

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
LICENCIATURA EM DANÇA

ROSÁLIA MARIA DE ARAUJO LISBOA

**ALÉM DO PALCO:**  
A VIDEODANÇA COMO PONTE PARA NOVOS ESPAÇOS DE MOVIMENTO

RECIFE, 2025.

Rosália Maria de Araujo Lisboa

**ALÉM DO PALCO:  
a videodança como ponte para novos espaços de movimento**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Licenciatura em Dança, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda

Recife, 2025.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Lisboa, Rosália Maria de Araujo .

ALÉM DO PALCO: a videodança como ponte para novos espaços de movimento / Rosália Maria de Araujo Lisboa. - Recife, 2025.

46 : il.

Orientador(a): Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Dança - Licenciatura, 2025.

Inclui referências.

1. dança. 2. videodança. 3. criação. 4. vídeo. 5. espaço. I. Lacerda, Cláudio Marcelo Carneiro Leão. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

COMISSÃO EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Letícia Damasceno Barreto

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Líria de Araújo Morais

---

**Prof. Dr. Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda**  
**(Orientador)**

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à dona do meu Ori, Oyá, a quem entrego minha devoção e gratidão eterna. No meio deste meu percurso acadêmico nos encontramos, e foi nesse encontro que senti sua força, sua presença e sua transformação em minha vida de forma ainda mais intensa. Foi Ela quem me trouxe equilíbrio quando o caos ameaçou tomar conta e quem varreu os tormentos que tentaram me fazer desistir do meu Eu artista. Oyá, que movimenta ventos e transforma caminhos, me mostrou que cada tempestade é uma trilha para a renovação e crescimento. Por meio de sua energia, aprendi a importância do meu corpo, a cuidar desse templo que também é parte do meu trabalho e arte, a persistir com coragem e a me reerguer tantas vezes quantas fossem necessárias para continuar essa jornada. Que este trabalho seja uma extensão do movimento que Ela inspirou em mim, um reflexo de sua sabedoria, força e amor infinito.

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de expressar profunda gratidão àqueles que de alguma forma contribuíram para meu caminho até a elaboração deste trabalho.

Agradeço a Deus, Oyá e meus guias por terem me mostrado os caminhos a seguir.

À minha família pelo apoio durante essa jornada, por todo amor, presença, paciência e suporte.

Aos amigos e colegas de curso, especialmente à Dryanne Melo, Dannillo Chagas, Esdras Chagas, Luciano Augusto e Samuel Diego, da minha turma de ingresso, que fizeram esse caminho ser trilhado com passos mais leves e me incentivando a não desistir desse trabalho maçante.

Ao meu Orientador, Cláudio Lacerda, que esteve me orientando em projetos desde antes do TCC, agradeço pela orientação, pela paciência e por compartilhar seus tão preciosos conhecimentos, fundamentais para a elaboração desta pesquisa.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a videodança, focando na análise das suas possibilidades criativas e no impacto que elas têm sobre a criação coreográfica em espaços alternativos para criação em dança. O trabalho conta com um panorama histórico acerca do casamento entre dança e imagem até se consolidar a videodança como recurso criativo conhecido no presente. Além disso, é apresentado e discutido o potencial da ferramenta na prática artística em dança, focando na interação entre o corpo que dança, o espaço e a câmera, considerando a percepção do performer e a visão do espectador. A escrita deste estudo se finda, até então, com um relato de experiência adquirida durante a graduação em um projeto que culminou no nascimento de uma videodança e que incentivou a continuidade da pesquisa para se tornar um Trabalho de Conclusão de Curso. No relato é abordado de forma crítica e reflexiva o processo de criação em dança por meio da ocupação de ambientes inseridos na malha urbana transformados através da perspectiva da câmera e do corpo que dança.

**Palavras-chave:** Dança; videodança; criação; vídeo; espaço.

## **ABSTRACT**

This research focuses on videodance, analyzing its creative possibilities and the impact they have on choreographic creation in alternative spaces for dance creation. The work includes a historical overview of the marriage between dance and image until videodance became a well-known creative resource in the present. Furthermore, the potential of the tool in artistic practice in dance is presented and discussed, focusing on the interaction between the dancing body, space, and camera, considering both the performer's perception and the spectator's view. The writing of this study concludes, up to this point, with a report of an experience gained during the undergraduate course in a project that led to the creation of a videodance and encouraged the continuation of the research to become a final course work. The report critically and reflectively addresses the creative process in dance through the occupation of environments inserted in the urban fabric, transformed through the perspective of the camera and the dancing body.

**Keywords:** Dance; videodance; creation; video; space

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	<i>The Horse in motion. "Sallie Gardner" (1878) de Eadweard Muybridge.</i>	15
<b>Figura 2</b>	Serpentine Dance (1895), estreado por Annabelle Moore, criação de Loïe Fuller.	16
<b>Figura 3</b>	<i>Portapack</i>	18
<b>Figura 4</b>	<i>Man Walking Down the Side of Building</i> (1970). Obra de Trisha Brown	27
<b>Figura 5</b>	<i>Songs of Ascension</i> (2006). Obra de Meredith Monk e Ann Hamiltons	28
<b>Figura 6</b>	Edificação abandonada no bairro Mutange (Maceió/AL)	33
<b>Figura 7</b>	Rua deserta no bairro Pinheiro (Maceió/AL)	33
<b>Figura 8</b>	Cena excluída da obra final - Bairro Mutange	39
<b>Figura 9</b>	Cena excluída da obra final - Bairro Pinheiro	39
<b>Figura 10</b>	<i>Card</i> de divulgação no Instagram oficial BICC	40
<b>Figura 11</b>	Capa da videodança	41
<b>Figura 12</b>	Efeito reverso entre os minutos 01:45 e 02:00	42
<b>Figura 13</b>	Sobreposição de imagens de gravação no minuto 01:25	42
<b>Figura 14</b>	Sobreposição de camadas entre movimento e espaço filmando (minuto 03:56)	43

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1. UM BREVE HISTÓRICO DA INTERSEÇÃO ENTRE DANÇA E VÍDEO</b>	<b>15</b>
<b>2. POTENCIAL DA VIDEODANÇA NA PRÁTICA ARTÍSTICA</b>	<b>23</b>
2.1 O CORPO EM MOVIMENTO E O ESPAÇO NA CRIAÇÃO DE NARRATIVAS VISUAIS	24
<b>3. EXPERIÊNCIA COM O CORPO E A CÂMERA NA CIDADE: UM RELATO</b>	<b>30</b>
3.1 O NASCIMENTO DA IDEIA	30
3.2 MÃO NA MASSA: GRAVAÇÃO E CRIAÇÃO	32
3.2.1 Do bruto ao lapidado: o processo de edição e apresentação	38
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>44</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>46</b>

## INTRODUÇÃO

Com o avanço das tecnologias audiovisuais, novas possibilidades de fazer e fruir dança surgiram. Entre elas, a videodança, que expandiu as formas de percepção e experimentação do corpo em cena, permitindo também que a dança se expandisse para além dos limites físicos do teatro. Apresento neste trabalho uma investigação sobre como a videodança pode ampliar as possibilidades de criação em dança através do uso do espaço urbano como potencial criador, buscando compreender a videodança como uma ferramenta capaz de transformar a relação entre corpo, câmera, espaço e espectador.

Nesta ferramenta, o corpo que dança não está mais restrito a uma única perspectiva ou a um espaço fixo; ele se reinventa conforme é captado, editado e apresentado ao espectador, que, por sua vez, experimenta essa dança de forma única, influenciado pela mediação audiovisual. Assim, ao utilizar o espaço urbano como um elemento ativo da criação, a videodança amplia as possibilidades de interação entre movimento, ambiente e olhar, provocando novas formas de fruição e percepção do corpo dançante.

Minha trajetória acadêmica e artística tem sido marcada pelo interesse em como o corpo em movimento interage com diferentes tipos de espaços, um questionamento que surgiu durante minha não tão breve passagem pelo curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e se aprofundou na atual formação em Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Desde então, venho adotando meu nome artístico, Odala, para representar minha identidade criativa, que poderá aparecer ao longo deste trabalho, especialmente no que se refere à minha produção artística. Atualmente, minha pesquisa explora a produção de dança em locais que fogem do ambiente cênico tradicional, voltando-se para espaços urbanos e focando no potencial da videodança como objeto artístico de investigação da dança em espaços alternativos.

Esse interesse se consolidou quando fui contemplada com a Bolsa de Incentivo à Criação Cultural (BICC), oferecida pela Pró-reitoria de Extensão e Cultura da UFPE (Proexc). Durante essa experiência, desenvolvi um trabalho prático com videodança em espaços urbanos abandonados, intitulado *No mapa do vazio*

*danço com o invisível*<sup>1</sup>, investigando como a presença do corpo e da câmera pode ressignificar esses lugares, trazendo novas narrativas e possibilidades de criação artística. A partir disso, surgiu a questão central desta monografia: quais são as possibilidades criativas oferecidas pela videodança para a criação coreográfica em espaços não tradicionais? E como essas possibilidades influenciam a percepção da dança e do espaço?

