vieira, Bruno

Lanza, Fred Galazans, Lucas Soares

Coreografia e Interpretação / Choreography and Performance: Nicolle Vieira

#### IVAN RUBIO, GABRIELLE MARTIN (CA/MX)

"Box" 5:20"

Realização / Video Direction: Ivan Rubio

Coreografia / Choreography: Gabrielle Martin

Interpretação / Performance: Andrea Legg, Melina Stinson

#### PATRIZIA HERMINJARD, MALLORY BERGE,

ADAM DICKERSON, DOLO MCCOMBO (US)

"Madam & Evening: A hundred moments" 8:52"

Realização / Video Direction: Patrícia Herminjard

Coreografia e Interpretação / Choreography and Performance: Mallory Berge,

Adam Dickerson, Dolo McCombo

Composição / Composer: Adam Stone

#### DÁRIO PACHECO, JOSÉ GONÇALVES (PT)

"Try Till Die" 5:10"

Realização e Coreografia / Video Direction and Choreography:

Dário Pacheco & José Gonçalves

Interpretação / Performance: Raquel Baltazar

#### ANA CEMBRERO COCA,

JORGE RODRIGUES (ES/BE/MX/NL)

"Vrtti" 4'

Realização / Video Direction: Ana Cembrero Coca & Jorge Rodrigues

Coreografia e Interpretação / Choreography and

Performance: Ana Cembrero Coca

Interpretação de violino / Violin interpretation: Alfredo Ancillo

#### MARIANNE M. KIM, CHENG-CHIEN YU (US/CH)

"Good Person" 9:5"

Realização / Video Direction: Marianne M. Kim

Coreografia e Interpretação / Choreography and Performance: Cheng-Chien Yu

Composição / Composer: Robert Een

#### LÍDIA MARTINEZ, PATRÍCIA GODAL (FR)

"AMA" 5:45"

Realização / Video Direction: Lídia Martinez & Patrícia Godal

Coreografia / Choreography: Lídia Martinez

Interpretação / Performance: Isabelle Dufau, Lídia Martinez

#### CHRISTINE BORCH (DK/DE)

"Old eyes on new dance 7:41"

Realização e Coreografia / Video Direction and Choreography: Christine Borch

Interpretação / Performance: Østerbro Hømsursery

23 set./Sept. 17:00

— Fnac Chiado —

27 set./Sept. 18:00

— Fnac Almada —

5 out./Oct. 21:00

— Espaço Cine Incrível —

6 out./Oct. 16:00

— Faculdade de Motricidade Humana —

Salão Nobre

#### BLOCO 2 / VIDEO DANCE SHOWCASE, 2º PROGRAMME

Duração total / total duration: 60'

Dança para maiores de 12 anos / dance for ages 12 and over

#### KEVIN CLIFFORD, MARIE-LOUISE FLEXEN (GB)

"Beyond the Surface" 6:30"

Realização / Video Direction: Kevin Clifford  
Coreografia / Choreography: Marie-Louise Flexen

Coreografia e Interpretação / Choreography and Performance:  
Interpretação / Performance: Hannah de Cancho, Stephanie  
Holt, Frank McDaniels, Oliver Ellis, Kimberley Noble,  
Jack Mullins (Velcro Dance Company)

Apoio ao grupo de dança / dance support worker: Paul Huxstep  
Coordenação de Projeto / Project Coordination: Laura Simpson  
Gestão de Projeto / Project Management: Helen Crocker

SÉRGIO CRUZ, MARC BREW (BR)

"Feast" 8:6"

Realização / Video Direction: Sérgio Cruz & Marc Brew  
Coreografia / Choreography: Marc Brew

Interpretação / Performance: Hannah De Cancho, Oliver Ellis, Stephanie Holt,  
Frank McDaniels, Jack Mullins, Kim Noble

Banda sonora original / original music: Tiago Oliveira  
Desenho de Som / sound design: Sérgio Cruz,  
com música original de / with original music by: Tiago Oliveira

Operadores de Câmera / camera operators: David Lidell and Sergio Cruz  
Apoio ao grupo de dança / dance support worker: Natasha Fewings

Produção / Producer: Helen Crocker  
Assistente de Produção / Production Assistant: Ailsa Hardy  
Correção de Cor / color correction: Filipe Fernandes

JEREMY MOSS, PAMELA VAIL (US)

"Chroma" 2:45"

Realização / Video Direction: Jeremy Moss  
Coreografia / Choreography: Pamela Vail

Interpretação / Performance: Pamela Vail, Jon Foley Sherman  
Diretor Técnico de Luz / lighting manager: James Hollenbaugh

Luminotecnia / lighting technician: David Bleacker

MAXIME PARAMO (CA)

"Braise" 2:30"

Realização, Coreografia e Interpretação / Video Direction,  
Choreography and Performance: Maxime Paramo

MÁRCIO PARANHOS, ALICE JOANA GONÇALVES (PT)

"Minus" 5:30"

Realização / Video Direction: Márcio Paranhos  
Coreografia e Interpretação / Choreography and  
Performance: Alice Joana Gonçalves

ANA SANCHEZ, ANA RITA RODRIGUES,  
BRUNO DUARTE, LUIS MALAQUIAS (PT)

"P48" 8:18"

Realização, Coreografia e Interpretação / Video Direction,  
Choreography and Performance: Ana Sanchez, Ana Rita  
Rodrigues, Bruno Duarte & Luis Malaquias

SUSANA ANDREZ, ISABEL BARROS (PT)

"Pan órama" 5:31"

Realização / Video Direction: Susana Andrez  
Coreografia / Choreography: Isabel Barros  
Interpretação / Performance: Joana Castro, Nelson Luis

OREN SHKEDY, DANA RUTTENBERG (IL)

"Private 1's" 21:21"

Realização / Video Direction: Oren Shkedy  
Coreografia / Choreography: Dana Ruttenberg  
Interpretação / Performance: Ofir Yudilevitch, Uri Shafir

6 out./Oct. 11:00

— Escola de Dança da CDAlmada —

COMPAGNIE POUR UN SOIR (FR)

Videonet "La Becquée"

Duração total / total duration: 120'

Dança para maiores de 8 anos / dance for ages 8 and over

No âmbito do festival de dança de "La Becquée", Marie Coquil criou, a partir de vídeos postados na internet, uma seleção de 27 extratos com o objetivo de levantar questões sobre o que é dança, em que formas se manifesta, como poderá evoluir, diferentes perspetivas sobre o olhar do espectador ao observar um corpo em movimento, etc. A Quinzena de Dança de Almada associa-se a esta iniciativa com uma apresentação destinada a todos os interessados. A moderar a sessão estará a bailarina, professora e coreógrafa Caria Albuquerque. In the context of the dance festival "La Becquée", Marie Coquil created, from videos posted on the net, a selection of 27 pieces with the aim of arising questions about what is dance, in what shapes it appears, how can it evolve, different perspectives according to the observer's point of view when looking at a moving body. This festival associates with this project presenting the selection to all interested audiences. Moderating the session will be the dancer, teacher and choreographer Caria Albuquerque



## 19ª Quinzena de Dança de Almada / 2011

13

### MOSTRA DE VÍDEO DANÇA / VIDEO DANCE SHOWCASE

**28 set./Sep. 21:30**  
Fnac Almada

**13 out./Oct. 19:00**  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL, Auditório 1

**15 out./Oct. 15:00**  
Teatro Municipal de Almada, Sala de Audiovisuais

Entrada livre/Free admittance; Duração total/Total duration: 50'; Vídeo-Dança para maiores de 12 anos/Video Dance for more than 12 years old

#### Bloco 1/1<sup>st</sup> Program

**MIMI RATZ WIESENBERG/  
YULA GIDRON**

ISRAEL [IL]  
**Off White** 10'

Coreografia/Choreography: Mimi Ratz Wiesen-  
berg; Realização/Direction: Yula Gidron; Inter-  
pretação/Performance: Andreas Merk, Roman  
Rabinovich (piano)

**ANITA BARROS/ANDRÉA WASAFF**

FRANÇA/CHILE [FR/CL]  
**Naufraque** 6' 40"

Coreografia e Interpretação/Choreography and  
Performance: Anita Barros; Realização/Direction:  
Andréa Wasaff

**MARION FAURE**

FRANÇA [FR]  
**Paris Through body** 1' 36"

Coreografia, Realização e Interpretação/Choreography, Direction and Performance: Marion Faure

**MANON OLIGNY/FRÉDÉRIC MOFFET**

CANADÁ [CA]  
**Écurie 360** 10'

Coreografia/Choreography: Manon Oligny; Rea-  
lização/Direction: Frédéric Moffet; Interpreta-  
ção/Performance: Anne Le Beau, Karina Iraola,  
Mathilde Monnard

**ISABEL BARROS/SUSANA ANDREZ**

PORTUGAL [PT]  
**Na minha parede escarlate retratos** 9'

Coreografia/Choreography: Isabel Barros; Rea-  
lização/Direction: Susana Andrez; Interpreta-  
ção/Performance: Carlos Silva, Jaime C. Soares,  
Sónia Cunha

**CLÁUDIA BATALHÃO**

PORTUGAL [PT]  
**Ophélia. Acto I** 4'

Coreografia e Realização/Choreography and Di-  
rection: Cláudia Batalhão; Interpretação/Per-  
formance: Rita Lucas

**ANA RITA BARATA/  
PEDRO SENA NUNES**

PORTUGAL [PT]  
**Hope** 10'

Coreografia e Interpretação/Choreography and  
Performance: Ana Rita Barata; Realização/Dir-  
ection: Pedro Sena Nunes

**29 set./Sep. 21:30**  
Fnac Almada

**14 out./Oct. 19:00**  
Restart, Auditório

**15 out./Oct. 16:00**  
Teatro Municipal de Almada, Sala de Audiovisuais

Entrada livre/Free admittance; Duração total/Total duration: 50'; Vídeo-Dança para maiores de 12 anos/Video Dance for more than 12 years old

#### Bloco 2/2<sup>nd</sup> Program

**SU-EN/RICKARD SPORRONG**

SUÉCIA [SE]  
**Scrap Life** 8' 30"

Coreografia/Choreography: SU-EN; Realização/  
Direction: Rickard Sporrng; Interpretação/  
Performance: SU-EN, Carolin Lundblad, Anna  
Bralkowska, Lina Palmgreen, Iryna Anufryie-  
va, Varunee Lundström

**RAFAELA SALVADOR/  
CARLOS PORFÍRIO**

PORTUGAL [PT]  
**Tzero** 9' 30"

Coreografia e Interpretação/Choreography and  
Performance: Mariana Luís, Thora Jorge, Rafaela  
Salvador; Realização/Direction: Carlos Porfí-  
rio, Rafaela Salvador

**JELKA MILIC**

REINO UNIDO/ESLOVÉNIA [UK/SI]  
**Archives** 4'

Coreografia, Realização e Interpretação/  
Choreography, Direction and Performance: Jelka Milic

**BABACAR CISSE/  
ANTOINE MORTOIRE**

FRANÇA [FR]  
**I have a dream** 7' 15"

Coreografia/Choreography: Babacar Cisse; Rea-  
lização/Direction: Antoine Mortoire; Inter-  
pretação/Performance: Compagnie Les Assoc-  
ies Crew - Joann Larecebeau Ajax, Hicham  
Ajjaid, Thomas Guerin, Aïmance Tchass, Babacar Cisse

**LOTTE SIGHT**

DINAMARCA/AUSTRÁLIA [DK/AU]  
**Into the Woods** 6' 40"

Coreografia e Realização/Choreography and Direc-  
tion: Lotte Sight; Interpretação/Performance:  
Phillip Benjamin Jenkins, Matilde Wendelboe  
Dresler

**MYRNA RENAUD/PEDRO A. RIVERA**

PORTUGAL/PORTO RICO [PT/PR]  
**7 de 7** 7' 30"

Coreografia/Choreography: Myrna Renaud; Rea-  
lização/Direction: Pedro A. Rivera; Interpreta-  
ção/Performance: Maria de Azúa, Miguel Bunker,  
Ñequi González, Jesús Miranda, Yllén López,  
Janyl Rodríguez, Mathew Von Whiteman

**NUNO NEVES**

PORTUGAL [PT]  
**Ténue** 3' 33"

Coreografia e Realização/Choreography and Direc-  
tion: Nuno Neves; Interpretação/Performance:  
Maria Mendes

**LIA RODRIGUES/  
CATARINA BARATA**

PORTUGAL [PT]  
**Skin** 4' 46"

Coreografia/Choreography: Lia Rodrigues; Rea-  
lização/Direction: Catarina Barata; Interpreta-  
ção/Performance: Amélia Bentes, Ludger Lamer

Nas apresentações de 13 e 14 de outubro  
contaremos com a presença de alguns dos  
criadores, disponíveis para uma discussão  
com o público./On the 13th and 14th of October some  
of the show's creators will be present to talk to the public.



## 18ª Quinzena de Dança de Almada / 2010



MOSTRA DE VÍDEO-DANÇA/VIDEO DANCE SHOWCASE

11 Set./Sep. 16:00 **FNAC Almada**  
**Conferência de Introdução à Mostra de Vídeo-Dança/ Video-Dance Showcase**  
Introductory Lecture

Prof. Doutora Ana Macara PORTUGAL [PT]

O jogo entre a dança e as tecnologias:  
pequeno resumo de uma longa história /  
The game between dance and technology:  
a short summary of a long history

12 Set./Sep. 16:00 **FNAC Almada**  
16 Set./Sep. 18:00 **Teatro Municipal de Almada, Sala de Audiovisuais**  
**Bloco 1/1st Program**

Thomas Freundlich & Valtteri

Raekallio FINLÂNDIA [FI]

North Horizon (22'19")

Coreógrafo, realizador e intérprete/choreographer, video director and performer: THOMASFREUNDLICH & VALTTERI RAEKALLIO

Marie Papon & Rosita Lagos-Diaz FRANÇA [FR]

Wibstücker (7')

Coreógrafo e intérprete/choreographer and performer: MARIE PAPON & ROSITA LAGOS-DIAZ. Realizador/video director: François Hen and Marie Papon

Né Barros PORTUGAL [PT]

Story Case (10'37")

Coreógrafo/choreographer: NÉ BARROS. Realizador/video director: FILIPE MARTINS. Intérpretes/performers: JOANA CASTRO, PEDRO ROSA

Alyson Wishnously CANADA [CA]

Three Little Fits (4'52")

Coreógrafo e intérprete/choreographer and performer: ALYSON WISHNOUSKY. Realizador/video director: NIKOL MIKUS

Natalia Sardi and Laida Aldaz

- Cie Delivery BÉLGICA [BE]

Derrière Elle (12'41")

Coreógrafo e intérprete/choreographer and performer: NATÁLIA SARDI E LAIDA ALDAZ. Realizador/video director: ISHRANN SILGIDJIAN, NATÁLIA SARDI, LAIDA ALDAZ, THOMAS TURINE

Marion Ruchti SUÍÇA [CH]

Field dance for blind sheep (4'9")

Coreógrafo/choreographer: MARION RUCHTI, ALEXANDRA MACDONALD. Realizador/video director: MARION RUCHTI. Intérpretes/performers: ALEXANDRA MACDONALD

Raul Maia AUSTRIA [AT]

Walk (12'12")

Coreógrafo, intérprete e realizador/choreographer, performer and video director: RAUL MAIA, THOMAS STEYAERT

Alicia Soto Solas ESPAÑA [ES]

Skin Sites (14'41")

Coreógrafo e intérprete/choreographer and performer: ALICIA SOTO. Realizador/video director: HIROKO TANAHASHI, MAX SCHUMACHER

Entrada Livre/free admittance. Duração total/total duration: 87'. **Video-Dança para maiores de 12 anos/Video Dance for more than 12 years old**

13 Set./Sep. 21:30 **FNAC Almada**  
18 Set./Sep. 16:00 **Teatro Municipal de Almada, Sala de Audiovisuais**  
**Bloco 2/2nd Program**

Jan Van Dyke ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA [US]

Influx (10'01")

Coreógrafo/choreographer: JAN VAN DYKE. Realizador/video director: GREGG EASTEBROOK. Intérpretes/performers: SHAWA BOWMAN-HICKS, IRIBAN JAIQUES, VIRGINIA RAY FREEMAN, EMILY DAUGHTRIDGE, NIKKI COX, KATE SHUGART, LAURA MCDUFFE, CARRIE PLEW, RAI ANN IVEY

Asun Noales ESPAÑA [ES]

Lost & Found (8')

Coreógrafo e intérprete/choreographer and performer: ASUN NOALES. Realizador/video director: ASUN NOALES, RAUL COVES

Efrat Rubin ISRAEL [IL]

Day (12'28")

Coreógrafo e realizador/choreographer and video director: ASENATH (OS) WALD AND EFRAT RUBIN. Intérpretes/performers: EFRAT RUBIN

Cari Ann Shim Sham ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA [US]

Sand (9'48")

Coreógrafo/choreographer: CARI ANN SHIM SHAM, KENJI, DARROW IGUS. Realizador/video director: CARI ANN SHIM SHAM. Intérpretes/performers: KENJI, DARROW IGUS

Macel Leemann SUÍÇA [CH]

Meat Market (3'24")

Coreógrafo/choreographer: MARCEL LEEEMANN. Realizador/video director: IKER GOMEZ DE LA HOZ. Intérpretes/performers: AZUSA NISHIMURA, MARCEL LEEEMANN

Alyson Wishnously CANADA [CA]

Apt111 (7')

Coreógrafo e intérprete/choreographer and performer: ALYSON WISHNOUSKY. Realizador/video director: NIKOL MIKUS

Meri Otoshi FRANÇA [FR]

Hello World (2'37")

Coreógrafo e intérprete/choreographer and performer: EMILIE COMBET, MICHELLE MOURA, MOHAMAD ABBASI, ANNA TILL, NILS ULBER, MARCELA SANTANDER CORVALAN, MIGUEL GARCIA LLORENES, MALIKA DJARDI, CORENTIN LE FLOHIC, JOHANN NOHLES, MARTIN JUVANON DU VACHAR, LINA SCHLAGETER, MERI OTOSHI. Realizador/video director: MERI OTOSHI

Anna Ventura FRANÇA [FR]

H.S. Herida Superficial (5'56")

Coreógrafo e intérprete/choreographer and performer: ANNA VENTURA. Realizador/video director: SERGE COURTINAT

Or Marin ISRAEL [IL]

Sweet & sour Waltz (1'52")

Coreógrafo e realizador/choreographer and video director: OR MARIN, LIOR AVIZOR. Intérpretes/performers: STAY MARIN, ELINOR COHEN, MERAV DAGAN, MORAN YITZHAKY ABERGEL, ARIEL COHN, RON AMIT, YONATAN KUNDA, INBAL SHAHAR, NOA SHILOH, LEE MEIR BINYAMIN YOM-TOV, IGAL FURMAN, ORAN NAHUM, OFIR NAJARY, ROI SENDEROVICH, STEFAN FERRY, TOMAN KOIFMAN, MIKI MARIN, URI AVRAHAM, BEM DAVID GINA

Sabine de Vivies FRANÇA [FR]

Under (18')

Coreógrafo/choreographer: SABINE DE VIVIES. Realizador/video director: SABINE DE VIVIES. technical montage: PHILIPPE DOMENGIE. Intérpretes/performers: LULIA BJORK HERMANSDOTTIR, ISABELLE DAVID, WILLIAM PETIT

Fabienne Berger SUÍÇA [CH]

Red Black Box (6'30")

Coreógrafo, intérprete e realizador/choreographer, performer and video director: FABIENNE BERGER

Entrada Livre/free admittance. Duração total/total duration: 82'. **Video-Dança para maiores de 12 anos/Video Dance for more than 12 years old**

## 17ª Quinzena de Dança de Almada / 2009

### MOSTRA DE VÍDEO-DANÇA/VIDEO-DANCE SHOWCASE

↳

10 Set./Sep. 15h30 às/to 17h30  
Teatro Municipal de Almada – Sala Audiovisuais

MOSTRA DE VÍDEO-DANÇA I/VIDEO-DANCE SHOWCASE 1

12 Set./Sep. 17h às/to 19h  
Teatro Municipal de Almada – Sala Audiovisuais

MOSTRA DE VÍDEO-DANÇA II/VIDEO-DANCE SHOWCASE 2

PEGGE VISSICARO ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA (US) **Blue echo** (6'37") Coreógrafo e intérpretes/choreographers and performers: Laura Atwood, Aaron Fellenz, Pegge Vissicaro, LaShonda Williams; **Realizador**/video director: Laura Atwood ⇨ **JAN GONSCAK** ESLOVÁQUIA (SK) **Lost Time** (15'38") Coreógrafo e realizador/ choreographer and video director: Jan Gonscak; **Intérpretes/performers**: Jan Gonscak, Andrea Gasparikova ⇨ **SIMONA ORINSHA & SHAI DRA JANDALITE** LETÓNIA, LITUÂNIA, ITÁLIA (LV/LT/IT) **Eyes Fluttering in my Knees** (3'28") Coreógrafos e intérpretes/choreographers and performers: Simona Ornska, Shaïdra Jancalite; **Realizador**/video director: Mrs. Liga Sibe ⇨ **SHIMRIT GOLAN** ISRAEL (IL) **Alpine Lilies** (7'36") Coreógrafo e realizador/choreographer and video director: Shimrit Golan; **Intérpretes/performers**: Ran Brown, Lior Avitzoor, Roni Nenner, Dana Katz, Shimrit Golan ⇨ **SUSANNA WALLIN** REINO UNIDO (UK) **Night Practice** (3') Coreógrafo e realizador/choreographer and video director: Susanna Wallin; **Intérpretes/performers**: Kombat Breakers ⇨ **MIGUEL PEREIRA** MOCAMBIQUE (MZ) **Exótica** (5'10") Coreógrafo/choreographer: Miguel Pereira; **Realizador**/video director: Sergio Cruz; **Intérpretes/performers**: Bernardo Fernando, Deucio Ernesto, Domingos Bie, Edvaldo Ernesto, Horacio Macacua, Nino Lopes e Timoteu Mapose ⇨ **JELHA MILIC** REINO UNIDO, ESLOVENIA (UK/S) **In Between I Disappear** (5'50") Coreógrafo e realizador/choreographer and video director: Jelka Milic; **Intérpretes/performers**: Elizabeth Barker, Stephanie McMynn ⇨ **ANNA DUBROVSKA** LETÓNIA (LV) **Rush** (1'20") Coreógrafo e realizador/choreographer and video director: Anna Dubrovská; **Intérpretes/performers**: Andrej Filipovs, Karlis Bozjs, Kristaps Celmalnieks, Gints Dančičs ⇨ **NICOLA MARIA DIAS & FABIOLA MONTIEL** PORTUGAL (PT) **... H2... S0** (3'40") Coreógrafo, realizador e intérprete/choreographer, video director and performer: Nicola Maria Dias, Fabiola Montiel ⇨ **HANNA PAJALA-ASSEFA** FINLÂNDIA, NICARÁGUA (FI/NI) **Reaching** (15'23") Coreógrafo e realizador/choreographer and video director: Hanna Pajala-Asselä; **Intérpretes/performers**: Elna Hauta-aho, Tuula Hyryläinen, Hanna Pajala-Asselä, Meeli Asselä ⇨ **DARWIN DIAZ** VENEZUELA, ALEMANHA (VE/DE) ⇨ **Ondas** (4'30") Coreógrafo e realizador/choreographer and video director: Darwin Diaz; **Intérpretes/performers**: Marisol Checa, Hunsel Martinez

VÂNIA GALA ANGOLA, PORTUGAL (AO/PT) **Miami Luanda** (15' (extrato/extra)) Coreógrafo/choreographer: Vânia Gala; **Realizador**/video director: Hugo Maia; **Intérpretes/performers**: Vânia Gala, Barbara Amor, Denis Robert, Yuri Bumba, Hilary, Sissel, Rui Simão ⇨ **RITA MARCALO** REINO UNIDO (UK) **Aemilius Sense** (15') Coreógrafo/choreographer: Rita Marcalo; **Realizador**/video director: Lucy Barker; **Intérpretes/performers**: Natasha Almond, Emily Barrett, Phyllis Carson-Smith, Sonya Cockrill, Lyn Fielding, Stella Jackson, Sam Lawrence, Beth Littlewood, Wendy Topham and Jess Scantlebury ⇨ **MIREIA DE QUEROL DURAN** ESPANHA (ES) **Maisema, the Landscape of my fear** (4') Coreógrafo e intérprete/choreographer and performer: Mireia de Querol Duran; **Realizador**/video director: Abel Cutilera ⇨ **JUAN CARLOS GARCÍA** ESPANHA (ES) **En Cadena** (4'49") Coreógrafo/choreographer: Juan Carlos García; **Realizador**/video director: Hamoudi Al-Rahmouni Font; **Intérpretes/performers**: Olga Clavel, Yester Mulins ⇨ **CAMILA DAVANÇO BRONIZESKI & LUCIA KAKAZU** BRASIL (BR) **Crisálida** (4'14") Coreógrafo/choreographer: Camila Davanço Bronizeski & Lucia Kakazu; **Realizador**/video director: Paula Ramos; **Intérpretes/performers**: Camila Davanço Bronizeski ⇨ **ROSANA HRIBAR & GREGOR LUSTEK** ESLOVENIA (SI) **10 years** (12'30") Coreógrafos e intérpretes/choreographers and performers: Rosana Hribar & Gregor Lustek; **Realizador**/video director: Peter Bratusa ⇨ **PAOLA PONTI** ITÁLIA (IT) **Bufo Fabula** (6'29") Coreógrafo e realizador/choreographer and video director: Paola Ponti; **Intérpretes/performers**: Paola Ponti, Rina Forlivesi, Damiano Banzola ⇨ **MARION RUCHTI** SUÍÇA, ISRAEL, ITÁLIA (CH/IL/IT) **Diving** (2'44") Coreógrafo, realizador e intérprete/choreographer, video director and performer: Marion Ruchti ⇨ **ALICIA HERRERO SIMÓN** ESPANHA (ES) **Panoptic** (6'41") Coreógrafo/choreographer: Alicia Herrero Simón; **Realizador**/video director: Xavi Selles, Alicia Herrero; **Intérpretes/performers**: Pachi G. Fenollar, Raquel Miro, Rosalia Ortega ⇨ **SU-EN** SUECIA, REINO UNIDO (SE/UK) **Scrap Life** (8'30") Coreógrafo/choreographer: Su-En; **Realizador**/video director: Richard Sporrang, Frong Production; **Intérpretes/performers**: Su-En, Carolina Lundblad, Anna Bralkowska, Lina Plamgren, Inna Anufrieva, Varunee Lundström ⇨ **JOHAN AMSELEM** FRANÇA (FR) **What o hold on to** (4') Coreógrafo/choreographer: Johan Amselem; **Realizador**/video director: Camille Garbarini; **Intérpretes/performers**: Deborah Amselem ⇨ **JENNIFER PREDOCK-LINNELL** ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA (USA) **Trace** (11') Coreógrafo/choreographer: Jennifer Predock-Linnell; **Realizador**/video director: Joyce Nelmanas; **Intérpretes/performers**: Allie Hanks ⇨ **JOANA BERGANO & TIAGO CERQUEIRA** PORTUGAL (PT) **Projecto Aruinado, A medida do nada** (5'06") Coreógrafo e realizador/choreographer and video director: Joana Bergano & Tiago Cerqueira; **Intérpretes/performers**: Joana Bergano



## 16ª Quinzena de Dança de Almada / 2008

MOSTRA DE VÍDEO-DANÇA / VIDEO-DANCE SHOWCASE

27 OUT./OCT. 15:30

VIDEOTECA MUNICIPAL DE LISBOA

30 OUT./OCT. 16:00

TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA, SALA DE ENSAIOS

### Mostra de Video-Dança I/ Video-Dance Showcase I

#### Virpi Pakkinen

SUÉCIA, FINLÂNDIA, ARGENTINA [SE/FI/AR]

M de Mafra (11'53")

COREÓGRAFO, REALIZADOR E INTÉRPRETE/CHOREOGRAPHER, VIDEO DIRECTOR AND PERFORMER: VIRPI PAKKINEN

#### Valdjiu PORTUGAL [PT]

Tao (15')

COREÓGRAFOS E INTÉRPRETES/CHOREOGRAPHERS AND PERFORMERS: MIGUEL BORGES, SYLVIA RIJMER; REALIZADOR/VIDEO DIRECTOR: VALDJIU

#### Helene Weinzierl,

Cie Laroque AUSTRIA [AT]

Aufwärts (10')

COREÓGRAFO/CHOREOGRAPHER: HELENE WEINZIERL; REALIZADOR/VIDEO DIRECTOR: CHRIS AMRHEIN, HELENE WEINZIERL; INTÉRPRETES/PERFORMERS: CLAUDIA HEU, HELENE WEINZIERL, JANETT SUMBERA, LISA HINTERREITHNER, MARION HÄCKL, MATHIAS BERGHOF

#### Suzon Fuks AUSTRÁLIA [AU]

Fragmentation (5'08")

COREÓGRAFO/CHOREOGRAPHER: JAMES CUNNINGHAM; ROB TANNION, SUZON FUKS; REALIZADOR/VIDEO DIRECTOR: SUZON FUKS; INTÉRPRETES/PERFORMERS: JAMES CUNNINGHAM, ROB TANNION

#### Outi Yli-Viikari

& Heidi Lehtoranta FINLÂNDIA [FI]

Story (7'54")

COREÓGRAFOS, REALIZADORES E INTÉRPRETES/CHOREOGRAPHERS, VIDEO DIRECTORS AND PERFORMERS: HEIDI LEHTORANTA, OUTI YLI-VIIKARI

#### Claire Parsons

& Mateusz Herczka SUÉCIA [SE]

Replay (1'x4)

COREÓGRAFO E INTÉRPRETE/CHOREOGRAPHER AND PERFORMER: CLAIRE PARSONS; REALIZADOR/VIDEO DIRECTOR: MATEUSZ HERCZKA

#### Ofek Wertman ISRAEL [IL]

My sweet little fur (4'34")