A pesquisa foca em como a videodança pode expandir as fronteiras da prática em dança, deslocando o movimento do palco tradicional para o contexto urbano, abrindo novas possibilidades para a pesquisa sobre a criação e ocupação artística em ambientes fora da cena habitual dos teatros. O objetivo desta pesquisa é investigar, em um estudo com finalidade artística, de que maneira a videodança pode enriquecer a prática da dança, ao empregar espaços cênicos não convencionais para a criação de novas dimensões estéticas e a promoção de uma análise crítica sobre a interação entre arte, espaço e corpo. Assim, visio reforçar a importância de olhar para a cidade não apenas como um espaço de circulação, mas como um lugar de latência da arte, como cena do possível para a dança.

A partir dessas considerações, desenvolvi algumas hipóteses para minha pesquisa. Para começar, observo que a dança em espaços não convencionais pode criar um diálogo entre o corpo em movimento e o ambiente, pois permite que os dançarinos explorem fisicamente o espaço de maneiras que não seriam viáveis em um palco tradicional. Movimentos que interagem com estruturas arquitetônicas, como escadas, paredes e objetos encontrados no local, podem criar uma narrativa visual única que não só destaca as características do espaço, mas o transforma. Além disso, através da dança, espaços comumente ignorados aos olhos do cotidiano podem ser ressignificados como cenários artísticos e expressivos. Performances em locais como rodovias, pontes e passarelas, por exemplo, podem desafiar a percepção desses espaços como meros pontos de passagem, destacando suas possibilidades como cenários para a arte.

A pesquisa apresentada neste trabalho não é somente de caráter qualitativo. Como é uma pesquisa em dança, utiliza o corpo dançante no espaço ao mesmo tempo como sujeito e objeto da pesquisa, sendo o processo investigativo-criativo e o

---

<sup>1</sup> NO MAPA do vazio danço com o invisível. Rosália Lisboa. Direção de Rosália Lisboa. Videodança (5min e 10seg). PROEXT UFPE, 2024. Disponível em: <<https://youtu.be/7hB2JayzyU?si=2NRPXOcA7RymVZZY>>. Acessado em: 07 mar. 2025.

produto oriundo deste, ambos, materiais que impulsionam a pesquisa. Para tanto, o presente trabalho adota a metodologia da Prática como Pesquisa (PaR) (Fernandes, 2013), na qual a investigação artística é realizada por meio da experimentação prática e da reflexão crítica sobre o processo de criação — aqui, foi utilizada a videodança como ferramenta investigativa. Ademais, ao considerar que a investigação deste trabalho foi despertada a partir de uma obra já elaborada anteriormente à escrita como força propulsora da pesquisa e que a presente pesquisa tem como centro a experiência e o artefato (videodança) produzido a partir dela, cabe aqui colocar que, também, tanto a Pesquisa Baseada na Prática, quanto a Pesquisa Guiada pela Prática (Boyce-Tillman *apud* Lacerda, 2021, pp. 39-40)<sup>2</sup>, igualmente, contemplam o processo investigativo desta monografia.

Para isso, as etapas metodológicas foram as seguintes. Inicialmente, foi realizada uma pesquisa bibliográfica que aborda conceitos pertinentes à temática, para aprofundar o aporte teórico sobre história e desenvolvimento da videodança; dança fora do palco teatral, entre outros pontos. O processo foi finalizado com a elaboração de um relato de experiência relativo à supracitada obra de minha autoria que documenta todo o percurso criativo e reflexivo da pesquisa. Esse relato inclui as criações e os desafios investigados ao longo do processo, bem como a análise dos resultados obtidos com a videodança de acordo com a bibliografia estudada.

Esta monografia está organizada em três capítulos. No primeiro, apresento um panorama sobre a videodança, abordando sua origem e seu desenvolvimento como linguagem artística. No segundo, exploro as possibilidades criativas da videodança na criação coreográfica, investigando como o corpo, a câmera e o ambiente interagem e se entrelaçam na composição do movimento. No terceiro e último capítulo, compartilho minha experiência prática com a videodança em espaços urbanos não convencionais, detalhando o processo criativo e as reflexões que surgiram ao longo do percurso. Por fim, nas considerações finais, sintetizo os

---

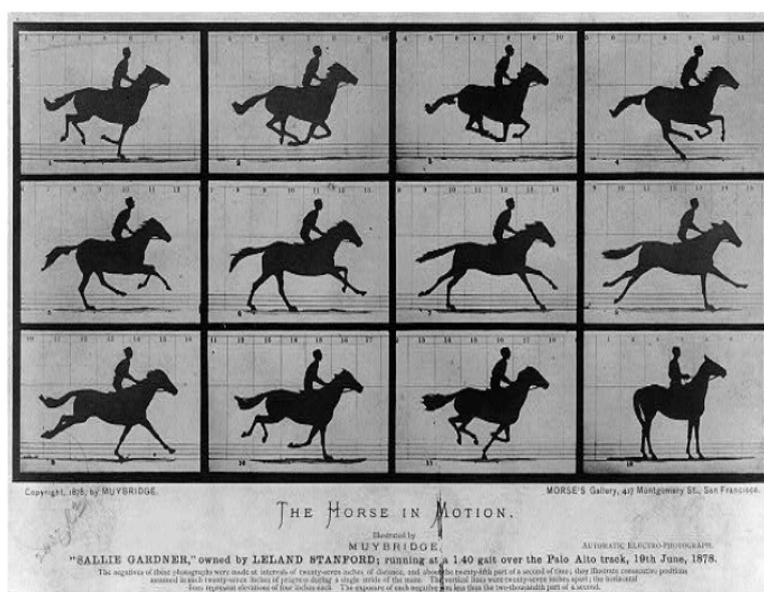
<sup>2</sup> De acordo com Lacerda (2021), Boyce-Tillman afirma que a pesquisa guiada pela prática (*practice-led research*) “[...] concerne a natureza da prática e preocupa-se com originalidade no entendimento da prática em uma área determinada” (Boyce-Tillman *apud* Lacerda, 2021, pp. 39), ou seja, a pesquisa guiada pela prática está focada em compreender como funciona a prática para gerar entendimento sobre a mesma, considerando “todo o material gerado pelo processo artístico e seus encadeamentos como rico material para reflexão e considerações teóricas, cujo nascimento só foi possível com a realização da prática” (Lacerda, 2021, pp. 40). Enquanto a pesquisa baseada na prática (*practice-based research*), o processo artístico é o grande motivador de toda a pesquisa (Lacerda, 2021, pp. 40).

principais achados da pesquisa e discuto suas contribuições para o campo da dança.

## 1. UM BREVE HISTÓRICO DA INTERSEÇÃO ENTRE DANÇA E VÍDEO

No início do século XIX surge a fotografia, sendo a primeira reconhecida datada no ano de 1826, na França, porém a captura de imagens de elementos em movimento veio a tomar rumo na segunda metade do século, quando o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830-1904), em um experimento com múltiplas câmeras, tentou captar a imagem de um cavalo a galope (figura 1). A partir disso, ainda no final do século XIX, vários registros que envolviam dança e imagem foram finalmente gravados, como algumas das danças da civilização Sioux, em 1894 e *Serpentine Dance* (1895) (figura 2), criação da bailarina estadunidense Loïe Fuller<sup>3</sup> (1862-1928) (Bastos, 2023).

**Figura 1:** *The Horse in motion.* "Sallie Gardner" (1878) de Eadweard Muybridge.



Fonte: <<https://www.loc.gov/resource/cph.3a45870/>>. Acessado em: 28 mar. 2025)

**Figura 2:** *Serpentine Dance* (1895), estreado por Annabelle Moore, criação de Loïe Fuller.

<sup>3</sup> “Loïe Fuller, ou Marie Louise Fuller, foi uma das pioneiras da Dança Moderna (cênica, ocidental, branca). Nasceu em Fullersburg, próximo a Chicago, nos Estados Unidos da América, em 1862, e faleceu em Paris, França, em 1928. Sua carreira como artista de grande sucesso se deu nesta última, a partir de 1892, tendo como principal local de apresentações o Folies-Bergères: uma casa de espetáculos de variedades, em que se apresentavam peças curtas de teatro, cenas, sketches, números circenses, burlescos, entre outros. [...] Sua importância não se limita a dita invenção de uma dança, mas utiliza tal estilo de dança para a disseminação de outros saberes ligados às artes. Ela foi importante para as artes cênicas ao desenvolver efeitos e mecanismos cênicos de iluminação elétrica, bem como filtros coloridos, utilizados em suas danças para criação de efeitos especiais” (Tolgyesi, 2020, pp. 19).



Fonte: <<https://moviegoings.com/wp-content/uploads/2023/02/image-2.png>>. Acessado em: 28 mar. 2025.

Já no século XX, começam as produções em dança para o cinema. Aqui vale ressaltar que, no século anterior, já existiam filmes/gravações de peças de dança, estas de caráter documental ou de transposição de apresentações do teatro para as telas, sem qualquer preocupação de pensar a performance para as câmeras. Diante da nova possibilidade de registrar em filme obras de dança, mudou muito a relação de quem trabalha na área, pois poderiam os bailarinos se ver de fora em movimento e como registro para a posteridade. Para remontagens, novos artistas ou artistas em formação poderiam ter acesso a trabalhos antigos e recentes que não tivessem sido assistidos ao vivo. Assim sendo, com o avanço tecnológico e a popularização do advento das câmeras para captura de imagens em *still* e em movimento, em meados do século XX, através da fotografia, “quando alguns fotógrafos ingleses e franceses começaram a fotografar bailarinos para ilustrar programas de balé” (Sorell *apud* Miranda, 2000, pp. 115), nasce a interseção entre mídia visual e movimento dançado.