COREÓGRAFO/CHOREOGRAPHER: IDAN COHEN; REALIZADOR/VIDEO DIRECTOR: OFEK WERTMAN; INTÉRPRETE/PERFORMER: RAN BEN DROR

#### Meritxell Barberà Garcia

& Inma Garcia, Taiat Dansa

ESPAÑA [ES]

Laika.Opus nº1 (1')

COREÓGRAFO/CHOREOGRAPHER: MERITXELL BARBERÀ; REALIZADOR/VIDEO DIRECTOR: JUAN BERNARDO PINEDA; INTÉRPRETES/PERFORMERS: INMA GARCÍA, MERITXELL BARBERÀ

#### Ronna Ziv ISRAEL [IL]

Mirror in the center (5'23")

COREÓGRAFO/CHOREOGRAPHER: RONNA ZIV; REALIZADOR/VIDEO DIRECTOR: AMIT ZIMMAN, RONNA ZIV; INTÉRPRETES/PERFORMERS: CARMIT BURIAN, RAN BROWN, SHANI KATZMAN

#### Luis Marrafa

& António Cabrita PORTUGAL [PT]

II B (11')

COREÓGRAFO/CHOREOGRAPHER: LUÍS MARRAFA; REALIZADOR/VIDEO DIRECTOR: ANTÓNIO CABRITA; INTÉRPRETES/PERFORMERS: CATARINA GONÇALVES, LUÍS MARRAFA

#### Rafaela Salvador PORTUGAL [PT]

Corpo (6'04")

COREÓGRAFO, REALIZADOR E INTÉRPRETE/CHOREOGRAPHER, VIDEO DIRECTOR AND PERFORMER: RAFAELA SALVADOR

#### Albert Quesada

BÉLGICA, REINO UNIDO, BRASIL [BE/UK/BR]

Hundred Eighty (3')

COREÓGRAFO, REALIZADOR E INTÉRPRETE/CHOREOGRAPHER, VIDEO DIRECTOR AND PERFORMER: ALBERT QUESADA

#### Andrej Gubanov

REINO UNIDO, LITUÂNIA [UK/LT]

Unseen Diary (5'42")

COREÓGRAFO/CHOREOGRAPHER: ANDREJ GUBANOV, VANESSA ABREU; REALIZADOR/VIDEO DIRECTOR: ANDREJ GUBANOV; INTÉRPRETE/PERFORMER: VANESSA ABREU

A sessão será apresentada por Ana Macara e aberta a discussão com o público e alguns dos criadores/The session will be presented by Ana Macara and open to debate with the audience and some of the creators.

31 OUT./OCT. 14:30 – 19:30

TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA, SALA DE ENSAIOS

### Mostra de Video-Dança II/ Video-Dance Showcase 2

#### Joclécio Azevedo & Eva Ângelo, NEC PORTUGAL [PT]

Informe (23')

COREÓGRAFO/CHOREOGRAPHER: JOCLÉCIO AZEVEDO; REALIZADOR/VIDEO DIRECTOR: EVA ÂNGELO; INTÉRPRETES/PERFORMERS: ANAÍS, JOANA BERGANO, JOCLÉCIO AZEVEDO, TIAGO BARBOSA, VERA NOTA

#### Albert Quesada

BÉLGICA, REINO UNIDO, BRASIL [BE/UK/BR]

Hundred Eighty (17')

COREÓGRAFO, REALIZADOR E INTÉRPRETE/CHOREOGRAPHER, VIDEO DIRECTOR AND PERFORMER: ALBERT QUESADA

#### Laurence Yadi, Nicolas Cantillon & Frederic Lombard,

Compagnie 7273 FRANÇA, SUÍÇA [FR/CH]

Durée déterminée (19'20")

COREÓGRAFOS E INTÉRPRETES/CHOREOGRAPHERS AND PERFORMERS: LAURENCE YADI, NICOLAS CANTILLON; REALIZADOR/VIDEO DIRECTOR: FREDERIC LOMBARD

#### Lari Leong & Marc Lawton FRANÇA [FR]

Sur les traces de Lari (52')

COREÓGRAFO/CHOREOGRAPHER: LARI LEONG; REALIZADOR/VIDEO DIRECTOR: MARC LAWTON; INTÉRPRETES/PERFORMERS: EXTRACTOS DE OBRAS DIVERSAS/SEVERAL CREATIONS EXCERPTS

A sessão será apresentada por Ana Macara e aberta a discussão com o público e alguns dos criadores/The session will be presented by Ana Macara and open to debate with the audience and some of the creators.

## 15ª Quinzena de Dança de Almada / 2007

2 Nov. > 15:00 - 17:00 > Videoteca Municipal de Lisboa  
15 Nov. > 16:00 - 18:00 > Sala de Audiovisuais do Teatro Municipal de Almada

### MOSTRA INTERNACIONAL DE VÍDEO-DANÇA/ INTERNATIONAL VIDEO-DANCE SHOWCASE

Mostra de trabalhos de vídeo-dança apresentados por Ana Macara/Sample of video-dance works presented by Ana Macara



MARGRIET DE HAENE Bélgica [BE]

#### Consider The Birds (3')

Coreógrafo/Choreographer: Margriet de Haene, Serena Wuytck, Kayoko Minami, Kumiko Ideawa, Jolanda Luljter; Realizador/Producer: Robin Vandenbergh, Brecht Vanmeirhaeghe

JANINE BRALL & ANS KANEN Holanda [NL]

#### Mary go Round (8'30')

Coreógrafo e Realizador/Choreographer and Producer: Janine Brall e Ans Kanen

LOTTA GAHRTON PROD. Suécia/Finlândia [SE/FI]

#### Under Tiden (while waiting) (7')

Coreógrafo/Choreographer: Lotta Gahrton; Realizador/Producer: Satu Tiainen

✕ SÉRGIO CRUZ Portugal [PT]

#### Animais (3'45')

Coreógrafo/Choreographer: Luís Félix, Micaela Mats, Nuno Gil, Rute Esteves, Sérgio Cruz; Realizador/Producer: Sérgio Cruz

BRAHIM SOURNY França [FR]

#### ID (2')

Coreógrafo/Choreographer: Brahim Sourny; Realizador/Producer: Loti Bovon

CONTACT DANCE COMPANY Malta [MT]

#### Corpus (10')

Coreógrafo/Choreographer: Francesca Abela Tranter; Realizador/Producer: Francesca Abela Tranter, John Xuereb

LYDIA LITHOS DANCETHEATRE Grécia/Reino Unido/Itália/Estados Unidos da América/Brasil [GR/GB/IT/US/BR]

#### Nightmares (14')

Coreógrafo/Choreographer: Spiros Bertatos; Realizador/Producer: Costas Faurkiotis

GILAT AMOTZ Israel [IL]

#### Eclipse (4')

Coreógrafo/Choreographer: Gilat Amotz; Realizador/Producer: Amichay Bikovskiy

NOA SHADUR Israel / Holanda [IL/NL]

#### Give me a Break (11')

Coreógrafo e Realizador/Choreographer and Producer: Noa Shadur

CARI ANN SHIM SHAM\* Estados Unidos da América [US]

#### Bleu (3' 54')

Coreógrafo/Choreographer: Cari Ann Shim Sham\*; Realizador/Producer: Cari Ann Shim Sham\*, Kyle Ruddick

MÓNICA FRACCHIA Argentina [AR]

#### Fechas Patrias (5')

Coreógrafo/Choreographer: Mónica Fracchia; Realizador/Producer: Sebastián D'Angelo

✧ AR.CO Portugal [PT]

#### Case Study #1 (50')

Coreógrafo/Choreographer: João Fiadeiro; Realizador/Producer: Marcelo Costa, Maria Jorge Martins

Entrada livre/Free Admission

2 Nov. > 21:00 > Sala Pablo Neruda, Fórum Municipal Romeu Correia (Inauguração)

4 a 13 Nov. 10:00 - 18:00 (3.ª a Sab./Mon. to Sat, excepto/except 6, 7 e 10)

14 a 17 Nov. 20:00 - 22:00

### EXPOSIÇÃO/EXHIBITION

AR.CO - Centro de Arte e Comunicação Visual Portugal [PT]

#### → Corpo

Alexandra Bochmann  
Cristina Carqueigeiro  
Ivo Serra  
Luísa Torres  
Nuno Godinho  
Typhaine Le Monnier  
Victor Jorge

Exposição de Artes Visuais visando uma abordagem pluridisciplinar ao tema do corpo, resultante da parceria entre a Companhia de Dança de Almada e o Ar.Co - Centro de Arte e Comunicação Visual. Estão representados alunos finalistas ou recém formados pelo Ar.Co, oriundos dos departamentos de Cinema/Imagem em Movimento, Desenho, Pintura e Joalheria.

Visual Arts exhibition aiming a multidisciplinary approach to the body theme, resulting from the partnership between Companhia de Dança de Almada and Ar.Co - Centro de Arte e Comunicação Visual.

Entrada livre/ Free Admission



## 14ª Quinzena de Dança de Almada / 2006

### MOSTRA INTERNACIONAL DE VÍDEO-DANÇA/ INTERNATIONAL VIDEO-DANCE SHOWCASE

Apresentação/ Presented by: Ana Macara

9 NOV 16:00-18:00

SALA DE AUDIOVISUAIS DO TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA

A dança vista pelo olho da câmara/ Dance as seen through the camera's eye

11 NOV 16:00-18:00

SALA DE AUDIOVISUAIS DO TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA

Criação coreo-videográfica / Choreo-video-graphic creation

#### COMPANHIA LUA/DINIZ SANCHEZ PORTUGAL/FRANÇA [P/FR]

Mãos Puras de Sangue

realizador / producer: Rui Ribeiro - 18'

dinizsanchez@lua.fr

#### BALLETEATRO/NÉ BARROS PORTUGAL [P]

Solistas

realizador / producer: Filipe Martins - 8'7"

balletatro@portugalmail.pt

#### ASHEVILLE CONTEMPORARY DANCE THEATRE/ SUSAN COLLARD E. U. AMÉRICA/CUBA [US/CU]

ACDT with CoDance

realizador / producer: Melika Bass - 22'

ledansfrog@acdt.org

#### BOXD PRODUCTIONS/CAROLINE HILL

SUIÇA/REINO UNIDO [CH/UK]

Deep Inside

realizador / producer: Carolina Mueller Hill - 8'30"

mueller\_carolina@hotmail.com

#### PROXIMA DANCE COMPANY/MARIA KOLIOPOULOU

GRÉCIA [GR]

Action 1.3

realizador / producer: Max Productions - 12'

proxima@ath.forthnet.gr

#### BALLETEATRO/NÉ BARROS PORTUGAL [P]

Lá où Je dors

realizador / producer: Filipe Martins - 7'43"

balletatro@portugalmail.pt

#### MYRNA RENAUD PORTO RICO E. U. AMÉRICA [US]

Las Guardarrayas

realizador / producer: Ivo Reis - 11'50"

larenaud\_pr@yahoo.com

#### COMPANHIA LUA/DINIZ SANCHEZ PORTUGAL/FRANÇA [P/FR]

Dodecalogue- extraits

realizador / producer: Rui Ribeiro - 20'

dinizsanchez@lua.fr

#### BOXD PRODUCTIONS/CAROLINE HILL SUIÇA/REINO UNIDO/ CHINA [CH/UK/CN]

Pandora # 1

realizador / producer: Carolina Mueller Hill e Chi Ye - 6'30"

mueller\_carolina@hotmail.com

#### CAROLYN PAVLIK E. U. AMÉRICA [US]

Lady - boy

realizador / producer: Carolyn Pavlik - 4' 35"

carolyn.pavlik@wmich.edu

#### CATHERINE LONG REINO UNIDO [UK]

Scintillate

realizador / producer: Catherine Long - 5'

catherinelong@hotmail.co.uk

#### MARIE GYSELBRECHT/MARIE-LOUISE STENTEBJERG

BELGICA/DINAMARCA [BE/DK]

Room 21

realizador / producer: Aíscio e Inez Pessos - 16'40"

marielouise37@hotmail.com

#### E.L.D./EFVA LILJA SUÉCIA [SE]

Homeward Bound

realizador / producer: Eiva Lilja - 8'30"

info@efvallija.se

#### PAULA VARANDA PORTUGAL [P]

Viagens da Dança na Floresta da Teoria

realizador / producer: Paula Varanda - 22'

carpa22@net.sapo.pt

#### SU-EN BUTOH COMPANY/SU - EN SUÉCIA [SE]

Slice - A visceral dissection

realizador / producer: Su - En e Rikard Sporrang - 8'30"

suen@suenbutohcompany.net

#### CAROLYN PAVLIK E. U. AMÉRICA [US]

Endless Buttonings

realizador / producer: Carolyn Pavlik - 8'57"

carolyn.pavlik@wmich.edu

#### ZENPRAIRIE DANSE/MIKI NISHIDA CANADA/JAPÃO

End of Sequence

realizador / producer: Miki Nishida - 5'

miki.n@sympatico.ca

#### VASCO OTERO PORTUGAL/REINO UNIDO [P/UK]

Inis

realizador / producer: Dave Deans - 20'

vascotero2001@hotmail.com

## 13ª Quinzena de Dança de Almada / 2005

# MOSTRA INTERNACIONAL DE VÍDEO/VIDEO DANCE SHOWCASE

10 Novembro/November 14:00 às 21:30 // 11 e 12 Novembro/November 10:30 às 21:30 [Camião exterior/Truck]



Na impossibilidade de trazer fisicamente a Almada todos os espectáculos candidatos à Plataforma Coreográfica Internacional, seleccionámos pela qualidade artística e/ou de realização em vídeo, um número significativo de trabalhos de vídeo-dança/dança em vídeo. São 35 países e 60 coreógrafos. Propomos-lhe uma passagem pelo Camião onde decorrerá esta Mostra, estacionado na Praça S. João Baptista, em Almada. **ENTRADA LIVRE**

### 10 Novembro/November

#### 14:00

**NIV SHENFELD [Israel]**  
"Covariance"  
Realização: Zhenia Sveshinsky/Konstantin I/Grossman  
-AN TV  
nivshenfeld@yahoo.com

**CLAUDIA SENONER [Alemanha]**  
"Geh, mach ma an cafe"  
cse@netnet.de

**CRISTINA BOUGET [Canada]**  
"Ja Chère"  
Realização: Tagente 2004  
Vivavie\_@symptico.ca

**CUBALLET ROSARIO [Cuba/Argentina]**  
Martin Puato Prieto (Cuba/Argentina)  
"La nada Cotidiana"  
TE: 005403414122723

**RAMI LEVI [Israel]**  
"Bliss"  
Realização: Oren Yarobavitch  
ramlev1@bezeqint.net

#### 15:20

**THOMAS FREUNDLICH & CO [Finlândia]**  
"Dreamcatcher"  
thomas@freundlich.org  
www.freundlich.org

**CHRISTOPHER WILLIAMS [EUA/Colômbia]**  
"The Portuguese Suite"  
christopher@trishandstar.org

**COMPAGNIE EL CONTRABANDO [Suíça]**  
"Porder el Sordito"  
Coreografia: C. Enrique Musmeci/António Moya/Bettina Fischer/Anet Frotscher  
info@contrabando.ch

**THEA PATTERSON [Canada]**  
"A collection of Letters"  
theapatterson@videotron.ca

**THEA PATTERSON [Canada]**  
"Amour... Amour"  
theapatterson@videotron.ca

**VINCENT E. THOMAS [EUA]**  
"Memory Box" - from the Grandmother Project  
vthomas@townson.edu  
vthomas@juno.com  
www.vthomas.com

**PAUL JULIUS [Alemanha]**  
"Gefangen (em ser empriocionado)"  
tamaepaul@freenet.de

**CHERYL QUEK [Singapura]**  
"White"  
cherylquek@yahoo.com

**SARAH DA FONSECA [Reino Unido/Brasil/ França/ Índia]**  
"Maverick, Genius Masozinha"  
Realização: Michael Pereira  
Sarah\_da\_fonseca@hotmail.com

**ZEPHYR IN ZANUSSI [Reino Unido]**  
Steffen Doring  
"In the Absence of... Part 3"  
Realização: Theplacevideoworks  
steffen@zcdance.co.uk

**HAGIT BAR - FLEMING [Reino Unido/Israel]**  
"Taken Slowly"  
hagitar@hotmail.com

**KLARA ELENUS [Dinamarca]**  
"Stocked with Moments"  
klaraelenus@hotmail.com

#### 18:30

**FREE ART [Turquia/Austria]**  
Ziya Azazi  
"Denish in Progress"  
ziya.azazi@gmail.com

**OMARS SARAVIA [Argentina]**  
"Soledad"  
omarsar7@hotmail.com

**EN LA BREGA E CO. [Porto Rico]**  
Nea y Gonzalez Martinez  
Documentário 7... con la cámara... G'  
centro@uquillo@yahoo.com

**APOSTOICA PAPADAMAKI [Grecia]**  
The beauty series - "Human Female Study"  
quasi@netnet.gr

**AGNES BUTET [França]**  
"Volutes"  
agnes.butet@wanadoo.fr

**MIGUEL AZOUE [Suécia]**  
"Desert"  
miguel.azoue@hotmail.com

**KAYA KITAN [Japão/Reino Unido]**  
"Malesa Malesoran"  
Realização: theplacevideoworks  
Escapakey22@hotmail.com

**TBO DANCE [África do Sul]**  
Tebby W. T. Rameskie  
"Close Encounters: Blank Faces"  
tbo@tbo.co.za

**INGRAN SCHNITZLER [Alemanha/Holanda]**  
"mynduna"  
ingran\_schnitzler@hotmail.com

**STUDIO CONTEMPORARY DANCE COMPANY [Croácia]**  
Mijana Pesi  
"A Woman who speaks too much"  
studio\_dance@zqz.hr

**HENRIK KAALUND [Dinamarca/Alemanha]**  
"So far"  
henrik@kaalund.net

**PAULA RECHTMAN BULAJICH [México]**  
"Si Hubiera"  
prechtman@yahoo.com.mx

**NATASA TRIFAN PERFORMANCE GROUP [EUA]**  
România  
Natasa Trifan  
"White"  
natasa@natasatrfan.com  
www.natasatrfan.com

### 11 Novembro/November

#### 10:00

**LIAT MAGNÉSY [Hungria]**  
"and she was..."  
liatmagnez@yahoo.com

**CE GIOUSU [Itália]**  
Lisa di Bot, Giovanni Scarcella  
"Mala"  
blumero@hotmail.com

**AGNIA SARULIENE [Holanda/Litânia]**  
"Fis"  
agnia@abstractnoise.org

**HIRONI ISHAWA [Japão]**  
"Fringe - Turtle Dreams"  
Realização: theplacevideoworks  
Hiron2001@hotmail.com

**PATRICK STEFFEN [Suíça]**  
"Back"  
stefsp1@yahoo.it

**YOKO TANI [Japão]**  
"Dance Collector 1" Tsuibomi  
yoko\_tan@yahoo.com  
www.yokotani.com

**SHARON GARBER [EUA]**  
"Three Threads in Time"  
sharon.garber@earthlink.net

**OLGA OSÓRIO [México/Espanha]**  
"Las Huellas de Ana"  
alago76@yahoo.com  
olgaosorio@hotmail.com

**CE DÉFAUT DE FABRICATION [Canada]**  
Jean Sébastien Louridas  
"Règlement de Comptes"  
Realização: Robert Duguay  
rob@videotron.ca  
nmleo@a@print.ca

**PAULO HENRIQUE [Portugal]**  
"Contract with the Skin"  
paulo@98km.com  
paulo444@gmail.com

#### 13:35

**CAROLIN KELLER [Alemanha]**  
"Eritheal"  
carolin\_keller@yahoo.de

**CE LARQUE/HELENE WENZEL [Austria]**  
"Duo para ela e eu <<<< Comida para dois"  
Realização: Cie Larque/Helene Wenzel  
celarou@chello.at  
www.cielarou.at

**PABLO ESBERT LILJENFELD [Espanha]**  
"Can't keep all the laughter for myself anymore"  
coco400@hotmail.com

**TCMMI KITTI & CO. [Finlândia]**  
"A piece for a small stage"  
maja@tomkitti.com

**Alice CADE [Finlândia/Suécia/Noruega/Reino Unido]**  
"Biscuits/No's Dream"  
cadealice@hotmail.com

**PAUL IBEY [Canada/Reino Unido]**  
"La volupté D'etre"  
paulibey@hotmail.com

#### 15:55

**DE POLYDANS KOMPANIE [Bélgica/França]**  
Pol Couassement  
"Waas"  
info@polydans.be  
www.polydans.be

**TCHANKEE DANCE COMPANY [Itália/França]**  
Fabre Philippe  
"Lila"  
fabrophilippe@hotmail.com

**MYRIAM TREMBLAY [Canada]**  
"Les Parois du Fogard"  
myriamtr@shaw.ca

**C.MEDINA DANCE [Austria/Canada]**  
Christina Medina  
"Counted the steps of the sun"  
c.medina@adslmac.com  
www.homepage.mac/c.medina@adslmac.com

**DONNA K. FROGGE [EUA]**  
"Blubs"  
pastor@we900@bcgglobal.net

**STERFANIE GOES [Alemanha]**  
"something about humans and angles"  
stefanie-goes@web.de  
www.stefaniegoes.de

**EMILY AMISANO [Austrália]**  
"Incursion"  
emilyspace@hotmail.com

**Isabel Gottskowsky [EUA/Alemanha]**  
"The[re]aladj"  
isabel@isabelgo.org

#### 20:00

**COMPANHIA DE DANÇA DE ALMADA**  
Alexandrina Nogueira  
"O Desejo veste um Corpo"  
Realização: Sérgio Pereira e Tiago Pereira  
info@cdanca-almada.pt  
www.cdanca-almada.pt

**COMPANHIA DE DANÇA DE ALMADA**  
Rui Pinto  
"Secret Smile"  
info@cdanca-almada.pt  
www.cdanca-almada.pt

### 12 Novembro/November

#### 10:00

**COMPANHIA DE DANÇA DE ALMADA [Portugal]**  
Ana Macara  
"Cenas (Des)Compostas II"  
info@cdanca-almada.pt  
www.cdanca-almada.pt

**ANA MACARA [Portugal]**  
"Hat Sieles"  
Realização: Fernando Tavares  
anamacara@net.pt  
anamacara@fmh.ut.pt

#### 11:00

**NIV SHENFELD [Israel]**  
"Covariance"  
Realização: Zhenia Sveshinsky/Konstantin I/Grossman  
nivshenfeld@yahoo.com

**CLAUDIA SENONER [Alemanha]**  
"Geh, mach ma an cafe"  
cse@netnet.de

**CRISTINA BOUGET [Canada]**  
"Ja Chère"  
Realização: Tagente 2004  
Vivavie\_@symptico.ca

**CUBALLET ROSARIO [Cuba/Argentina]**  
Martin Puato Prieto  
"La nada Cotidiana"  
TE: 00540341 4122723

**RAMI LEVI [Israel]**  
"Bliss"  
Realização: Oren Yarobavitch  
ramlev1@bezeqint.net

#### 13:20

**DANCE DRAMA COMPANY - Israel**  
Sally-Anne Friedland  
"Red"  
sallyanne49@yahoo.com

**CIA BABRUSA - Espanha**  
Beatriz Palencuela  
"Siliss"  
tuber1a@hotmail.com

**C'EST TOUT COLECTIVO ARTISTICO [Argentina]**  
Sofia Granada/Natata Pugliese/Eugenia Schwartzman  
cesttoutcolectivo@yahoo.com.br

**KUUSA WADHIA [Suécia/Itália/Portugal/Espanha/Reino Unido]**  
"Maelstrom"  
kajasiymdsf@hotmail.com

**EWJA JAROS [Polónia]**  
"Propenas"  
ewja@interia.pl

**RACHEL THEW [Reino Unido]**  
"Flori out"  
dancogroup@yaho.co.uk

**HUMANICORP AERIAL DANCE THEATRE [México]**  
"Dream Five: The Eternal Delirium"  
humanicorp@prodigy.net.mx  
ezcapataw@yahoo.com

#### 16:15

**THOMAS FREUNDLICH & CO [Finlândia]**  
"Dreamcatcher"  
thomas@freundlich.org  
www.freundlich.org

**CHRISTOPHER WILLIAMS [EUA/Colômbia]**  
"The Portuguese Suite"  
christopher@trishandstar.org

**COMPAGNIE EL CONTRABANDO [Suíça]**  
"Porder el Sordito"  
Coreografia: C. Enrique Musmeci/António Moya/Bettina Fischer/Anet Frotscher  
info@contrabando.ch

**THEA PATTERSON [Canada]**  
"A collection of Letters"  
theapatterson@videotron.ca

**THEA PATTERSON [Canada]**  
"Amour... Amour"  
theapatterson@videotron.ca

**VINCENT E. THOMAS [EUA]**  
"Memory Box" - from the Grandmother Project  
vthomas@townson.edu  
vthomas@juno.com

**PAUL JULIUS [Alemanha]**  
"Gefangen (em ser empriocionado)"  
tamaepaul@freenet.de

**CHERYL QUEK [Singapura]**  
"White"  
cherylquek@yahoo.com

**SARAH DA FONSECA [Reino Unido/Brasil/ França/ Índia]**  
"Maverick, Genius Masozinha"  
Realização: Michael Pereira  
Sarah\_da\_fonseca@hotmail.com

**ZEPHYR IN ZANUSSI [Reino Unido]**  
Steffen Doring  
"In the Absence of... Part 3"  
Realização: Theplacevideoworks  
steffen@zcdance.co.uk

**HAGIT BAR - FLEMING [Reino Unido/Israel]**  
"Taken Slowly"  
hagitar@hotmail.com

**KLARA ELENUS [Dinamarca]**  
"Stocked with Moments"  
klaraelenus@hotmail.com

## ANEXO II - OBRAS DE VÍDEO-DANÇA / AUTORES.

### 1. ACSC1 (2011) / Autores: António Cabrita e São Castro

**Sinopse:**

ACSC1 é o resultado de dois dias de trabalho, após o convite para participar no Festival Internacional Add-Wood que acontece no Purex, Bairro Alto. É um vídeo construído a partir de fotogramas, onde o corpo e a sua plasticidade são o principal interveniente. Foi a primeira colaboração artística entre António Cabrita e São Castro.

**Ficha Técnica:**

Realização: António Cabrita e São Castro.

Interpretação: António Cabrita.

Música Original: São Castro.

Produção: | ACSC | António Cabrita e São Castro.

Participação em eventos: Festival Internacional Add-Wood.

**Link para visionamento da obra:** <http://www.acsc.pt/PT%20NEW/ACSC1/acsc1.html>

### 2. A Dimensão Oculta de Renata Polónia (2012) / Autor: Ana Renata Polónia

**Sinopse:**

Em cada cidade como em cada ser, há sempre uma dimensão oculta que é construída e sentida individualmente. Edward T. Hall define-a como um espaço essencial ao equilíbrio humano. Aqui, esse mistério surge pelo desejo de a ver de cima, tal como um olhar divino sobre todas as linhas que a estruturam. Este é o relato da subida pessoal de Renata Polónia, numa tentativa de vislumbrar o impossível. Um processo contínuo de descoberta interior através da cidade, numa espécie de construção humana de um território urbano. No entanto, o oculto que a move é aquele que carrega dentro de si.

**Ficha Técnica:**

Concepção: Renata Polónia

Interpretação: Renata Polónia e Andrea Gómez

Captação de imagem: Teresa Santos e Márcio Paranhos

Edição de vídeo: Teresa Santos

Sonoplastia: Teresa Santos (através de False Awakening)

Participação em eventos: Concurso de Video-Dança “O Corpo na Cidade”, Maratona de Dança, Vila do Conde 2012; MAP/P Mostra de Processos/Portugal, Porto 2012; FRAME Research, Porto 2012;

InShadow - Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias, Lisboa 2012\*

Extensões InShadow: Festival FIVER, La Rioja; Festival Visões Urbanas, São Paulo; Abril y Danzar, Xalapa; 2013.

*\*prémio Voarte Melhor Filme Português*

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/57583176>

### 3. Amenta (2012) / Autor: Catarina Miranda

**Sinopse:**

“Repetição e recordação são o mesmo movimento, apenas em direção oposta; pois aquilo que se recorda, foi, repete-se para trás; enquanto a repetição propriamente dita é recordada para diante.” ( A Repetição, Soren Kierkegaard).

**Ficha Técnica:**

Concept/ Artistic Direction: Catarina Miranda

Co-criação/ Dramaturgy: Alfredo Martins, André Soares, Catarina Miranda, Jonathan Uliel Saldanha

Original Sound Composition: Jonathan Uliel Saldanha

Trumpet: Álvaro Almeida

Camera/Edition: Catarina Miranda

Support: Flocks&Shoals Collective, Soopa Collective, Dock11 (De), Negócio/Zé dos Bois (Pt), Festival Andaime/ Manobras (Pt), Círculo Católico dos Operários do Porto (Pt), Gestão dos Direitos dos Artistas (Pt), IPJ/ PAJ (Pt), Tatwerk (De), AltesFinanzamt (De), Núcleo de Experimentação Coreográfica do Porto (Pt), Academia Contemporânea do Espectáculo (Pt).

Participações em Festivais: Fiver —Festival Internacional de Videodanza Experimental de La Rioja 2013 (Special Award "Magnetica"), Festival Magnética 2013 (Buenos Aires).

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/51377565>

### 4. Animalz (2005) / Autor: Sérgio Cruz

Informações extraídas do *site*: <https://vimeo.com/sergiocruz>

**Sinopse:**

"Animalz" is an exuberant fantasy in which boys emerge from the sea, like the original amphibians, and colonise a forest, marking out their territory in a break-dance celebration of Nature and her feral sons. The film takes the urban B-Boy skills of Brighton and Hove's B3 Boys into the city's surrounding natural landscapes, where the sixteen 8-14 year-old dancers were encouraged to bring out the animal in themselves in their energetic performances. Animalz evokes ancient legends of wild children such as the founders of Rome, Romulus and Remus and the Indian boy Mowgli who were raised in the wilderness by animals. While the work proposes the possibility of redemption through communion with our animal natures, it also offers a utopian antidote to the contemporary social reality that kids have no were to play- safely.