É notável que nas primeiras manifestações da dança na indústria cinematográfica, os tipos de dança produzidos pelos artistas fogem um pouco do padrão do clássico, da técnica do balé, das danças validadas como eruditas na época. Segundo Brum (2012, pp. 81), “as primeiras aproximações entre o cinema e a dança não foram fáceis. Por temerem perder a autenticidade de sua arte, os

bailarinos da dança clássica inicialmente se mostraram resistentes às filmagens, permitindo somente alguns poucos registros”.

Tal fenômeno se deu devido à resistência dos artistas mais famosos ao uso desta ferramenta, por acreditarem que abrir portas para esta forma de mostrar o movimento afastaria a visão de que a dança era uma arte sensível e sofisticada. Esse olhar negativo dos “veteranos” da área proporcionou a dançarinos menos renomados a oportunidade de brilhar, pois foram estes que começaram a aceitar os trabalhos que envolviam a dança no cinema. De acordo com Nunes (*apud* Brum, 2012, pp. 82), “nos primeiros filmes, as dançarinas eram amadoras, ou ainda crianças se exibindo com graça, logo substituídas por profissionais de *vaudeville*, cabarés ou teatro musical”.

Antes mesmo da grande inovação do cinema no século XX, o filme sonoro, expressões artísticas populares como o jazz, sapateado etc. começaram a tomar a cena, e com a criação de filmes musicais, no início do século XX, essas performances foram cada vez mais vistas nas telas. Entretanto, a dança nos filmes

[...] foi perdendo seu protagonismo e, também, sofrendo limitações neste espaço. Tomando como exemplo os formatos das coreografias feitas para serem filmadas, muitas delas seguiam o padrão de exibição do palco italiano, outras se faziam presentes apenas para compor ou servir de interlúdio entre as cenas. Também é possível avistar a dança em segundo plano, nas mais variadas gravações (estando mais distante da câmera, servindo como pano de fundo e como composição cenográfica). (Falcão, 2021, pp. 20)

De acordo com Miranda (2000, pp. 117), a dança começou a ser pensada para as telas e visada como “uma exploração artística do meio” a partir das criações de Maya Deren<sup>4</sup>, que, entre os anos de 1941 e 1950 produziu diversos filmes de dança, como *A study in choreography for camera*, de 1945<sup>5</sup>, sendo “por muitos, considerada a primeira criadora de dança para cinema”.

Na segunda metade do século, a visão negativa da dança sob a película cinematográfica começou a ser subvertida. A “videografia”, união entre vídeo e

---

<sup>4</sup> Maya Deren (1917-1961) foi uma cineasta e teórica essencial do cinema experimental nos EUA. Pioneira da vanguarda, explorou a montagem criativa e o tempo cinematográfico, como em *Meshes of the Afternoon* (1943). Defensora da independência artística, também estudou dança e rituais haitianos, refletindo esses temas em seus filmes e no livro *Divine Horsemen* (1953) (Ferro, 2021, pp. 278-279).

<sup>5</sup> Obra disponível no link: [https://youtu.be/Dk4okMGiGic?si=2i4ryU\\_GAXJxynhr](https://youtu.be/Dk4okMGiGic?si=2i4ryU_GAXJxynhr). Acessado em: 01 mar. 2025.

coreografia (Miranda, 2000, pp. 117-118), impulsionada pela investigação da videoarte nos anos 1960, tornou-se cada vez mais difundida. Esta veio a ser um estudo de composição em dança inovador, chegando a ter evento próprio, em 1972, o *Dance on Camera Festival*, nos Estados Unidos, bem como publicação sobre o tema no jornal *Dance Scope* — em 1975, “um importante texto de referência, *Videodance*, de autoria de Jeffrey Bush e Peter Z” (Brum, 2012, pp.76). Assim, começou a se estabelecer a prática e a difusão desta, contando com a influência de “artistas pós-modernos oriundos do movimento da Judson Dance Theater e por coreógrafos consagrados, como o norte-americano Merce Cunningham” (Brum, 2012, pp. 76).

Em 1965, a Sony Corporation lançou o Portapack (figura 3), um dispositivo móvel de gravação mais leve que as câmeras já existentes. O aparelho possibilitava a filmagem de cenas sem precisar de uma equipe completa, podendo uma pessoa só operar a captura de imagens. Em pouco tempo, ela se mostrou uma alternativa mais acessível e econômica em relação às montagens cênicas tradicionais, causando um impacto significativo no trabalho de muitos coreógrafos, principalmente os pós-modernos, que aderiram com mais intensidade a essa forma de fazer dança (Brum, 2012, pp. 102-103).

**Figura 3:** Portapack



Fonte: <<https://arthurtuoto.com/wp-content/uploads/2022/02/SONNY-PORTAPACK.jpg>>. Acessado em: 03 jan. 2025.

O coreógrafo Merce Cunningham<sup>6</sup> foi um dos maiores produtores de criação coreográfica audiovisual e em suas performances para as câmeras, muitas com um teor experimental, era possível notar uma diferença no modo de captar as imagens. O movimento na produção de Cunningham não seguia mais o posicionamento de câmera como uma simulação da cena de um teatro, de um palco italiano, a filmadora era parte da cena, como uma simulação de o espectador estar dentro da apresentação, vendo de perto, sem estabelecer uma frontalidade de um palco em proscênio, como em *Walkaround Time* (1973)<sup>7</sup> e *Beach Birds for Camera* (1993)<sup>8</sup>.

As experimentações de Cunningham mostraram aspectos inéditos na relação entre dança e vídeo — uma cena ainda esboçada naquela época, mas que já mostrava sua potência inovadora. Suas investigações pareciam já saber aonde chegar. Havia clareza nas articulações entre movimento, espaço e tempo e dos recursos plásticos que o vídeo podia oferecer. (Brum, 2012, pp. 98-99)

Tratando sobre nomenclaturas, abordando aqui a dança em vídeo, não como documentação e registro, mas como forma de expressão artística, “apesar de contar com uma produção expressiva, não há consenso sequer sobre sua grafia: “videodança”, “vídeo dança” ou “video-dança”; ou outras expressões que tentam referi-la como “dança para tela”, “dança para o vídeo” etc.” (Brum, 2012, p.108). Como prova disto, na própria literatura adotada neste trabalho, Miranda (2000, pp. 118-119) sugere que o termo videodança foi pela primeira vez documentado para descrever uma performance no Centro Georges Pompidou, em 1988, em Paris. Já Brum (2012, pp. 108), apesar de afirmar que existia a convenção de que o termo realmente tivesse aparecido nesse momento, adiciona a informação de que nos

---

<sup>6</sup> Merce Cunningham (1919-2009) foi um coreógrafo norte americano, considerado um dos maiores coreógrafos do século XX. Entre 1939 e 1945, foi bailarino solista na companhia de Martha Graham, a Martha Graham Dance Company. Em 1953, fundou sua própria companhia de dança, a Merce Cunningham Dance Company, “constituída por um grupo de bailarinos que sempre apresentou diversidade, e os seus colaboradores de outras áreas artísticas transpõem para o palco a representação de uma sociedade governada pelos ideais democráticos, de reconhecimento da pluralidade, da autonomia e da expressão individuais, com um eco significativo na atualidade, como se demonstra quer pelo interesse persistente na remontagem das suas obras quer pelas novas danças que as suas criações inspiram” (Fazenda, 2020, pp. 05). Em suas obras, Cunningham utilizava da imprevisibilidade do sorteio, lançamento de moedas no ar ou dados em suas composições para decidir as “configurações de uma dança — dimensões espacial e temporal, entradas e saídas de bailarinos e respectivos movimentos” (Fazenda, 2020, pp. 10).

<sup>7</sup> Para assistir ao trecho da obra, vide:

<[https://www.youtube.com/watch?v=dVpF7qZPavU&ab\\_channel=MerceCunninghamTrust](https://www.youtube.com/watch?v=dVpF7qZPavU&ab_channel=MerceCunninghamTrust)>.

Acessado em: 02 mar. 2025.

<sup>8</sup> Trecho da obra disponível em: <[https://youtu.be/0IH\\_rrpj0CU?si=Nncg8qiTzM3zBtw0](https://youtu.be/0IH_rrpj0CU?si=Nncg8qiTzM3zBtw0)>. Acessado em 02 mar. 2025.

Estados Unidos, a grafia do termo “*Videodance*” já havia aparecido em um texto, no ano de 1975, treze anos antes do descrito por Regina Miranda.

O contexto das produções no Brasil acompanhou o período de perpetuação dessa forma de fazer dança adotada por artistas de vários locais do globo. De acordo com Machado (*apud* Melo, 2014, pp. 33), “o mais antigo teipe admitido como pertencente à história do nosso vídeo, conservado e acessível para exibição até hoje, é o M 3x3”, o qual se trata de um vídeo de uma coreografia feita para as telas elaborada “pela bailarina Analívia Cordeiro<sup>9</sup> para um festival em Edimburgo e gravada com recursos da TV Cultura, de São Paulo, em 1973”. Porém, a disseminação da videodança como ferramenta útil para a dança não avançou tão rapidamente no país quanto lá fora, visto que:

Por ser uma arte cênica, nas décadas de 1970 e 1980, a dança muito se ocupava em aumentar sua produção de espetáculos e conquistar espaços e valorização nos centros culturais e teatros das capitais brasileiras. Essa realidade não trazia para ela a necessidade – e nem a possibilidade – de pensar na utilização do vídeo também como meio expressivo, tendo em vista que seu aspecto documental já era utilizado pelas artes cênicas nesse momento, mesmo que ainda de forma incipiente (Melo, 2014, pp. 33).

Voltando o olhar para fora do país, entre as décadas de 1980 e 1990, em terras francesas estava acontecendo um crescimento significativo da criação de videodanças. Um dos fatores chave desse desenvolvimento foi o investimento governamental da época na dança e a existência de Centros Coreográficos distribuídos e descentralizados por todo o país tornou o ambiente fértil para novas experimentações. Esse cenário resultou em uma intensa produção de videodanças, havendo uma torrente de produções pelos coreógrafos Philippe Decouflé (1961-), Daniel Larrieu (1957-), Josef Nadj (1957-), a companhia L’Esquisse com Régis Obadia (1958-) e Joëlle Bouvier (1959-), entre outros. Muitos desses coreógrafos estabeleceram colaborações com cineastas e videomakers para a realização de

---

<sup>9</sup> Analívia Cordeiro (1954-) é bailarina, coreógrafa, videoartista, arquiteta e pesquisadora corporal. É considerada pioneira em estudos que envolvem dança e tecnologia computacional no Brasil. Em 1973 “baseando-se no método Laban de análise do movimento, ela inicia pesquisa sobre possibilidades de notação e registro de movimentos em meio digital, culminando, em 1998, com a elaboração de um software” (Mendes, 2011). Cordeiro, criou “um processo de *computer dance for TV* que resultou em alguns videoteipes que participaram de vários eventos de arte e dança” (Cordeiro, 1998, p.17-18). No Brasil, a primeira videodança registrada e acessível até os dias atuais é a “M3x3” e pode ser visualizada no YouTube através do link: <[https://youtu.be/w\\_My68P2wpA?si=l-0ODEFSguzp8Wcp](https://youtu.be/w_My68P2wpA?si=l-0ODEFSguzp8Wcp)>. Acessado em: 02 mar. 2025.

suas obras. Vale ressaltar que a dupla Obadia e Bouvier, além de coreógrafos, possuía formação em cinema, o que lhes permitiu atuar diretamente tanto na concepção coreográfica quanto na realização audiovisual de suas produções (Lacerda, 2025).

Na década de 1990 estava acontecendo, na Inglaterra e em outros países europeus, um grande impulso na videodança. Uma grande referência é a companhia DV8 Physical Theatre, sediada em Londres, que se destacou por sua trilogia com as obras *Strange Fish* (1992)<sup>10</sup>, *Dead Dreams of Monochrome Men* (1990)<sup>11</sup> e *Enter Achilles* (1996)<sup>12</sup>. Paralelamente, outras produções europeias também se destacaram no cruzamento entre dança e cinema. Um exemplar notável é o filme, diferente do que costuma apresentar a videodança ao ser concebido como filme, *O Lamento da Imperatriz*<sup>13</sup> — *Die Klage der Kaiserin* — (1990), único filme longa metragem dirigido por Pina Bausch (1940-2009).

Assim como na França, no Brasil a videodança também se popularizou mais tardiamente, se comparado ao crescimento da produção nos Estados Unidos, sendo somente a partir de meados da década de 1980 e início dos anos 1990 o período de maior propagação dessa ferramenta no País. Essa forma de fazer dança, na cidade do Recife - PE, por exemplo, foi adotada como possibilidade de dar mais visibilidade à prática artística da dança, de maneira que a dança pudesse alcançar um público maior e mais diversificado, por uma necessidade de emergir, e para isso, se tornaria mais cativante “fazer uma linguagem que tinha a ver de juntar duas linguagens: a dança, o movimento, e o vídeo, de forma que os dois poderiam somar, em vez de simplesmente registrar um espetáculo” (Gusmão *apud* Melo, 2014, pp. 34)<sup>14</sup>. Ou seja, a criação de videodanças, ao menos no Recife “partiu de uma necessidade da

---

<sup>10</sup> Vídeo disponível em: <<https://numeridanse.com/en/publication/strange-fish/>>. Acessado em: 27 mar. 2025.

<sup>11</sup> Vídeo disponível em: <<https://numeridanse.com/en/publication/dead-dreams-of-monochrome-men/>>. Acessado em: 27 mar. 2025.

<sup>12</sup> Vídeo disponível em: <<https://numeridanse.com/en/publication/enter-achilles/>>. Acessado em: 27 mar. 2025.

<sup>13</sup> Filme disponível em: <<https://vimeo.com/213617600>>. Acessado em: 26 mar. 2025.

<sup>14</sup> Afirmação defendida por Maria Eduarda Gusmão, fundadora, diretora, coreógrafa e bailarina da Cia. Cais do Corpo (1988-1999), principal companhia de dança a fazer videodanças no Brasil na década de 1990, iniciativa inédita até então (Acervo RecorDança, 2004). Sob direção de Gusmão, foram criadas algumas videodanças como Duo Elo (1992) e Elástico (1992). O responsável pela videografia foi o cineasta Lírio Ferreira, então seu marido, que dirigiu o filme Baile Perfumado (1996) (Lacerda, 2025).

própria dança de estabelecer diálogo com o vídeo para além do registro de dança, explorando novas possibilidades artísticas” (Melo, 2014).

Vale ressaltar que, na contemporaneidade, diversos artistas brasileiros se destacam na prática da dança voltada para a produção audiovisual. Entre eles, a bailarina e coreógrafa Ana Pi (1986-), que em suas obras incorpora reflexões sobre a diáspora negra e suas vivências como uma mulher negra dentro da sociedade, como a obra *NoirBLUE – les déplacements d’une danse*<sup>15</sup> (2017). Outro nome importante é Andréa Bardawil (1971), que tem construído videodanças excepcionais como *San Pedro*<sup>16</sup> (2005), trabalhando em conjunto com o *videomaker* Alexandre Veras (1969), que com mais seis artistas, além destes, fundaram o Alpendre Casa de Arte, localizado na cidade de Fortaleza-CE. Além desses nomes, muitos outros artistas têm contribuído para o fortalecimento e propagação da videodança no Brasil. Nesse cenário também surgiram eventos e coletivos que se tornaram espaços de visibilidade para esta forma de fazer dança, como o Coletivo Lugar Comum (2007), na cidade do Recife-PE e o festival Dança em Foco (2003), referência nacional e internacional em videodança.

---

<sup>15</sup>Videodança disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=VaoGxLM0F4E&ab\\_channel=AnaPi](https://www.youtube.com/watch?v=VaoGxLM0F4E&ab_channel=AnaPi)>. Acessado em: 24 mai. 2025.

<sup>16</sup> Videodança disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=0COnHEHUJ8s&t=4s&ab\\_channel=ciadaarteandancas](https://www.youtube.com/watch?v=0COnHEHUJ8s&t=4s&ab_channel=ciadaarteandancas)>. Acessado em: 24 mai. 2025.

## 2. POTENCIAL DA VIDEODANÇA NA PRÁTICA ARTÍSTICA

A videodança tem especificidades que expandem a criação artística em dança. Através da câmera e edição, ela modifica a maneira que a dança se comporta no tempo, no ambiente e até mesmo no corpo de quem dança. Além disso, recursos como sobreposição de imagens, transições rápidas entre cenários distintos e edições que quebram a continuidade temporal ampliam ainda mais as possibilidades narrativas.

Muitas danças a que assistimos são em vídeo, não ao vivo. Algumas são videodanças feitas especialmente para esta mídia mista na qual o espaço do vídeo é um elemento desde o início. Tomada, distância, ângulo, desaparecimento (*fade*), corte, são elementos para serem usados. Eles deslocam o fenômeno de viver em um corpo contínuo pelo corpo que pode ser editado. Este pode desaparecer e reaparecer. Ele pode ser sobreposto com outros corpos. A câmera pode pular o tempo, ela pode pular o lugar (Preston-Dunlop, 1998, pp. 179).

No teatro, o espectador fica livre para focalizar sua atenção em partes da cena que mais lhe atraem, tendo a liberdade de escolher para onde olhar, mas na videodança a câmera é que indica o foco, o olhar é guiado por ela, alterando a experiência estética de quem assiste. O uso de *close-ups*, enquadramentos e edições que alternam entre diferentes perspectivas permite um controle sobre a visão do espectador, criando uma experiência imersiva e intencional, em que cada enquadramento direciona a interpretação da cena, como em *Love Songs*<sup>17</sup> (1979) de William Forsythe<sup>18</sup> (1949-) que em sua versão em filme emprega mais sentido à obra do que na versão para o palco teatral pela adjacência a quem assiste, dito que “a proximidade do espectador com o performer, tornada possível pela tomada da

<sup>17</sup> Cenas do filme disponíveis em: <<https://youtu.be/669yW-wsut0?si=zhqji8cAFXiPZDYK>>. Acessado em: 02 mar. 2025.