**Ficha Técnica:**

Director/Editor: Sérgio Cruz

Performers (cast): B3- Brighton Youth Dance Company

Producer: Ed Cooper/ South East Dance

Choreographer: JP Omari, Sergio Cruz

Camera Operators: Marcin Gajewski, Ed Cooper, Sergio Cruz

Stills: Hanna Korhonen

Sound capture: Christos Fanaras

Sound Design: Sergio Cruz, Christos Fanaras, Filipe Galante

Wardrobe: Alexandra Groover

Make-Up: Naomi Saito, Tomoko Yamamoto

Production Manager: Clea Smith, Ed Cooper

Support: Channel4, South East Dance; Youth Dance England, Arts Council/England and Screen South

Awards:

2010: Best video art in the Film & Video Art festival Primeiras, Portugal.

2008: Nominated for the award of best artist film in the new talent in moving image festival Exposures, England.

2007: Best short film in the international video festival Tom de Video (2007), Portugal; best experimental film in the youth film festival Fest, Portugal, a special mention in the Arouca film festival, was nominated for the award for international students, ISMAF Award 2007 (media art festival Focus), Netherlands.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/20066513>

## 5. A Praça (2011) / Autor: Felipe Martins

### Ficha Técnica:

Realização, edição e pós-produção: Filipe Martins

Conceção coreográfica: Né Barros

Câmaras: Filipe Martins, Luiz Ferraz e Susana Andrez

Vídeo de Cena: Daniel Blaufuks

Música e interpretação ao vivo: Alexandre Soares e Jorge Queijo

Desenho de luz: João Álvaro Correia

Guarda Roupa: Maria João Correia

Intérpretes: Ángel Montero Vásquez, Joana Castro, Katja Juliana Geiger, Pedro Rosa

Coordenação técnica: Alexandre Vieira

Apoio edição vídeo: Susana Andrez

Produção: Balleteatro

Coprodução: Culturgest

Participação em festivais:

2011: Streaming Festival The Hague 6th Edition - Holanda; InShadow - 3º Festival de Vídeo, Performance e Tecnologia, Lisboa - Portugal; Danscansanse#5, International Dancefilm Festival Belgium, Bélgica; V Mostra Internacional de Videodança de São Carlos, São Paulo - Brasil; II Coreografo Elettronico, 18th International Festival of Videodance, Napolianza - Itália.

2012: Frameworks Dance Film Series, Dance New Amsterdam, Nova Iorque.

**Link para visionamento da obra:** <http://www2.balleteatro.pt/edifilm/item.php?id=31>

## 6. CORpo (2007) / Autor: Rafaela Salvador

### Sinopse:

CORpo é aquele que vive na busca da identidade. Através da cor constrói e desconstrói imagens de si mesmo para encontrar e afirmar quem é. Cada cor uma sensação, cada sensação um mundo de movimentos. Ações sequenciais de definição de formas e de reconhecimentos emocionais que a cor pode despoletar.

### Ficha Técnica:

Realização: Rafaela Salvador

Câmara: Miguel Lopes e Carlos Porfírio

Iluminação: Carlos Porfírio

Montagem: Rafaela Salvador

Produção: Rafaela Salvador e Miguel Lopes

Elenco: Rafaela Salvador (bailarina)

Distribuição: Restart

Participações em Festivais: 16th Quinzena de Dança de Almada – Contemporary Dance Festival - Video Dance Showcase (Outubro de 2008) "Adição +", Caldas da Rainha (Novembro de 2008).

**Link para visionamento da obra:** [http://www.rafaelasalvador.com/video\\_danca\\_corpo.htm](http://www.rafaelasalvador.com/video_danca_corpo.htm)

## **7. Corpo sem Órgãos (2012) / Autor: Renata Ferraz**

**Sinopse:**

“Corpo sem Órgãos” parte da performance “In” coreografada e interpretada por Valentina Parravicini e apresenta a ideia que não há corpo natural. O que nos acostumamos a reconhecer como propriedades inerentes ao corpo – andar, sorrir, ver, falar – são resultados de agenciamentos espaciais, temporais e afetivos.

**Ficha Técnica:**

Realizador: Renata Ferraz

Performer: Valentina Parravicini

Câmara e edição: João Rodrigues e Renata Ferraz

Som: Sara Vicente

Produção: Renata Ferraz

Participações em Festivais: Prêmio de Público – Festival InShadow - 2012

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/43779430>

## **8. EHora (2005) / Autor: António Cabrita**

**Sinopse:**

EHora é uma curta-metragem criada com base em imagens captadas, sem montagem de duas sessões de improvisação em estúdio, para o espetáculo com o mesmo nome.

**Ficha Técnica:**

Autores: António Cabrita, Manuel Silva e Pedro Paz.

Realização: António Cabrita.

Interpretação: António Cabrita, Manuel Silva, Pedro Paz.

Música Original: Pedro Paz, Manuel Silva.

Apresentação em festivais: Mostra da Videoteca de Lisboa 2007; Festival Fábrica de Movimentos; 1ª Edição do Festival de Vídeo-Dança de Israel, organizado pela Cinemateca; Pixel vídeo Arte; Frame - Fábrica de Movimentos Porto 2006.

**Link para visionamento da obra:** <http://www.antoniocabrita.com/Videos/ehora.html>

## **9. Existência Abstrata e Obediência (2011) / Autor: Bruno Canas**

**Sinopse:**

A Existência da obediência numa vida em rede aparentemente livre.

**Ficha Técnica:**

Conceção e Realização: Bruno Canas

Participações em Festivais: Geração VHS, Fuso, InShadow.

**Link para visionamento da obra:** <https://www.youtube.com/watch?v=mQQSjxTAFtc>

## 10. Exótica (2009) - Autor: Sérgio Cruz

Informações extraídas do *site*: <https://vimeo.com/sergiocruz>

### **Sinopse:**

Tracing a path from ancient customs to contemporary social interaction, this film demonstrates the unifying force of music and dance. Somewhere between a dance film and a documentary. It is the result of a collaboration between Sergio Cruz and the Portuguese choreographer Miguel Pereira during a three-week artistic residence in Maputo (Mozambique) in March 2008.

### **Ficha Técnica:**

Director: Sérgio Cruz

Editor: Sérgio Cruz

Music: Steven Rowlands & Zentex

Sound Design: Sergio Cruz

Performers: Bernardo Fernando, Deucio Ernesto, Domingos Bie, Edivaldo Ernesto, Horacio Macuacua, Nino Lopes & Timoteu Maposse.

Dramaturgic collaboration: Miguel Pereira Executive Producers: Barry Hale & Uzma Choudhry

Artistic residences supported by: O Rumor do Fumo & Cultural Centre Franco Moçambicano Culturarte.

Support: Arsts Council/England, Fábrica de Movimentos/Frame & Threshold Studios

Awards:

2011: Delphic Art Movie Award, Germany. 2010: Best film in the Film & Video Art festival Primeiras, Portugal. 2009: Prize of Particular Eye in the on-line dance film festival idill, Belgium and the award of best Portuguese film in the InShadow film festival, Portugal.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/21037255>

## 11. Floema (2008) - Autor: João Luz

### **Sinopse:**

O dia amanhece branco sobre as árvores queimadas. Há um luto cortado pelo ar gelado. A água não impediu que o fogo fizesse da madeira carvão. Lavam-se as mãos. A seiva já não alimenta este pedaço de terra.

### **Ficha Técnica:**

Performance: Dora Vicente

Música: A. Balanescu

Imagem e edição: João Luz

Participação em Festivais: Mostra de vídeo-dança+, Caldas da Rainha, 2008/ I Mostra de Videodança, National Center for Contemporary Arts, Moscovo 2010.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/13123125>

## 12. Hannah (2009) / Autor: Sérgio Cruz

Informações extraídas do *site*: <https://vimeo.com/sergiocruz>

### **Sinopse:**

Hannah explores the playful ambition of Hannah Dempsey, a young dancer and athlete with a disability. The film is a celebration of motion, energy and elegance of human movement, evoking the power of adrenaline in the young Hannah. It makes the connection between art and sport with emphasis on the athlete-dancer relationship. It is also an exploration of ways to challenge and subvert representations of physical and mental disability. Hannah's personal achievements reveal that disability is no barrier to creativity. Her life challenges society's preconceptions and prejudices. In making this film, I was able to explore Hannah's aspirations and present them as a symbol of the hope that the London Olympics in 2012 represents for all of us.

### **Ficha Técnica:**

Director, Producer Editor & Sound Design: Sérgio Cruz

Cast: Hannah Dempsey

Cinematographer: Dominik Rippl, Sérgio Cruz and Tom Ellis

Camera Assistant: Bruno Ramos

Music: Roberto Crippa

Sound Capture: Duncan Whitley

Production coordinator: Carl Simmonds

Executive Producer: Vicky Bloor

Hannah's Assistants: Lynne Dempsey and Hannah Oliver

Country of Production: Greece, England and Iceland

Support: South East Dance, Calouste Gulbenkian Foundation, Arsts Council/England, Alternative Routes and Fábrica de Movimentos.

Awards:

2012:- Jury award in the Barcelona sports film festival, Spain.

2011: - Particular Eye/World Outlook Prize in IDILL 2011 international dance online short film festival, Belgium.- Best experimental film in the Arouca film festival, Portugal.- Pamela K. Walker Award in the Superfest, USA.

2010: - Best Portuguese film in the InShadow film festival, Portugal.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/44534411>

## 13. Hope (2010) / Autor: Pedro Sena Nunes

### **Sinopse:**

O encontro animal entre homem e mulher concebe a prisão aquática do desejo. A mulher entrega-se a uma existência subtil, graciosa. A fusão com aquilo que a natureza em si desperta fá-la desdobrar-se em novos mundos, mundos de fome, sobrevivência, lassidão; sublime realidade. Gera-se uma nova vida; move-se, respira, subsiste num lugar de ecos embrionários. O acordar do toque na matéria densa fá-la-á por fim confrontar-se com a sua própria efemeridade e o poder destrutivo da criação. O Homem a aparecer e a desaparecer.

### **Ficha Técnica:**

Realização: Pedro Sena Nunes

Argumento: Pedro Sena Nunes

Texto: Rui Paiva

Interpretação: Ana Rita Barata

Câmara: Vasco Pinhol

Som: Pedro Sena Nunes  
Música: Vasco Pinhol  
Edição: Petar Toskovic  
Design Gráfico: Igor Branco  
Produção: Sara Vizinho e Pedro Sena Nunes  
Produção geral: Associação Vo'Arte  
Participações em Festivais (principais): Festróia 2010 Indie Lisboa 2010 Festival Curtas Sadas 2010 Fantasporto (Panorama do Cinema Português) 2011 Madeira Film Festival 2012 Festival IDN 2013 London Art fair 2013 Festival Brasil Cinema Internacional 2013 2ª Mostra de Cinema Português Contemporâneo 2013.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/49916963>

#### **14. ID (2008) / Autor: Bárbara Hora**

**Ficha Técnica:**

Autores: Bárbara Hora e Paula Pinto  
Conceito: Bárbara Hora e Paula Pinto  
Performance: Paula Pinto  
Luz e Edição de Vídeo: Bárbara Hora  
Câmara: Luís Fernandes  
Banda sonora: Jorge Simões da Hora e Tiago Manuel da Hora  
Participações em Festivais: Mostra Internacional de Vídeo – Dança “Dança Sem Sombra 2008”

**Link para visionamento da obra:** <http://www.youtube.com/watch?v=lgNPVix353U&list=PLBFC15BA81DF21A65>

#### **15. IIB (2007) / Autores: Luis Marrafa e António Cabrita**

**Ficha Técnica:**

Conceção/Interpretação: Luís Marrafa  
Fotografia/Edição: António Cabrita  
Interpretação: Luís Marrafa & Catarina Gonçalves  
Música: Miguel Silva  
Participação em Festivais: Festival Temps d'Image, Lisboa 2007/2008; Showcase, Lisboa 2008; “átrio” Escolas Superior de Dança; Espaço Contagiaste, Porto 2007; Espaço Maus Hábitos, Porto 2007; International Dance Video, Vo'Arte, Lisboa 2007. First Prize: Best photography, VII Concurso de Vídeo e Fotografia, Barreiro 2008; First Prize: Best dance video, International Showcase, Almada 2008.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/69152692>

**16. I'm not a hooker, I'm a dancer (2011) / Autores: Dário Pacheco e José Gonçalves (Coletivo F5)**

**Sinopse:**

Existe um preconceito instalado em relação ao corpo, quando o corpo é um veículo de expressão e comunicação, talvez por isso ainda permaneça na opinião geral que as artes performativas, em especial a dança, são meios de comunicação inferiores. Procuramos assim dar reconhecimento à existência e individualidade do corpo, num elogio ao corpo como forma de expressão artística.

**Ficha Técnica:**

Interpretação: Barbara Ramalho

Ambiente Sonoro e Edição: Dário Pacheco e José Gonçalves

Câmara: José Gonçalves

Guarda-roupa: Julieta Aparício

Produção: Colectivo F5

Participações em Festivais: Festival Oodaaq 2013; Streaming Festival 7th edition; E.V.A. - Experimental Video Art - Akdeniz University/Fine Art Faculty - Turquia; E.V.A. - Experimental Video Art - BachModern Project - Salzburg - Austria; Casa PRIMAVERA - Exposição Colectiva - Torres Vedras – Portugal.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/40167718>

**17. Mazezan (2012) / Autor: Catarina Miranda**

**Sinopse:**

A repetição deve ser mantida até se ser capaz de afundar a terra em água. No útero, procure-se a ambiguidade do estado de sonho, relativa ao equilíbrio estático, o momento de realidade e o processo inverso de existência. Não terás poder para permanecer aqui, não ganharás mais do que o devaneio.

**Ficha Técnica:**

Release: Círculo de Operários do Porto 2012

Concept/ Artistic Direction: Catarina Miranda

Co-criação/ Dramaturgy: Jonathan Uliel Saldanha and Rosabel Huguet

Performance: Catarina Miranda e Rosabel Huguet

Original Sound Composition: Jonathan Uliel Saldanha

Camara: Jonathan Uliel Saldanha and Catarina Miranda

Sound and Video Edition: Catarina Miranda

Support: Altesfinanzamt, Flocks&Shoals Collective, Soopa Collective, Balletteatro and marionet Theatre Cia.

Recorded at Balletteatro, Porto/ Portugal 2012

Participações em Festivais: InShadow 2012 (Teatro São Luís, Lisboa), Círculo de Operários do Porto 2012.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/41532763>

**18. Mergulho (2009) / Autor: Pedro Sena Nunes**

**Sinopse:**

Caídos num mundo aquático, movem-se como pela primeira vez numa atmosfera densa e transparente. Adivinha-se um confiante sufoco, sucedido por movimentos impossíveis de concretizar, uma

mobilidade reinventada numa coreografia que corta a respiração. Confrontados com a ideia de medo, a água é o elemento de maior assombro. Submersos, na agitada ilusão do tempo, os corpos nadam tesos e ternos de uma única vontade: respirar a sua liberdade.

**Ficha Técnica:**

Realização: Pedro Sena Nunes

Câmara: Vasco Pinhol

Pós-Produção de Vídeo: Fábio M. Martins

Som: Fábio M. Martins

Direção Artística: Ana Rita Barata e Pedro Sena Nunes

Música: João Gil

Desenhos: João Ribeiro

Bailarinos: António Cabrita, Carolina Ramos, Catarina Gonçalves e Pedro Ramos

Bailarinos e Intérpretes da APCL e CRPCCG: Adelaide Oliveira, Jorge Granadas, José Marques,

Maria João Pereira, Sílvia Pedroso, Yete Borges, Zaida Pugliese

Intérpretes e Técnicos da APCL e CRPCCG: António Paiva e Carolina Santos

Coprodução: Associação de Paralisia Cerebral de Lisboa (APCL), Centro de Reabilitação de Paralisia

Cerebral Calouste Gulbenkian – SCML, São Luiz Teatro Municipal, Associação Vo'Arte.

Participações em Festivais: (principais) Festival VideoDanzaBA - Buenos Aires 2010 IDN – Image,

Dance and New Media Festival 2011 Festival Multimédia de Ovar 2011

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/50536475>

## **19. Mountain Mouth (2013) / Autor: Catarina Miranda**

**Sinopse:**

Delimitação de territórios contidos, demarcados a partir de ações de transporte, troca e omissão de objetos em potência. Estes dispositivos de perspetivação mantêm o diálogo entre espaços e personagens que, por sua vez, são sujeitos a processos de desdobramento ou metamorfose, revelando múltiplas possibilidades de personificação. Perante a relação continua entre o que é revelado ou apagado, a realidade natural exterior aparenta uma existência telúrica, solene e constante, ainda que seja um simulacro de si mesma.

**Ficha Técnica:**

Concept/ Artistic Direction: Catarina Miranda

Direction Assistance: Keiko Yamaguchi Featuring: Keiko Yamaguchi, Eri Kimura, Kumiko Imai,

Mitomé Imai, Catarina Miranda

Sound Composition: Jonathan Uliel Saldanha

Sound Collaboration: Yashiro Dounouku Taiko Kai, Dayana Lucas, Filipe Silva

Camera/ Edition: Catarina Miranda SUPPORT Torindo/ Maizuru RB, DanceBox, Fundação do Museu do Oriente, Flocks ans Shoals Collective, Soopa Collective

Participações em Festivais: RedBrick (Maizuru) e Dancebox (Kobe) Japão 2013.

**Link para visionamento da obra:** NA

## **20. N.º 2743 (2011) / Autores: Dário Pacheco e José Gonçalves (Coletivo F5)**

**Sinopse:**

Qual o significado do número 2743? Este número não tem significado nenhum, tal como o seu portador. Numa sociedade organizada por números perde-se a individualidade de cada ser, o número é apenas identificativo e não reflete nada mais que uma existência condenada à mecanização. Esta

invasão feroz e constante da identidade que o regime exerce culminará numa tomada de consciência e numa revolta contra o sistema. Este vídeo-dança funciona como reflexo dos atuais acontecimentos em diversos países da Europa e EUA, onde a pressão capitalista explodiu na revolta social.

**Ficha Técnica:**

Interpretação: Dário Pacheco

Ambiente Sonoro e Edição: Dário Pacheco e José Gonçalves

Câmara: José Gonçalves

Produção: Colectivo F5

Participação em eventos: Casa PRIMAVERA - Exposição Colectiva - Torres Vedras – Portugal.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/52032715>

## **21. O guardador de Rebanhos (2012) / Autor: João Paulo Santos**

**Sinopse:**

O guardador de rebanhos é um vídeo circo inspirado num poema de Alberto Caeiro, que funciona a beleza da paisagem com a singularidade dos movimentos, criando um universo surreal.

**Ficha Técnica:**

Realização e montagem: João Paulo Santos

Figurino: Pedro Santos

Música: Tiago Cequeira

Câmara: Ricardo Paz, Tiago Coelho, Paulo Quedas, Pedro Paz e Nuno Borda de Agua.

Produção: Ultimo Momento

Participação em Festival: InShadow, Festival de Vídeo, Performance e Tecnologia, Lisboa - Portugal.

**Link para visionamento da obra:** <https://www.youtube.com/watch?v=XEEgVaMOALo&feature=share&list=UUTXxzJK1JFODSqd11HaX5kg>

## **22. Ophélia. Acto I (2009) / Autor: Cláudia Batalhão**

**Ficha Técnica:**

Realização e Edição: Cláudia Batalhão.

Camara: Nuno Egreja.

Som: Cláudia Batalhão.

Intérprete: Rita Lucas Coelho.

Apoio: Restart.

Participações em Festivais: FEST - International Film Festival 2010; 19ª Quinzena de Dança de Almada 2011 - Contemporary Dance Festival.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/17332674>

## **23. Opressão | Libertação (2012) / Autores: Nelson de Castro e Sofia Afonso**

**Sinopse:**

O corpo, oprimido pelo espaço, constituído por uma força exterior, luta contra os constrangimentos. Proposta de movimento de um corpo que estuda a sua libertação.

**Ficha Técnica:**

Conceção, Realização e Edição: Nelson Castro e Sofia Afonso

Interpretação: Sofia Afonso

Música: Carlos Salgueiro

Participações em Festivais: Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias – InShadow 2012 - Lisboa, INSTA Media Festival – Tennessee.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/56817200>

**24. Outside (2007) / Autor: Sérgio Cruz**

Informações extraídas do *site*: <https://vimeo.com/sergiocruz>

**Sinopse:**

"In China, culture and the arts are very closely linked to people and their lives. The street life in Beijing is a 24-hour live show full of music, dance and sports. Over a period of a month residence time (September 2007), I was observing Chinese life, collecting "road images". When I was there, I saw a city that's literally exploding, in early transition from the ancient to the modern and clearly in the process of preparing for hosting the 2008 Olympics." The film is a work from the "simple" experience of observing Chinese life, a document of outdoor performances in Beijing 24-hour street life. It documents the day-to-day process or act of filmmaking. Perhaps it can be best described as an observer's view of Beijing as it is today. Scenes of what foreigners and certainly tourist travellers may pick up of this huge and sprawling metropolis. Completely observatory in nature, this film is not a social criticism or a cry for help. It could thus be interpreted as an ethnographic study of movement in contemporary Beijing." Sérgio Cruz

**Ficha Técnica:**

Director: Sérgio Cruz

Producer: Sérgio Cruz

Editing: Sérgio Cruz

Sound: Sérgio Cruz

Support: The Red Mansion Foundation/THE RED MANSION ART PRIZE 2007 and Fábrica de Movimentos/ Festival de Vídeo Dança FRAME

Awards: 2008/09: FNAC New Talent Award, in the Independent film festival IndieLisboa 2008, Portugal; Best Portuguese film in the Temps D'Images film festival 2008, Portugal; special mention in the showcase / contemporary art contest MO>VI Arte 2008, Italy and a honour mention in the Ovar video festival 2009, Portugal.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/20369237>

**25. Partes (2008) / Autor: Cláudia Batalhão****Ficha Técnica:**

Realização e Edição: Cláudia Batalhão.

Câmara: Nuno Egreja, Som: João Santos. Produção: Anabela Cunha, Ângela Mata.

Intérpretes: Pedro Nuñez, Rita Teodoro, Filipe Viegas, Suzana Gaspar, Rita Lucas Coelho, Sophie Lezo.

Apoio: Restart.

Participações em Festivais: FICAP – Festival Internacional de Cinema de Artes Performativas; Mostra Internacional de Vídeo - Dança – Dança sem Sombra 08.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/7597991>

## **26. Procissão K (2008) / Autor: Felipe Martins**

### **Ficha Técnica:**

Direção e coreografia: Isabel Barros

Realização: Filipe Martins

Direção musical e música original: Jonathan Saldanha

Câmaras: Filipe Martins e Patrícia Caveiro

Desenho de luz: Matu

Figurinos: Isabel Barros

Assistente de projeto: Jaime Soares

Intérpretes: Alice Silva, Ana Isabel Rocha, Carlos Campos, Joana Cruz, José Joaquim Silva, José Manuel Leite, Márcio Ferreira, Marco Bastos, Mariene Costa, Nelson Luís, Patrícia Teixeira, Paulo Freitas, Rafael Silva, Roberto Mendes, Simão Moreira, Vânia Silva, Alexandra Dupont, Alexandra Tavares, Ana Filipa Soares, Bruno Fernandes, Cristiana Neves, Flávia Vilela, Inês Ribeiro, Julie Estrada, Mónica Neto, Natasha Alves, Pedro França, Tiago Rocha e Vanessa Ferrão.

Objetos de cena: Isabel Barros, Jonathan Saldanha, Pedro Augusto e Matu.

Produção: Balleteatro

Coprodução: Balleteatro e Cine Teatro Constantino Nery / Câmara Municipal de Matosinhos.

Participação em Festivais: II Congresso Elettronico, 17th International of Videodance, Napolidanza, Nápoles, Itália (2009). Frame Recherche (2009), Performance e Novas Tecnologias, Porto. Antestreia Sítio dos Outros, Passos Manuel, Porto.

**Link para visionamento da obra:** <http://www2.balleteatro.pt/edifilm/item.php?id=23>

## **27. Próteses para feridas emocionais (2009) / Autor: Bruno Canas**

### **Sinopse:**

Derramo saliva e borro o meu corpo,

Visto joias do sexo oposto.

Centímetros cúbicos a albergarem fissuras

Exibem-se num circo, despindo as finuras.

Numa armadura de pele,

Cabelos brotam do peito,

Olhar intenso e conquistador

Qual um Quixote, eterno lutador.

Pinto no meu rosto as maçãs,

As amarelas, as vermelhas e as podres.

Calço os sapatos de tacão e passeio mensagens

Afundadas no meu corpo, minha paisagem

E o outro,

Admira-me com suas pupilas dilatadas.

Num prazer estonteante e desigual

Falo. Mostra e esconde.

Vê, que sou Mulher!

Sofia Vilarinho

### **Ficha Técnica:**

Vídeo, conceção e realização: Bruno Canas

Música: Cristóvão Carvalho  
Caracterização: Mário Cobras  
Performer: Raquel Nicoletti  
Joias: Sofia Vilarinho  
Filme para o projeto: TOPOGRAFIA FEMININA de Sofia Vilarinho  
Participações em Festivais: Galeria Bernardo Marques, Fuso, Inshadow, VHS

**Link para visionamento da obra:** [http://www.youtube.com/watch?v=V3gATgPw5\\_c](http://www.youtube.com/watch?v=V3gATgPw5_c)

## **28. Pura & Simplesmente (2012) / Autor: Ana Sanchez (Projeto Chão)**

### **Sinopse:**

Queremos voltar ao que havia. Os gestos simples, às primeiras vezes, ao que é espontâneo, à pura razão de ser das relações sem pensar se acabam, se mudam ou se não deviam ter sequer acontecido... Queremos voltar a procurar formigas nos campos, a correr descalças no alcatrão quente, a procurar o amor atrás das igrejas, queremos voltar a fazer pinos, voltar a correr sem ter medo de ver tudo a passar por nós... Queremos voltar a sujar o corpo de terra, a trepar árvores sem pensar em cair...

### **Ficha Técnica:**

Coreografia: Ana Sanchez  
Interpretes: Carla Ribeiro e Rita Botas  
Fotógrafo: Filipe Dores  
Operadores de câmara e edição: Bruno Duarte, Filipe Dores e Daniela Pais  
Produtor e técnico de som: Afonso Inácio  
Participações em eventos: Participação no evento Sneak a Peek (Jazzy Dance Studios); Cabaré Evoé (Teatro EVOÉ); Permanência durante o mês de Março na Livraria Ler Devagar (Lx Factory).

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/54981396>

## **29. P48 (2011) / Autores: Ana Sanchez, Ana Rita Rodrigues, Bruno Duarte e Luís**

### **Malaquias**

### **Sinopse:**

Planeado em duas aulas, filmado em quatro horas e editado em seis: surge P48. Esta peça foi realizada no âmbito da disciplina de Vídeo-Dança, da Escola Superior de Dança, tendo como estímulo as torturas associadas à censura vivida antes do 25 de Abril de 1974. 48 foi o número de anos porque se estendeu a ditadura do Estado Novo. No Regime Fascista, entre várias torturas a que os prisioneiros eram submetidos, a PIDE utilizava uma técnica recente de coerção, concebida pela US Central Intelligence Agency. Este exercício retrata, numa visão externa à personagem, mas completamente focada no indivíduo em questão - o "Homem".

### **Ficha Técnica:**

Coreografia, intérpretes e realização: Ana Sanchez, Ana Rita Rodrigues, Bruno Duarte e Luís Malaquias.  
Apresentação em festivais: 20ª Quinzena de Dança de Almada (2012); Metadança na cidade de Leiria (2013).

**Link para visionamento da obra:** NA

### **30. Respiro (2012) / Autores: Valdjiu e Sylbia Rijmer**

**Sinopse:**

Música e dança respiram juntas criando uma pulsação rítmica que nos remete para as tribos ancestrais.

**Ficha Técnica:**

Realização: Valdjiu  
Coreografia: Sylvia Rijmer  
Produção: Natália Alves  
Fotografia: Rui Afonso  
Bailarinos: Sylvia Rijmer, Teresa Alves da Silva e Danilo Mazzotta  
Shooted: Rato, Rui Afonso e Pedro Martins.  
Edição e pós produção: Valdjiu  
Iluminação: Cristóvão Veríssimo  
Música: Blasted Mechanism  
Participação em evento: Feedback Kolectiv

**Link para visionamento da obra:** <http://www.youtube.com/watch?v=mmYaPRzemZM>

### **31. Skin (2007) / Autor: Catarina Barata**

**Sinopse:**

Skin/ a pele, sendo a nossa embalagem natural, delimita-nos do mundo, ao mesmo tempo que nos permite o contacto com ele. A pele aloja o sentido do tato; o tato revela-nos as texturas. A pele é, ela mesma, uma textura. Cada pessoa tem uma pele diferente, logo, uma textura diferente. Partindo de um dueto coreografado por Lia Rodrigues e interpretado por Amélia Bentes e Ludger Lamers no espetáculo Ego Skin, reduzi as formas dos bailarinos a texturas, para em seguida experimentar essas formas resultantes, muitas vezes abstratas, sobre outras texturas. Texturas sobre texturas. Skin é assim uma divagação dançada de pele sobre peles.

**Ficha Técnica:**

Ideia, realização e montagem: Catarina Barata  
Câmara: Catarina Barata e Jyri Pitkännen  
Coreografia: Lia Rodrigues  
Intérpretes: Amélia Bentes e Ludger Lamers  
Inspirada no espetáculo de Amélia Bentes "Ego Skin". Lisboa, 2007  
Participações em Festivais: Mostra Internacional de Vídeo-Dança Dança Sem Sombra 2007; Mostra de Vídeo-Dança, 19ª Quinzena de Dança de Almada, 2011.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/8993613>

### **32. Tao (2010) / Autor: Valdjiu**

**Sinopse:**

A single body where man and woman are merged as one. Tao, this new unique body from the dualistic man and woman body.