<sup>18</sup> William Forsythe (1949), coreógrafo e dançarino estadunidense, começou sua carreira como bailarino na *Joffrey Ballet School* em 1969. “Em 1973, contratado por John Granko para o Ballet de Stuttgart. Em 1976, criou suas primeiras coreografias fora da ortodoxia convencional, como *Traum des Galilei*, *Orpheus* e *Love Songs* (1979). Em 1980, iniciou sua trajetória como coreógrafo independente, sendo convidado por companhias como as Óperas de Munique, Berlim, Frankfurt e Paris, além do *Joffrey Ballet* e do *Netherlands Dans Theater*. Em 1984, assumiu a direção do Ballet de Frankfurt e estreou *Artifact*, seguida por *Steptext* (1985), *Isabelle’s Dance* (1986), *New Sleep*, *The Loss of Small Detail*, *In the middle somewhat elevated* e *Impressing the Czars* (1988), *The Vile Parody of Address* (1988) e *Eidos: Telos* (1996), entre outras. [...] Após vinte anos dirigindo o Ballet de Frankfurt, em 2005, Forsythe se consolidou como um dos coreógrafos mais inovadores da cena coreográfica mundial” (Vila, 2008, pp. 289-290, tradução própria).

câmera, adiciona um elemento voyeurístico” (Preston-Dunlop, 1998, pp. 179), ou seja, ainda segundo a autora “o olho da plateia é ditado pela câmera. Você não pode mais permanecer no que você quer ver. A câmera vê por você. Os *close ups* mudam sua percepção. A forma é subvertida, o drama é intensificado.”

Para além de ser uma alternativa de mostrar a dança por outras perspectivas, a videodança também consegue romper barreiras geográficas permitindo que obras sejam compartilhadas e vistas em qualquer lugar que esteja o espectador, de qualquer dispositivo com acesso à internet, bastando apenas estar disponível para o público em plataformas de *streaming* de vídeo e/ou redes sociais. Ao contrário da dança apresentada em espaços físicos, que requer a presença do público em um local específico, a videodança pode ser apresentada em qualquer lugar, alcançando espectadores de diversas culturas, idiomas e contextos sociais.

## 2.1 O CORPO EM MOVIMENTO E O ESPAÇO NA CRIAÇÃO DE NARRATIVAS VISUAIS

A dança tem sua maneira singular de trabalhar com as relações do corpo, sejam elas ‘corpo-self’ — relação consigo mesmo —, ‘corpo-espaço’ e até mesmo corpo e o outro. Valerie Preston-Dunlop (*apud* Lacerda, 2021, pp. 48), organiza essas relações a partir de alguns componentes: “bailarino, movimento, espaço, elementos aurais (som)”. O bailarino como ponto de convergência entre estes, como o corpo inserido em realidades específicas e com seu próprio repertório e vivências; movimento como ação exercida pelo performer de acordo com suas percepções, utilizando de fatores — fluxo, tempo, peso e espaço —, partes diversas do corpo, expressões, etc.; elementos aurais na qualidade sonora, este podendo ser um ruído, uma música, sons do ambiente, entre outros estímulos sonoros; espaço como o lugar onde a dança acontece, onde contém planos, dimensões, percursos, superfícies e barreiras que podem ser incorporados a uma criação, utilizados como ambientação e acontecimento junto com a dança, ou apenas como cenário que não modifica a ação de quem dança.

Acerca do espaço onde a dança acontece, Lacerda (2022) comenta que:

A partir de vários escritos sobre história da dança, temos o conhecimento de que a dança cênica – aquela que é executada e assistida em um local especialmente destinado a tal e tendo como

finalidade principal a artística, ou seja, fruir a obra – se desenvolveu a partir da época do Renascimento, com o estabelecimento do balé clássico. A partir de então, teatros e casas de espetáculo passaram a ser os principais locais onde assistir a danças cênicas. O tipo de palco cênico que se tornou mais usual foi o palco italiano, com a exploração da frontalidade e da separação clara entre artistas e público. Várias revoluções de como utilizá-lo e explorá-lo seguiram-se simultaneamente a várias revoluções do papel dos demais componentes da dança. O olhar do espectador também tem se modificado. E, claro, tudo isso ligado às modificações nos costumes, na política, na economia, nas ciências etc. O nexos que compõe a dança está ligado ao nexos que compõe a vida e a sociedade (Lacerda, 2022, pp. 274).

Dito isto, com a intenção de abandonar as convenções de um palco italiano e ampliar os horizontes para como pode ser apresentada a dança ao público, este trabalho adota a malha urbana como ponto central de estudo pela vastidão e diversidade de estímulos que o local pode proporcionar como fonte criativa e como potencial palco para a prática artística que aqui se trata. A cidade oferece um cenário repleto de possibilidades para a investigação do movimento, onde o corpo interage com formas, fluxos e dimensões variadas. Ruas, praças, passarelas, escadarias, fachadas, entre outros elementos urbanos tornam-se elementos ativos na composição do movimento, e deixam de ser apenas cenário para compor a dança. Seja no palco tradicional ou em ambientes alternativos, o performer utiliza o espaço ao seu redor como parte da sua expressão, estabelecendo uma relação direta entre corpo e ambiente, ou seja, a dança está intrinsecamente ligada ao local em que ela acontece. De acordo com Lacerda (2021)

[...] antes de surgir o movimento, há a condição primeira da existência de um corpo, com sua orientação espacial, suas dimensões, seus planos, suas inclinações, que, apenas pelo fato de existir, ocupa e produz espaço. O movimento será uma consequência dessa relação do corpo-self com o espaço, um efeito da experiência do corpo no espaço (Lacerda, 2021, pp.71).

Em Espaço, o espaço onde a obra é apresentada e/ou para o qual a obra foi feita suscita significações e interpretações diversas. Os elementos visuais, que incluem cenário, objetos de cena, figurinos, iluminação, etc., acrescentam camadas visuais de significações e estímulos sensoriais (Lacerda, 2021, pp. 69).

Assim sendo, o corpo do bailarino como ‘corpo-espaço’ contido no espaço físico, compõe a cena não apenas se deslocando ou se moldando ao ambiente que

o cerca, mas também o ressignifica, transformando-o a partir de sua ação. Dito isto, o lugar onde se faz a dança não é mais passivo na criação, ele interage em um movimento de troca com quem dança, pois o espaço oferece e recebe de volta estímulos que são apreendidos e executados em forma de expressão e movimento pelo dançarino. Nesse sentido, a relação corpo e espaço na criação em dança não se limita à fisicalidade da ocupação da 'cena-ambiente', mas também envolve aspectos sensoriais. A textura de uma parede ou do chão, um ambiente estreito ou amplo, a presença de obstáculos ou ausência completa deles são fatores que afetam diretamente a qualidade do movimento e a dinâmica performática.

O contexto urbano, com seus constantes deslocamentos e interações, estimula uma dança que dialoga com a imprevisibilidade, com o acaso. Morais (2015) aponta em sua tese de doutoramento, *Corpomapa: o dançarino e o lugar na composição situada*, que

[...] decidir dançar num determinado lugar, sob essas condições, é em si tornar evidente, ampliar as informações de um conjunto de fatos presentes. O dançarino precisa estar sempre aberto às circunstâncias do lugar e do seu próprio corpo, processando as informações, numa situação compositiva (Morais, 2015, pp. 20).

Isto é, o corpo, ao se colocar em diálogo com o espaço, torna-se sensível às especificidades do lugar e às transformações que ele impõe, como o ritmo do trânsito e dos pedestres, os sons urbanos, a iluminação e interferências de outros elementos presentes no espaço público.

Ao longo da história, vários artistas investiram em performances ao ar livre, em ambientes completamente fora do comum esperado por uma apresentação performática. Essa exploração ganhou força com as performances de *happenings*<sup>19</sup> e obras *site-specific*<sup>20</sup> em meados do século XX, termos estes que foram atrelados à

---

<sup>19</sup> Segundo Morais (2015), *happening* é uma forma de arte performática que surgiu nos anos 1950 e 1960, associada ao movimento de vanguarda, especialmente com Allan Kaprow. Trata-se de um evento artístico espontâneo e interativo, no qual não há uma estrutura rígida ou roteiro fixo, permitindo a participação do público e a fusão entre arte e vida cotidiana. Sua característica principal é a imprevisibilidade, muitas vezes ocorrendo em locais inesperados e utilizando elementos do ambiente para criar experiências.

<sup>20</sup> O termo *site-specific* foi criado nos Estados Unidos nos anos 1960. Se referindo a trabalhos criados ou concebidos para existir em um determinado local. Inicialmente, esse tipo de obra estava enraizado na materialidade do espaço, como a arquitetura e a paisagem, mas ao longo do tempo passou a dialogar também com os aspectos sociais do local. Segundo Morais (2015, pp. 29), "para o campo da dança, o termo *site-specific*, ou mesmo o termo *in situ*, são utilizados de forma emprestada das artes visuais por alguns criadores e dançarinos para se referir à dança contemporânea realizada fora dos palcos teatrais, ou fora da caixa cênica – a chamada 'caixa preta', equivalente ao cubo branco da





Fonte: <[https://www.mariongray.com/wp-content/uploads/2018/07/ascension\\_08n-performers.jpg](https://www.mariongray.com/wp-content/uploads/2018/07/ascension_08n-performers.jpg)>.  
Acessado em: 15 fev. 2025.

Como observa Morais (2015) “em lugares diferentes do mundo, ao longo da história, e principalmente a partir de 1950, a dança feita em espaços públicos ganha conotações parecidas de cunho político diante do fazer artístico, mantendo, porém, suas singularidades culturais”. A relação entre o corpo do performer e o ambiente não se dava mais de maneira passiva, como um simples contexto para a ação, mas como uma extensão ativa da própria obra. O ambiente deixava de ser apenas um cenário e passava a ser parte intrínseca da narrativa, com suas características físicas e simbólicas influenciando diretamente a experiência da obra.

A cidade é um campo de latência da arte e a urbanidade tem suas potenciais formas que podem se aliar à dança de vários modos, mas tudo depende. Depende do performer, de como o corpo está no momento da experimentação e até antes dela, depende do que quer passar ao público, do ambiente que quer experimentar e como quer se ver e ser visto no e com o espaço. Essas variações se dão de acordo com escolhas e para isso é preciso estar disposto a viver o que o espaço te mostra e também o que está implícito. E, nesse caso, a câmera pode ser uma grande aliada para investir em novas formas de expressão e capturar nuances que muitas vezes

escapam à percepção direta do espectador. A câmera, ao ser posicionada estrategicamente, pode revelar aspectos do espaço que o olho nu não alcança, ampliando o entendimento da relação entre corpo e ambiente. Ela pode ser uma ferramenta para transformar o espaço, criando novos ângulos, distorcendo perspectivas e fragmentando o movimento, proporcionando uma nova visão da performance.

### 3. EXPERIÊNCIA COM O CORPO E A CÂMERA NA CIDADE: UM RELATO

Entre os meses de outubro de 2023 e abril de 2024, tive a oportunidade de trabalhar em um projeto de minha autoria, sob orientação do Prof. Dr. Cláudio Lacerda, cuja realização foi viabilizada graças ao edital de Bolsas de Incentivo à Criação Cultural (BICC), da Proexc/UFPE, no qual me dediquei sobre os estudos da videodança e suas potencialidades na criação artística. Encontrei na videodança uma via de levar a dança para fora do formato cênico do palco italiano, e utilizando a mídia audiovisual, pude investigar cenários fora do comum de uma apresentação de dança, espaços únicos que agora talvez sequer existam mais.

#### 3.1 O NASCIMENTO DA IDEIA

A obra surgiu a partir de uma ideia há tempos deixada de lado e ressurgiu a partir do momento que vi ser possível colocar em prática quando houve a abertura do edital da BICC. Desde minha passagem por uma outra graduação (Arquitetura e Urbanismo) tive um grande interesse em estudar a relação do movimento com o espaço e desde então alimentei pensamentos sobre os seguintes questionamentos: Quais espaços são esses? Quais as possibilidades do espaço urbano dentro de uma coreografia? Como posso utilizar esses questionamentos para criar um produto artístico? Queria também, como dançarina e então estudante do curso de Licenciatura em Dança, ver as possibilidades de produção em locais fora do espaço cênico, foi então que me ocorreu a ideia da utilização dos espaços “invisíveis” dentro do ambiente urbano, ou seja, os vazios urbanos, locais abandonados e desgastados pelo tempo e o que alguns teóricos chamam de “não-lugares”<sup>21</sup>. A escolha tinha a

---

<sup>21</sup>“Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (Augé *apud* Mocellin, 2009). Ou seja, o termo “não-lugar” é uma denominação conceitual do etnólogo e antropólogo francês Marc Augé (1935 - 2023) para categorizar locais como “avenidas, rodovias, aeroportos, hotéis, shoppings, redes de fast-food, campos de refugiados, caixas eletrônicos; [...] todos destinados à passagem, não são ambientes de habitação, e não requerem que se esteja sempre em contato com eles a ponto de serem criadas relações duradouras. São lugares que são indiferentes, iguais em todos os lugares, e planejados previamente aos que os visitarão. As relações que neles se desenvolvem são previstas antecipadamente, e de certa forma são inibidas quaisquer relações que fujam da transitoriedade para os quais os não-lugares se destinam. O espaço de passagem, do turista, do visitante, é o maior exemplo de não-lugar; o espaço destinado àquele indivíduo que não intenta construir novas relações e só está presente – provisoriamente - em nome de relações estabelecidas em outros lugares. O não-lugar não necessita ter sentidos compartilhados a seu respeito, só precisa ser identificado para os fins a que se dedica.” (Mocellin, 2009, pp. 87)

ver com minha necessidade de falar sobre o abandono, vazios, a falta e a invisibilidade; temas que estão conectados com questões de natureza social, urbana, à própria arte que pratico e tenho fruído, além de refletirem aspectos internos e pessoais. Por isso, então, nomeei a obra de *No mapa do vazio danço com o invisível*, para que em seu próprio nome já existisse alusão ao que traria em seu conteúdo.

A partir disso, montei um plano de execução pautado em ocupar locais, mas, antes de qualquer coisa, precisei decidir meus pontos focais. Primeiramente, teria que decidir quais eram os lugares que eu precisaria adentrar para começar a montagem da minha proposta e de qual forma eu apresentaria minha obra artística final de maneira que conseguisse transmitir toda a experiência que acumularia performando em ambientes que nunca havia utilizado como espaço cênico antes. Vi a necessidade de escolher lugares que me passassem a sensação de abandono e desleixo que gostaria de transmitir na obra final. Também decidi que, para esta, o recurso que mais contemplaria meus objetivos de expressão artística era o vídeo, pois poderia gravar todos os momentos de experimentação e selecionar o que mais encaixava no que eu buscava. Pensei no vídeo, em primeiro lugar, como ferramenta, porque não havia tanto recurso financeiro para produzir um cenário complexo, mas também para que eu conseguisse utilizar o máximo possível da mídia para elaborar algo mais fiel ao que vi e vivi, mostrar os lugares verdadeiros, captar cenas inéditas, modelar as capturas utilizando recursos visuais que são especificamente proporcionadas pelo vídeo e, principalmente, fazer com que minha arte não ficasse contida a uma sala ou teatro, que existisse enquanto uma obra de arte que viajasse distâncias para outras pessoas terem acesso. Em segundo lugar, para além de ter o vídeo como ferramenta e recurso de transmissão, ele se tornou o próprio meio no qual a arte se fez em obra, o que levou a ferramenta a se tornar, também, uma das etapas do processo criativo.

Para as locações, primeiramente, selecionei alguns bairros de Maceió/AL e Recife/PE para trabalhar e trouxe com essas escolhas os porquês de tê-las feito. Em Maceió escolhi os bairros Pinheiro, Mutange, Farol, Centro e Poço — os três primeiros devido ao abandono em todas as instâncias, pois foram bairros esvaziados

por conta do desastre ambiental causado pela empresa Braskem<sup>22</sup> —; em Recife optei pelas imediações dos bairros do Recife, São José, São Pedro, e Cidade Universitária. Nas duas cidades, a escolha dos bairros mais centrais se relaciona com o esvaziamento devido ao crescimento urbano. Segundo Silva (2020) “a cidade se expandiu após uma série de reformas urbanas que possibilitaram essa ocorrência, visto que a forma urbana possui caráter acumulativo, ao passo que a cidade ia crescendo, foram surgindo novas centralidades” e as antigas centralidades deixaram de ser tão frequentadas e, portanto, vêm sofrendo esvaziamento.

Desde antes do processo de nascimento da obra, já tinha em mente que qualquer que fosse o projeto que eu colocasse em prática, todo o seu desdobramento seria fundamentado na prática da improvisação em dança, na experimentação e contaminação do local em meu corpo, ouvindo e filtrando tudo que me rodeava, deixando aberta a possibilidade de adicionar ou não o som mecânico, sentir as texturas das superfícies e criar em cima da sensação de estar nos lugares de forma entregue à criação, aberta aos acontecimentos, uma vez que, “nesses espaços, nós, dançarinos, precisamos estar abertos a qualquer acontecimento inusitado e acolhê-lo como integrante do trabalho” (Lacerda, 2022), testando, também, as possibilidades e impedimentos do meu corpo e dos ambientes que visitaria.

### 3.2 MÃO NA MASSA: GRAVAÇÃO E CRIAÇÃO

A feitura da videodança passou por vários estágios que perduraram por quase todo o período da BICC de 2023. As gravações de imagens e voz foram divididas em etapas, a primeira etapa foi em Maceió, iniciando com a visita aos bairros escolhidos para curadoria de locações específicas para filmagem. Foram visitados e utilizados como cena terrenos baldios, edificações abandonadas, escombros de demolição e ruas desertas, como as locações das figuras 6 e 7.

**Figura 6:** Edificação abandonada no bairro Mutange (Maceió/AL)

---

<sup>22</sup> Para um melhor entendimento do contexto desse desastre ambiental, vide: <<https://www.mpf.mp.br/grandes-casos/caso-pinheiro/arquivos/entenda-o-caso>>. Acessado em: 02 dez. 2024.



Fotógrafa: A autora

**Figura 7:** Rua deserta no bairro Pinheiro (Maceió/AL)

Fotógrafa: A autora

Até então, todos os locais escolhidos para gravação seguiram esse perfil para compor as cenas do invisível que meu corpo poderia ocupar. Sempre que visitava qualquer ponto desses, tinha que estar em estado de escuta e de percepção bem aguçados, sempre atenta ao que se passava no momento, ao que se passou antes de eu transitar por ali, observando sempre a latência das potencialidades dos ambientes e também dos perigos que apresentavam para uma mulher que, na maior parte das experimentações, estava sozinha.