**Ficha Técnica:**

Realização: Valdjiu

Miguel Borges and Sylvia Rijmer  
Produção: Natália Alves  
Fotografia: Rui Afonso, Sylvia Rijmer, Miguel Borges.  
Shooteo: Rato, Rui Afonso e Pedro Martins  
Edição e pós produção: Valdjiu  
Iluminação: Cristóvão Verissimo  
Musica: Blasted Mechanism.  
Participações em Festival: Fantasporto (cerimonia de abertura).

**Link para visionamento da obra:** <http://www.youtube.com/watch?v=JvCipyAzWtU&list=FLkMvqCMhrEPV0-78a3oa7Q>

### **33. Tênuo (2009) / Autor: Nuno Neves**

**Sinopse:**

Inanimado, um corpo baloiça de forma errática, aprisionando a vida que tem dentro de si. Melancólica, a mente deambula pelas ruínas do seu próprio ser. Num breve momento, a ténue linha que separa o estático do animado é quebrada.

**Ficha Técnica:**

Realizador: Nuno Neves  
Intérprete: Maria Mendes  
Câmara: Nuno Neves e Abel Rosa  
Som: Nuno Neves  
Edição: Nuno Neves  
Produção: Cláudia Chambino  
Produtora: Associação Cultural Elemento Indesejado  
Apresentação em festivais: Voarte Award at the Inshadow Festival 2010; Estoril Film Festival 2009 - Student Short-film competition; ISFF Detmold 2010 (Alemanha); Festival International du Cinéma des deux rives de M'diq 2010 (Marrocos); Beggining Film Festival 2010 (Saint Petersburg, Russia"); Shortcutz Lisbon - November 2010; VIDEOMEDEJA 2010 - Servia; 19th Quinzena de Dança de Almada - Contemporary Dance Festival.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/18777395>

### **34. Try Till Die (2011) / Autores: Dário Pacheco e José Gonçalves (Coletivo F5)**

**Sinopse:**

A vontade de atingir as metas pessoais vai levar este ser a lutar contra a sua natureza. A sereia está dividida entre dois universos, o mar e a terra, as suas capacidades e as suas ambições, ela está perdida entre a loucura e o desespero. Contudo o seu destino está traçado, os seus sonhos serão a sua cruz e a sua paixão terá um desfecho trágico. O estímulo para vídeo-dança foi a audição, este é um momento em que o performer vê as suas ambições e capacidades serem avaliadas, para uns pode significar felicidade, mas para outros este pode ser um momento de profunda depressão.

**Ficha Técnica:**

Interpretação: Raquel Baltazar  
Ambiente Sonoro e Edição: Dário Pacheco e José Gonçalves  
Câmara: José Gonçalves  
Guarda-roupa: Carlos Gonçalves, Tânia Fernandes  
Produção: Colectivo F5

Participações em Festivais e eventos: 20º Quinzena de Dança de Almada - Portugal; FIVC, Festival de Videodança de Chile - Chile; E.V.A. - Experimental Video Art - Akdeniz University/Fine Art Faculty - Turquia; E.V.A. - Experimental Video Art - BachModern Project - Salzburg - Austria; Casa PRIMAVERA - Exposição Colectiva - Torres Vedras - Portugal.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/52032166>

### **35. Tzero (2011) / Autores: Rafaela Salvador e Carlos Porfírio**

**Sinopse:**

Três mulheres alugam um T0 e quando começam a habitá-lo apercebem-se que as leis físicas que se vivem lá dentro são inversas àquelas que dominam o mundo exterior onde sempre viveram. Os fenómenos aos quais se sujeitam transformam-se em impulsionadores de situações, a que o corpo reage e se adapta. O seu fim será um desejo que só o tempo poderá conceder.

**Ficha Técnica:**

Realização: Rafaela Salvador e Carlos Porfírio  
Assistente de realização: João Lima  
Direção de fotografia: Carlos Porfírio  
Criação e Interpretação: Mariana Luís, Rafaela Salvador e Thora Jorge  
Pós Produção: Hugo Sousa e Rafaela Salvador  
Seleção Musical: Carlos Porfírio  
Produção: Mariana Luís, Rafaela Salvador e Thora Jorge  
Patrocínios: Restart, Sistelmar, Associação Cultural Dancenema  
Apoios: Escola Superior de Dança, Pneus da Atouguia e Sócunha  
Agradecimentos: Ana Martins, Domingos Salvador e Margarida Salvador

**Participações em Festivais:**

"Moving Frames", "Giornata Mondiale della Danza 2011", Officina Giovani del Comune di Prato (29 de Abril de 2011); 19th Quinzena de Dança de Almada – Contemporary Dance Festival - Video-Dance Showcase (14 de Outubro de 2011)

**Link para visionamento da obra:** NA

### **36. Untraceables Patterns (2011) / Autores: Felipe Martins e Né Barros**

**Sinopse:**

Vídeo-dança baseado no projeto coreográfico Untraceable Patterns, realizado com intuito de explorar movimentos e sons que criam a sensação de rastro e raízes, mas que são, ao invés, uma migração de temas de tendências caóticas. O cenário é uma instalação composta por instrumentos artesanais e tecnológicos operados ao vivo pelo bailarino e pelo músico. Musicalmente, a partitura trata material pré-existente muito estruturado e a fragilidade da performance em tempo real.

**Ficha Técnica:**

Realização, edição e pós-produção: Felipe Martins  
Direção e coreografia: Né Barros  
Operação de câmara: Felipe Martins, Paulo Dias e Susana Andrez  
Música e interpretação ao vivo: Gustavo Costa  
Desenho de Luz: Alexandre Vieira  
Assistente técnica: Alexandre Vieira, Susana Andrez  
Produção: Balletatro

Parceria: IPP | Esmac (video services)

Participação em festivais:

2012: Streaming Festival 7th Edition, The Hague, Holanda; Inshadow - 4º Festival de Vídeo, Performance e Tecnologia, Lisboa - Portugal

2013: Festival Abril y Danzar, Xalapa, Veracruz - México; Festival Visões Urbanas, São Paulo - Brasil; Fiver 2013 - Festival Internacional de Videodança Experimental, Rioja - Espanha.

**Link para visionamento da obra:** <http://www2.balleteatro.pt/edifilm/item.php?id=32>

### **37. Untitled (2012) / Autor: Luis Marrafa**

**Sinopse:**

"Viver é ser outro. Nem é possível sentir, se um hoje sente o que ele sentiu ontem. Sentir hoje o que um sentiu ontem não é sentir - é lembrar hoje o que foi sentido ontem, ser o cadáver vivo do que foi vivido e perdido ontem." Fernando Pessoa

**Ficha Técnica:**

Autor/Conceção/Interpretação: Luis Marrafa

Assistente: Petra Van Gompel

Música: Radiohead (Caribou Remix).

Participação em festivais e eventos: Festival Inshadow (2012) em Portugal; Visões Urbanas (2013) em Brasil; No dia mundial da dança (2013) na FNAC Alfragide, FNAC Cascais e FNAC Algarve; Festival Abril y Danza em México.

**Link para visionamento da obra:** <https://vimeo.com/37073824>

### **38. Viagens da Dança na Floresta da Teoria (2003) / Autor: Paula Varanda**

**Sinopse:**

Esta é uma viagem ao mundo da pesquisa em dança que decorre no campus universitário de Trent Park, um lugar de referência da alta sociedade Londrina até à 2a. Guerra Mundial, convertido em escola de artes nos anos 1960 e extinto em 2012. Vivendo um processo de transformação pela entrada num meio do conhecimento e numa cidade que lhes é estrangeira, seis mulheres questionam através do seu corpo teorias e práticas da dança e divagam entre a História e a contemporaneidade. Numa mistura de realidade e fantasia as personagens desenvolvem-se como pensamentos que expressam perguntas, hipóteses e identidades.

**Ficha Técnica:**

Guião Coreografia, Realização e Montagem: Paula Varanda.

Música Original e sonoplastia: Nick Rothwell.

Produção e Assistente de Realização e montagem: Janice Ho.

Coordenação de Imagem e operação de câmara: René Wong.

Interpretação: Reem Hegab, Fumi Tsuboi; Christina Gonzalez; Frauke Happ, Hilary Preston, Jennifer ReinfranK, Sarah Baker.

Apoios: Gabinete das Relações Internacionais (Ministério da Cultura), Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, School of Arts - © Middlesex University.

Criado e Filmado em: Trent Park Campus, Middlesex University, Londres 2003

Participações em Festivais: Mostra de Vídeo Quinzena de Dança de Almada 2006

**Link para visionamento da obra:** NA

### **39. Whisper (2013) / Autor: Bárbara Hora**

**Ficha Técnica:**

Conceito: Bárbara Hora

Performance: Paula Pinto

Câmara e Edição de Vídeo: Bárbara Hora

Lighting: António Busca

Banda sonora: Cenoura Roxa Music and Sound Design: Jorge Simões da Hora

Make-Up Artist: Cláudia Rodrigues

Wardrobe: Rita Cabrita

Participações em Festivais: Cinedans 2013 – Dance on Screen Festival

***Link para visionamento da obra:*** NA

## **ANEXO III - DADOS BIOGRÁFICOS DOS PRINCIPAIS AUTORES DE VÍDEO-DANÇA (POR ORNDEM ALFABÉTICA).**

### **1. ANA RENATA POLÓNIA**

Na sua formação, procurou estudar possíveis relações entre diversas áreas artísticas. Concluiu o Mestrado na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto em 2009, explorando a relação entre dança e espaço, através da análise de vídeo-dança dos anos 90. Em 2012 teve a sua primeira experiência na área do vídeo com “A Dimensão Oculta de Renata Polónia”, explorando o movimento em si como forma de exploração espacial.

### **2. ANA SANCHEZ (PROJETO CHÃO)**

Projeto Chão é um conceito embrião que visa a divulgação da dança em diversos contextos e a exploração da mesma com outras áreas artísticas interessadas. Neste contexto, e com o intuito de juntar dois novos criadores, propôs a Ana Sanchez e a Filipe Dores um trabalho de cooperação entre as suas artes: dança e fotografia, respetivamente. O resultado foi uma excelente produção fotográfica e uma vídeo-dança bastante enriquecedora, onde foi imprescindível o apoio de uma jovem equipa de técnicos de som, produção e edição de imagem.

### **3. ANA SANCHEZ, ANA RITA RODRIGUES, BRUNO DUARTE E LUÍS MALAQUIAS.**

Finalistas da Licenciatura em Dança, na ESD, Ana, Ana Rita, Bruno e Luís estão prestes a acabar mais uma fase da sua vida profissional. Vindo de meios artísticos diferentes, têm o intuito comum de continuar a descobrir a dança, continuar a explorar a arte que os rodeia nos mais diversos níveis.

### **4. ANTÓNIO CABRITA**

Licenciado pela Escola Superior de Dança (2008), formado pelo Conservatório Nacional, estudou dança no Joffrey Ballet School em Nova Iorque (2001), tem o curso de cinema da New York Film Academy (2001), e o curso de Criatividade Publicitária da Restart em Lisboa (2004). (Informações extraídas do [site www.acsc.pt](http://www.acsc.pt)).

### **5. BÁRBARA HORA**

ULHT - Lusófona's Humanities and Technologies University of Lisbon. Bachelor's degree, Film and Television, 2002 - 2007. Escola Companhia do Eu. Creative Script Course, 2008. Kabuki - Arts Academy

Production Course, 2008. Video Editor at Fashion Studio / PMP Produções / Artist. Camera Operator and Assistant at Medialuso, Endemol, RTP, Sentidos Ilimitados, Agence G37.

## **6. BRUNO CANAS**

Nasceu em Lisboa, estudou design e comunicação no IADE, design e novas Tecnologias em Milão e cinema de animação através do programa de criatividade e criação artística da Gulbenkian com a escola francesa SUPINFOCOM. Colabora enquanto videasta em diversas criações nacionais e internacionais na área do teatro e performance, nomeadamente com a Companhia Mundo Perfeito, Stan, Companhia Maior, Dood Paard, Sofia Dias & Vítor Roriz, e, mais recentemente, com a Companhia Instável, entre outros. Tem exposto com regularidade o seu trabalho de instalação vídeo interativa onde apresenta dispositivos que procuram transformar a ligação entre o público e a obra. (Informações extraídas do *site*: [cargocollective.com/brunocanas/Bio-contact](http://cargocollective.com/brunocanas/Bio-contact)).

## **7. CARLOS PORFÍRIO**

Nasceu em 1976, em Luanda, Angola. Em 1986 veio para Lisboa, onde cresceu, passou a sua adolescência e descobriu a paixão pela imagem. Em 1996, exerceu a função de criativo / designer gráfico numa Agência de Publicidade e de Marketing. Em 2000 e com o aparecimento da Internet, integrou uma TI (empresa do grupo), onde exerceu a função de webdesigner, coordenou e acompanhou projetos diversos para empresas de renome nacional e internacional. Frequentou o Curso intensivo de Operador de Câmara e Iluminação na Restart bem como workshops de Steadycam e Edição Criativa com o software AVID. Atualmente é Operador de Câmara e Fotógrafo para Produtoras de Audiovisuais e Eventos, Televisão e diversos Projetos Independentes.

## **8. CATARINA BARATA**

Licenciada em Antropologia pelo ISCTE, pós-graduada em Estudos de Música Popular pela FCSH-UNL e mestre em Cinema pela ESTC-IPL, com uma dissertação intitulada “In the Midst of Confusion: da dança em cinema e da adaptação de dança para o ecrã – processos de criação intermediais”, sobre a relação entre cinema e dança, através da adaptação para o ecrã da peça da companhia holandesa The100Hands “In the Midst of Confusion”. Desde 2006, trabalha em tradução (Esloveno-Português) para a Traducta e em cinema como freelancer (operadora de câmara e editora), tendo colaborado em projetos em Portugal, no Brasil, na Guiné-Bissau e nos EUA. Fez um estágio em Média Digitais no Centro de Documentário da Universidade do Texas (UT Documentary Center), em outubro e novembro de 2009, Austin, Texas, EUA, e um estágio PEPAL na área de Antropologia, no Município de Odemira, de abril de 2011 a março de 2012. Desde 2012 integra a equipa do Projeto MO para a criação do Museu de Odemira.

## **9. CATARINA MIRANDA**

Licenciada em Artes Visuais/ Pintura pela Faculdade de Belas Artes do Porto (2001/2006). Completou a Programa Inovart na Galeria Sparwasser HQ (Berlim 2009/2010) Completou o Programa Leonardo Da Vinci no Espaço Cultural Altes Finanzamt (Berlim 2010/ 2011). Grau Intermédio de Ballet Clássico pela Royal Academy of London (Coimbra 1986/1998) Bolsa de Freqüência de Workshops do N.E.C. \_ João Fiadeiro, Companhia Última Vez (Porto 2004). Curso "Dança para a Comunidade" ministrado pelo Fórum Dança (Porto, 2004/05). "Formação Intensiva Aplicada", ministrada no Centro Em Movimento (Lisboa, 2006/07). Pós-graduação "Post School for Physical Theater and Dance", orientado pela Plataforma "K.I.M.", TanzFabrik/ Berlim 2010, com o apoio da Gestão dos Direitos dos Artistas.