Esse processo de atenção, ação e percepção torna-se a ignição para criar sua composição situada. Portanto, é importante considerar que, nesse processo, a atenção do dançarino nos lugares, à primeira vista, parece ter que dar conta de todas as informações ao mesmo tempo, como se fosse uma multidão de estímulos sonoros, visuais, relações sociais do lugar, etc (Morais, 2015. pp. 90).

As primeiras gravações foram um verdadeiro teste de habilidade, pois decidi que no primeiro momento o som para as experimentações seria fornecido pelo próprio ambiente, exigindo uma atenção a tudo que estava disponível nos locais e acabei utilizando até mesmo o som do vento forte e dos animais que transitavam, enquanto os movimentos executados foram aqueles que meu corpo quis experimentar naqueles momentos, como uma improvisação constante. Durante os percursos me deparei com alguns desafios, como quando eu percorria os bairros monitorados devido ao esvaziamento ocasionado pelo afundamento do solo, em que fui frequentemente abordada pela polícia e defesa civil, questionando minha presença. Em algumas ocasiões, drones de controle de tráfego acompanhavam meus passos na região. A atmosfera de vigilância constante adicionou uma camada de tensão às minhas atividades.

Nos últimos dias de gravações da primeira etapa em Maceió, optei por visitar alguns locais nos bairros Pinheiro e Mutange. Desta vez, decidi incorporar música mecânica para facilitar o processo de criação, utilizando melodias aleatórias que já faziam parte do meu repertório corporal. Inserir música tornou a experimentação mais fluida, porém percebi que, em alguns momentos, fui totalmente absorvida pelo som, diminuindo a conexão com o ambiente ao meu redor. Essa imersão musical levantou questionamentos sobre a essencialidade da música em meu trabalho. Por que minha atenção ao ambiente diminuiu ao adicionar música? Ela realmente diminuiu ou foi apenas modificada?

O estado de vigília, a emoção de fundo e a atenção básica estarão presentes continuamente; eles estão presentes desde o momento em que você desperta até a hora em que você adormece. Emoções específicas, a atenção focalizada e sequências específicas de ações (comportamentos) aparecerão de quando em quando, conforme as circunstâncias pedirem. (Damásio *apud* Morais, 2015, pp. 89)

Nessa perspectiva, não significa que perdi o foco na experimentação do ambiente, mas que minha atenção foi redirecionada e dividida, pois surgiu um novo estímulo a ser explorado como potencial criador. Essa experiência pode ser comparada ao ato de desenhar à mão livre, onde o olhar transita entre diferentes referências e impulsos criativos. Ao desenhar sem o auxílio de réguas ou guias, lidamos com a imprevisibilidade do traço e a adaptação às irregularidades da

superfície. Se, por exemplo, um pequeno grão de poeira se deposita sob o papel, podemos escolher incorporá-lo ao desenho, contornar sua interferência ou simplesmente removê-lo e seguir adiante com as marcas que já foram impressas na folha. Independentemente da escolha, a superfície já não é a mesma, e a criação se ajusta a essa nova condição. Da mesma forma, desviar do plano inicial não significa perder a atenção ao processo, mas sim redirecioná-la, permitindo que a improvisação conduza a obra.

No dia 11 de outubro de 2023, reservei um tempo para entrevistar moradores locais e comerciantes que ainda permanecem na zona de risco do Pinheiro e Farol. Suas histórias revelaram um quadro desolador de abandono, com relatos de animais de estimação deixados para trás pelos antigos donos e pessoas desalojadas sem perspectiva de encontrar novos lares. A expressão de angústia e tristeza dessas pessoas é palpável. Elas enfrentam não apenas a perda de seus lares, mas também o silenciamento diário de suas vozes em meio ao descaso e à incerteza do futuro. São relatos dolorosos de uma comunidade em crise, lutando para sobreviver em meio à negligência. São relatos que foram utilizados com cuidado em minha obra, para que conseguisse transmitir a mensagem de negligência, mas sem me referir diretamente aos cidadãos a fim de proteger a privacidade e a identidade dos envolvidos.

A segunda fase do projeto ocorreu nos bairros do Recife e, ao contrário do que aconteceu em Maceió, no Recife escolhi gravar em locais que visitei pela primeira vez, ou seja, optei por experimentar sem ter um diagnóstico prévio ou uma visão pré-estabelecida sobre os pontos, simplesmente absorvendo a essência inicial que se manifestava em meu corpo. Recife não é uma terra que muito andei, ao contrário de Maceió que é minha terra natal, no Recife não havia muita história do meu repertório, do meu arquivo mental de lugares. A ausência de memórias e afetividades com o local também poderia ser um estímulo para uma criação, talvez bem diferente da primeira etapa, pois agora eu estava lidando com o completo desconhecido externo.

Meu corpo como um corpo dançante, com um acervo de movimento adquirido durante a caminhada na dança se propôs a ser e estar nesses ambientes sem julgamento prévio, somente prestando atenção ao que estava acontecendo ali, naquele momento em que experimentava e se chegasse qualquer informação, ela seria incorporada. Na experimentação em frente a uma construção que parecia

abandonada na região central do recife, descobri ali, com um transeunte que se convidou a conversar comigo, que em outras épocas aquele local era um bar — MKB, Meu Kaso Bar — e que apesar de aparentar abandonado, estava sendo utilizado como um depósito para bebidas. Depois desse depoimento, minha forma de mover se modificou, pois o que antes era desconhecido, virou história em minha mente e se transformou em movimentos que se ligavam a essa história. Antes da escuta, era uma improvisação tímida, uma entrega pouca devido à estranheza do local ao meu interior, mas virou resgate de um bar/boate que já fez pessoas dançarem com músicas aleatórias — e quando ouvi esse pensamento dentro de mim, logo coloquei músicas que me levassem àquele ambiente que morreu.

Segundo Morais (2015), “compreender que há uma especificidade no lugar em que se dança é também compreender que podem ser desenvolvidas especificidades compositivas”, ou seja, o dançarino — também coreógrafo — estará criando algo a partir de sua vivência e história, em um lugar que também tem seu próprio repertório histórico. Tal afirmação reforça a ideia de Lepecki (2012) sobre a inviabilidade de existir o chão neutro — no sentido de local para ser utilizado —, pois considerar um chão neutro ou qualquer tipo de neutralidade onde quer que seja, implica em apagar sua história. Logo, para maior parte dos momentos filmados, acabei tendo que considerar os traços de lembranças que estavam impregnados naqueles lugares — tanto as que já tinha conhecimento quanto aquelas que capturei no momento —, que se tornaram não-lugares com o passar do tempo.

Durante o processo em Recife, busquei ainda mais entrevistados, direcionando perguntas específicas sobre o trabalho em si. Questões como "o que é o vazio?", "o que é o invisível?" e "quais as possibilidades do vazio?" foram abordadas de forma direta. Além disso, questionei artistas da dança sobre como esses conceitos se aplicavam à sua arte, indagando sobre as potencialidades do vazio na dança e o que ele representa nesse contexto.

No terceiro e último momento reservado para continuidade e finalização das gravações, voltei a Maceió para gravar mais apenas onde utilizei como locações, como orientou o Prof. Dr. Cláudio Lacerda em uma das reuniões de orientação, mas a maior parte dos locais anteriormente visitados estavam interditados e a monitoração aumentou devido ao rompimento de uma mina da empresa Braskem, além de que todos os bairros ao redor prosseguem afundando cada vez mais rápido

— o fato pode ser confirmado com o noticiário da CNN Brasil (2023)<sup>23</sup>. Apesar de não ter conseguido visitar muitos dos lugares, captei algumas cenas de locais que consegui perceber em caminhadas por alguns bairros da cidade, arrisquei até voltar e gravar alguns vídeos durante a noite para perceber diferenças entre a mesma cena durante horários diferentes; como esperado, durante a noite é mais intimidador.

Ao longo de toda a trajetória deste projeto, houve momentos em que interrompi as produções para dedicar-me à leitura do material teórico. Reconheço que a incorporação de referências teóricas não apenas elevou a qualidade do projeto, mas também permitiu uma reflexão mais profunda sobre os temas abordados dentro do trabalho. Além disso, após essas leituras, percebi uma mudança em minha maneira de me movimentar pelo espaço, passando a observar mais atentamente o ambiente ao meu redor. Recordo-me de começar a prestar mais atenção aos lugares que frequentava, especialmente após uma das leituras em Lacerda (2022), que aborda os pontos de partida da criação *site-specific Interferência Amorfa sobre a Ponte da Boa Vista*.

Os pontos de partida foram Explorações físico-espaciais da estrutura arquitetônica, exploração postural e gestual dos passantes e a dinâmica do local, percebendo os diferentes ritmos, velocidades e qualidades de movimento daquele universo específico. Começamos com explorações *in loco*, colhendo material de movimento, e intercalávamos com trabalho em estúdio, no qual manipulávamos o material, voltando em seguida para o local para aprofundar o mesmo tópico de pesquisa e passar para os seguintes (Lacerda, 2022. pp. 279-280).

É importante mencionar que apesar de em quase todos os momentos eu estar em estado de alerta ao perigo iminente dos locais, diversas vezes transferi para meu corpo uma quebra completa ao ambiente que me circulava, realizando movimentos contrastantes com os locais, não apenas fazendo uma intervenção nos ambientes os mostrando como lugares possíveis para a dança, mas também como uma maneira de brincar e desvencilhar da tensão que estava presente, que por vezes bloqueou a ação criativa.