## **10. CLÁUDIA BATALHÃO**

Site: <http://claudiabatalhao.blogspot.pt/>

## **11. DÁRIO PACHECO (COLECTIVO F5)**

Licenciado em Dança pela Escola Superior de Dança - Instituto Politécnico de Lisboa e é Técnico de Comunicação Social pelo curso tecnológico da Escola SEC. Madeira Torres. Atualmente dirige em colaboração com o Videasta José Gonçalves a estrutura artística independente Colectivo F5. Como docente exerceu atividade na Escola Superior de Dança de Lisboa, onde produziu um vídeo-dança no âmbito de Project com alunos do 2º ano da licenciatura, lecionou na Escola Superior de Turismo e Tecnologias do Mar, em Peniche e no Externato dos Primeiros Passos, em Torres Vedras como professor de Dança. Desde 2007, desenvolve trabalho com outros artistas de dança, teatro, vídeo e cinema: Aldara Bizarro ("Jungle"), Bruno Rodrigues ("Time About Time"), Guillermo Weickert ("Corpo Emprestado"), João Botelho ("A Corte do Norte"), John Romão ("Uma Etiqueta de Dor"), José Gonçalves (Colectivo F5), Raúl Ruiz ("Mistérios de Lisboa"), Sara Barros ("Seven"), Teresa Ranieri ("This way"), Willi Dorner ("Bodies in Urban Spaces"). O seu trabalho de vídeo-dança já foi reconhecido a nível internacional, tendo sido apresentado em Portugal, Áustria, Turquia, Chile e França.

## **12. FELIPE MARTINS**

Felipe Martins é realizador e professor. Estudou Física, Cinema e Vídeo, completou uma pós-graduação em Arte e Comunicação (ESAP) e um Mestrado em Ciências da Comunicação. Atualmente está a fazer um Doutoramento pela Universidade do Minho. Escreve e realiza trabalhos de ficção nas áreas de cinema e vídeo. A sua curta-metragem Dido e Aeneas estreou no TNSJ e foi selecionada para competições em Vila do Conde e Paris.

### **13. JOÃO LUZ**

Site: [vimeo.com/joaopluz](https://vimeo.com/joaopluz)

### **14. JOÃO PAULO SANTOS**

Artista de circo e realizador, diplomado pela conceituada Escola Superior de Circo, em França, o CNAC. Em 2004 cria a sua companhia de novo circo “O último Momento” e ganha o prémio dos jovens talentos de circo com o seu primeiro espetáculo “Peut-Être”.

### **15. JOSÉ GONÇALVES (COLECTIVO F5)**

Licenciou-se em design no IADE (2010). Realizou um curso de autoedição na Belas artes de Lisboa pela Oficina do Cego (2011) e Laboratório de Vídeo II na Ar.Co, centro de arte e comunicação visual de Lisboa (2012), com Luísa Homem. Participou na Experimenta Design - bienal de Design de Lisboa em 2011, com o livro de ilustração Homem Medo; em Dezembro do mesmo ano publicou o livro de fotografia Vale a Pena Viver e Morrer Aqui. Esteve presente nos “Encontros à Volta do Livro de Artista e da Auto-Edição” no Atelier ReAl e na coletiva de artes plásticas “Isto Também Sou Eu” no Espaço Liberdade Provisória. Em 2012 o livro Homem Medo foi adquirido pela Biblioteca Gulbenkian. O seu trabalho encontra-se entre o design gráfico, a ilustração, a impressão, a fotografia e o vídeo. Desde 2011 desenvolve projetos na área do vídeo-dança e vídeo arte, como diretor e produtor, em colaboração com o coreógrafo/intérprete Dário Pacheco (Colectivo F5). Na Escola Superior de Dança de Lisboa, seccionou e produziu um vídeo-dança no âmbito de projeto com alunos do 2º ano da licenciatura. O seu trabalho de vídeo-dança já foi reconhecido a nível internacional, tendo sido apresentado em Portugal, Áustria, Turquia, Chile e França.

### **16. LUÍS MARRAFA**

Luís Marrafa was born in 1975, first experience with dance was in Germany in his early age starting with break-dance. After in Évora, Portugal he attended Jazz dance classes in 1985. In 1995 and 2002 he received notions in contact/improvisation and contemporary dance technique. In 2007 he has a Dance degree by “Escola Superior de Dança” in Lisbon, Portugal. He had a good influence through artists like Teresa Ranieri, Karine Ponties, António Cabrita, Sasha Waltz, Hofesh Shechter, Guillermo Weickert, Suzanne Link, Heidi Weiss, Ludger Lamers and many others. In 2009 he gets a Scholarship from the Portuguese Government through INOVart program in the Dance Company Dame de Pic/ Karine Ponties, Brussels. He is developing his own work as a Choreographer. He created the dance film “when the body speaks”, “IIB” award best dance video and best picture in 2007, “Untitled” award with the best performance in 2012. He created, “Unstable”, “Unstable part2”, “Light night”, “Escape”, “Coffeeloop”, “Disquiet”, “TRANSISTOR”, “13824horas” and “Limits”. Luís Marrafa is a co-founder from the dance

structure “Marrafa” and the dance space “StairCase.studio” in Brussels. (Informações extraídas do *site*: [www.luismarrafa.blogspot.pt](http://www.luismarrafa.blogspot.pt)).

## **17. NÉ BARROS**

Coreógrafa e bailarina, co-fundadora e membro da direcção do balletatro. Ao longo da sua carreira, tem desenvolvido em ligação os seus trabalhos artísticos com os científicos cujas áreas de principal pesquisa são a estética e as práticas contemporâneas na dança e nas artes performativas. Em 2004, concluiu o Doutoramento em Dança (FMH, Universidade Técnica de Lisboa) com a tese *Corpo e sentido: uma proposta sobre a materialidade na dança*. Obtém, em 1992, o Master of Arts in dance studies no Laban Centre, City University em Londres, com o espectáculo *Pensamentos silenciosos* e um texto *Dance as discourse*. Frequentou a Faculdade de Ciências do Porto entre 1981-84 e concluiu, em 1990, o Curso Superior de Teatro (ESAP). Iniciou a sua formação em dança clássica e mais tarde trabalha dança contemporânea e composição coreográfica, nos Estados Unidos, Smith College, onde reside entre 85 e 86. Desenvolve trabalho artístico regular desde o início dos anos noventa em particular com a companhia do balletatro. Em 2007, a convite do Teatro Nacional São João realizou o Ciclo Né Barros, onde apresentou alguns trabalhos mais emblemáticos e performances. Coreografou para a Companhia Nacional de Bailado *Passos em Branco* (1999), pela qual viria a receber o Prémio Melhor Coreografia, e para o Ballet Gulbenkian *exo* (2001). A convite do C.C.B. e Remix Ensemble coreografou *Nº 5* (2002) que representou Portugal nos encontros *Repèrages de Danse à Lille* (França). Os seus trabalhos contam regularmente com colaborações de diversos artistas das áreas da fotografia e cinema, música e artes plásticas em particular, com Daniel Blaufuks, Cesário Alves, Filipe Martins, Saguenail, Carlos Assis, Alexandre Soares, Sérgio Azevedo, Carlos Guedes, Roberto Neulichedl, Gabriela Vaz, José Álvaro Correia, Nuno Coelho, Albuquerque Mendes, Nuno Carinhas, Vera Castro, Alexandra Cruz, Manuel Casimiro, ELASTIC Group of Artistic Research. Destaque para a colaboração com Lygia Pape na reconstrução dos seus Ballets Neo-Concretos (2000). Fez teatro, destaque para a personagem Ofélia de *Hamlet Machine* de Heiner Muller numa encenação de João Paulo Seara Cardoso e Isabel Barros. Foi protagonista na longa-metragem *Mas'sin* um filme realizado por Saguenail. Realizou video-dança com circulação em diversos festivais. Em 2006 e 2007 fez parte da comissão de selecção do Festival Curtas de Vila do Conde. Tem orientado teses nas áreas da performance, das artes performativas, dança e novas tecnologias. Na sua actividade como formadora, tem sido convidada a leccionar em diversas instituições, FMH, ESD, ESE e ESAP. Investigadora no Grupo de Estética, Política e Artes do Instituto de Filosofia (U.P.), colaboradora no Centro de Estudos Arnaldo Araújo e entre 2005-07 no IHA- Estudos de Arte Contemporânea. Tem artigos publicados sobre o Corpo, análise, composição e estética da dança e das artes performativas. Organizou diversos eventos, em particular, Mostra em Itália sobre a dança em Portugal (1999); encontro internacional, *Metamorfoses do sentir*, tendo como convidado central o filósofo Mario Perniola e do qual editou um livro homónimo (1998). Em 2009, fez parte da comissão organizadora e científica do encontro “Artes performativas e novos Discursos” promovido pelo CEAA. Em 2009 publicou o livro *Da*

Materialidade na dança e, em co-autoria com Cesário Alves, Story Case Print. (Informações extraídas do site: <http://www.balleteatro.pt>).

## **18. NELSON DE CASTRO**

Trabalhos em realização, imagem e edição (RTP e produtoras independentes).

## **19. NUNO NEVES**

Terminou a licenciatura de Comunicação Cultural em 2008. Começou a desenvolver os seus primeiros trabalhos em vídeo no mesmo ano, tendo realizado o Documentário Dissonância e dois trabalhos experimentais INK e Tênué. Após trabalhar como freelancer vários anos, funda a sua produtora Other Features, em 2012.

## **20. PAULA VARANDA**

Formou-se na Escola Superior de Dança (BA, 1994) e na Middlesex University (MA, 2003) onde desenvolve agora investigação para doutoramento sobre dança, novos média e o ciberespaço, com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia. A sua carreira abrange a coreografia, interpretação e a formação, colaborando na produção com entidades como Alkantara, Re.Al e Body.Data.Space e, no âmbito das políticas culturais, para a Appd, o Acarte e Direção Geral das Artes. É diretora artística do projeto dansul no Alentejo; escreve crítica de dança para o Jornal Público e é autora do livro Dançar é Crescer – Aldara Bizarro e o Projecto Respira (Caleidoscópio 2012). O seu trabalho com tecnologias de informática e imagem incluiu os filmes Jam para Mahler (1995) Even Cowgirls get the Blues (1997) e The T. Parkers – Dance Journeys Through the Forest of Theory (2003); e os projetos de instalações multimodais Interactive Infrared - Solo infinito, Videocanção, e Poemas-audiovisuais (2000-2003); YôYô – Corpo, Som e Imagem (1999-2000).

## **21. PEDRO SENA NUNES**

Realizador, produtor, fotógrafo e professor. Recebeu vários prémios e distinções nas áreas do cinema, vídeo e fotografia. O seu trabalho destaca-se pelo cuidado com o lugar do outro. Cria para filmar. Entre inúmeras cidades europeias, viajou e participou em cursos e workshops de cinema, fotografia, vídeo, teatro e escrita criativa como bolseiro de várias instituições. Estudou 7 anos cinema na Europa. Cofundou a Companhia Teatro Meridional. Realizou vários documentários (destaque para o projeto Microcosmos – leitura de Portugal), ficções e trabalhos experimentais. Produziu mais de 100 spots publicitários para a televisão e rádio. Participou com diversos projetos nas Capitais Europeias e Nacionais da Cultura e foi júri em vários festivais e concursos, destaque para Prémio Jovens Criadores, InvoArt e ICA. Dedicava-se muito ao ensino, leciona realização e documentário em diversas universidades e escolas. Foi coordenador

pedagógico e diretor criativo na ETIC e coordenador da ETIC Algarve. Com Ana Rita Barata, é diretor artístico da Associação Vo'Arte, onde codirige diversos Festivais de dança/arquitetura e cinema. (Informações extraídas do site: pedrosenanunes.blogspot.pt).

## **22. RAFAELA SALVADOR**

Nasceu em Guimarães em 1984, onde estudou Dança e Música. Licenciou-se em Dança – Ramo de Espectáculo – pela Escola Superior de Dança. Participou em diversos festivais nacionais e internacionais, nomeadamente no Festival Fontys em Tilburg (Holanda) e no Festival Internacional de Dança SIRAEX, República Checa. De 2008 a 2011 interpretou várias produções – “Inferno”, “Paraíso”, “Nortada”, “Interiores” e “Sagração da Primavera” - como bailarina da Companhia Olga Roriz. Recentemente criou e produziu o projeto iDENTiDADE, uma coprodução FERVILHA, Associação Cultural e Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012. Atualmente é mestranda do Curso de Artes Cénicas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e desenvolve projetos artísticos independentes como bailarina.

## **23. RENATA FERRAZ**

Iniciou sua atividade artística na área do teatro. Em 2007 fundou o Corrosivo, Coletivo Multimedia com o qual realizou projetos no Brasil, França e Espanha. Como vídeo artista destacam-se os trabalhos: Permuta (2008), Curiouser e Estranhisérismo (2009), Another Place (2010). Sua mais recente produção é o vídeo-dança *Corpos sem Órgãos* em parceria com a dançarina Valentina Parravicini. Nasceu em São Paulo, Brasil. Trabalhou como atriz teatral por mais de 12 anos. Em 2007 fundou um coletivo de Arte multimédia chamado Corrosivo. Foi lá que iniciou as suas pesquisas em vídeo-performance. Como vídeo artista, merecem destaque os seguintes trabalhos: Permuta, Regras, Another Place, Suas últimas produções são: Herói Trágico, Riot, EU, European Union ( FUSO Festival) e *Corpo sem Órgãos* (Prêmio de Público – InShadow- 2012). Atualmente vive em Lisboa.

## **24. SÉRGIO CRUZ**

<https://vimeo.com/sergiocruz>

## **25. SYLVIA RIJMER**

Estudou no Het Nationale Ballet Akademie (Holanda), Elmhurst Ballet School (Inglaterra) e na Juilliard School (EUA). Como bailarina trabalhou na Alemanha no Stadttheater Giessen, na Suíça com Cie. Drift, Co. Pool, Cie. Molteni, Marcel Leemann PDT, Cie. Röthlisberger e Bern Ballet onde também coreografou. Em Portugal integrou o Ballet Gulbenkian, Companhia Olga Roriz onde também foi

assistente na peça Sagração da Primavera, e mais recentemente TOK`ART. Como atriz participou em Sentimentos (TVI) e Hotel Müller de João Salaviza. Integrou e colaborou em projetos de vídeo-dança destacando-se Battle of the Tribes, Ono Zone, We e Tao e Respiro com Valdjiu dos Blasted Mechanism e colaborou num projeto experimental de dança/música e vídeo no Matadero em Madrid com bailarinos da Companhia de Danza de España. Nos mais recentes trabalhos coreográficos incluem-se 30 more Minutes of your time (2007), Projecto Respiro (2008), Body Memory (2009) e Hunting (2010). Paralelamente fundou, com Miguel Lucas Mendes e Paulo Reis, Feedback Kolectiv- uma plataforma aberta a várias áreas de criação artística.

## **26. VALDJIU**

(Nas palavras do biografado) Aterrei neste planeta em 1975 a fim de participar num processo intenso de Re-Evolução. Em 1994 fundei os Blasted Mechanism com os quais tenho vindo a fazer parte deste despertar de consciência emergente e necessário para a salvação da Humanidade. Estudei música e cinema, sou permacultor, inventor de instrumentos e poeta à solta.