---

<sup>23</sup> CNN Brasil. Mina da Braskem rompe sob lagoa em Maceió; veja imagens | AGORA CNN. In: **YouTube**, 10 de Dezembro de 2023. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=fcHGZI3\\_qPQ&ab\\_channel=CNNBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=fcHGZI3_qPQ&ab_channel=CNNBrasil)> . Acessado em: 16 jan. 2025

### 3.2.1 Do bruto ao lapidado: o processo de edição e apresentação

No mês de janeiro de 2024, foi feita a escolha e corte de alguns áudios das gravações realizadas tanto em Maceió quanto no Recife. No total foram ouvidas 39 gravações de voz de pessoas diversas. Além disso, optei por já editar os áudios e inseri-los em uma linha lógica para o trabalho. Assim, senti que faltava um fundo sonoro nessas vozes — uma melodia — e escolhi a música *Autonomy* de Hiatu, pois dentre outras ouvidas, foi a canção que mais se encaixou com a proposta e eu queria que fosse um som com uma atmosfera e um pulso rítmico de tensão uniforme.

No início da idealização do projeto havia pensado em elaborar uma obra de dez minutos, mas depois que vi o grande trabalho e tempo que exige, diminuí o tempo total por conta da demanda, definindo uma média de cinco minutos no total. Uma vez tendo isso decidido, prossegui para a etapa final de edição do vídeo e a partir daí começou de fato a edição do material bruto que havia escolhido. Foram pré-selecionados 57 vídeos, já com devidos cortes, e separados em duas pastas diferentes, uma com as capturas de performance, outra apenas com gravações dos espaços visitados. A montagem das cenas foi construída em cima do áudio que havia preparado para uso, ou seja, a lógica da videodança que estava criando, não seguia uma linha temporal de ordem das gravações em determinados locais e estava aberta a investigação e combinação de escolhas feitas.

Todos os vídeos foram filtrados e cortados nas partes que mais integravam à estética pretendida para a obra final. Vários momentos não foram utilizados porque o resultado imagético das capturas não ficou como esperava e outras apenas por escolha própria, como cenas demonstradas nas figuras 8 e 9, vale salientar que essas cenas foram descartadas, não por falta de sentido, mas porque no momento da edição existiam outras que mais me agradavam, porém se fosse o caso de revisitar e fazer uma obra com um tempo maior, talvez seria o caso de utilizá-las, pois aos olhos de hoje vejo muita potência em várias delas.

**Figura 8:** Cena excluída da obra final - Bairro Mutange



Fotógrafa: A autora

**Figura 9:** Cena excluída da obra final - Bairro Pinheiro



Fotógrafa: A autora

Além da edição da videodança, também elaborei um pequeno vídeo para divulgação<sup>24</sup> no perfil oficial da BICC no Instagram, funcionando como uma espécie de prévia do trabalho final, permitindo compartilhar um vislumbre do projeto antes de

---

<sup>24</sup> Vídeo do *Instagram* disponível no link: [https://www.instagram.com/reel/C3i4ssjrvqz/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/reel/C3i4ssjrvqz/?utm_source=ig_web_copy_link). Acessado em: 05 dez. 2024.

sua finalização. Para compor os materiais gráficos de divulgação, como os *cards* de convite e a capa da videodança, não houve um momento específico dedicado à captura dessas imagens. Em vez disso, elas surgiram de forma espontânea ao longo das filmagens, preservando a naturalidade e a originalidade dos registros (figuras 10 e 11).

**Figura 10:** Card de divulgação no Instagram oficial BICC



Fotógrafa: A autora

**Figura 11:** Capa da videodança



Fotógrafa: A autora

Durante o processo de montagem, explorei diferentes recursos de edição que contribuíram para a construção da estética desejada, como a variação da velocidade dos *frames* de alguns fragmentos de vídeos, criando momentos de aceleração e desaceleração, além do uso de efeitos de reverso (figura 12) e sobreposições de imagens de gravações (figura 13). Essas escolhas visuais ampliaram as possibilidades narrativas da videodança, permitindo um jogo dinâmico entre as camadas de movimento e os espaços filmados (figura 14), enriquecendo não apenas o visual da obra, mas também a narrativa que estava querendo transmitir.

**Figura 12:** Efeito reverso entre os minutos 01:45 e 02:00



Fotógrafa: A autora

Figura 13: Sobreposição de imagens de gravação no minuto 01:25



Fotógrafa: A autora

Figura 14: Sobreposição de camadas entre movimento e espaço filmando (minuto 03:56)



Fotógrafa: A autora

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo explorar as possibilidades da videodança como ferramenta de criação artística e investigação coreográfica, analisando a intersecção da dança com o espaço urbano e o audiovisual. Desde a revisão histórica sobre a relação entre dança e imagem, até o relato da experiência prática com a criação de minha obra *No mapa do vazio danço com o invisível*, o estudo buscou compreender como a videodança pode permitir a compreensão de como o corpo, a câmera e o espaço dialogam na construção da dança para tela visando uma obra completa que integra não apenas o movimento físico, mas também a transição e a amplificação do espaço.

Ao longo do processo tornou-se evidente como o uso do audiovisual permite uma reinterpretação do corpo e da dança em contextos não tradicionais, evidenciando o papel da câmera como uma extensão do próprio movimento. Além disso, considerando que o foco maior do trabalho foi trazer uma visão artística da experimentação em dança fora de locais convencionais de apresentação, especialmente os 'espaços invisíveis', a videodança *No mapa do vazio danço com o invisível*, baseada na qual a pesquisa para esta monografia foi conduzida e sua escrita, construída, vem como um 'objeto-ponte' que viabiliza e torna mais acessível a criação e fruição da dança tanto para quem cria, quanto para quem assiste.

A oportunidade singular que tive com a BICC foi de suma importância para o desenvolvimento da minha carreira como artista e performer. Ingressar no curso durante o desafiador período da pandemia parecia uma chance perdida de aprofundar meus estudos e produções dentro da universidade. Contudo, ao ser aprovada no edital e perceber a possibilidade de continuar, uma nova luz de esperança se acendeu em mim e através do apoio da Proexc/UFPE com a BICC, consegui materializar um projeto que antes parecia estar fadado ao esquecimento.

Diante dos achados desta pesquisa, há muitas possibilidades para desdobramentos futuros. Um aspecto a ser aprofundado é o impacto da edição na construção da videodança, explorando como diferentes técnicas podem modificar a percepção do movimento e a estrutura da obra. Além disso, a relação entre o performer e a câmera pode ser investigada mais detalhadamente, observando como a presença do olhar mediado pelo audiovisual altera a experiência do intérprete durante a criação. Outra vertente interessante seria analisar a recepção da

videodança por diferentes públicos, entendendo como espectadores de diferentes contextos interpretam e experienciam a dança em tela, mas penso estas possibilidades para trabalhos futuros.

Por fim, esta pesquisa reafirma a importância de investigações que ampliam os limites da dança, promovendo um olhar atento para as possibilidades criativas que emergem do encontro entre corpo, espaço e tecnologia. Mantendo em mente que o percurso desenvolvido aqui não se encerra nesta monografia, mas abre caminhos para futuras experimentações.

## REFERÊNCIAS

- ACERVO RECORDANÇA. Cais do Corpo. **Acervo RecorDança**. Recife-Pernambuco, 2004. Disponível em: <<https://acervorecordanca.com/portfolio/cais-do-corpo/>>. Acessado em: 28 mar. 2025.
- BASTOS, Dorotea Souza. A criação de narrativas audiovisuais a partir do movimento: interfaces entre cinema, vídeo, corpo e dança. In: **Revista Contemporânea**, v. 3, n. 2, p. 592-605, 2023.
- BRUM, Leonel. Videodança: uma arte do devir. In: BONITO, Eduardo; BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (Org). **Ensaio Contemporâneos de Videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 75- 114.
- FALCÃO, Victor Marinho da Silva. **Para a tela**: um breve estudo sobre a história da videodança e seu cenário na atualidade. 2021. 54 p. TCC (Graduação) - Curso de Dança. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2021.
- FAZENDA, Maria José. Merce Cunningham, uma revolução tranquila. 2020. Disponível em: <[https://www.teatromunicipaldoporto.pt/imagens/Historias%20da%20Danca\\_Merce%20Cunningham.pdf](https://www.teatromunicipaldoporto.pt/imagens/Historias%20da%20Danca_Merce%20Cunningham.pdf)>. Acessado em: 06 mar. 2025.
- FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. In: **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, v. 2, n. 3, p. 18-36, 2013.
- FERRO, Fernanda Ianoski. Teorizar o cinema: escritos cinematográficos de maya deren. In: **O Mosaico**, v. 13, n. 1, 2021.
- LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão. **Contraespaços entre dança e arquitetura**: uma perspectiva coreológica da obra de Zaha Hadid. Curitiba: Appris Editora, 2021.
- LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão. Explorando a dança que emerge: pesquisa-criação coreográfica ativada por espacialidades além do palco cênico. In: FERNANDES, Ciane; SANTANA, Ivani; SEBIANE, Leonardo (Org.). **Somática, performance e novas mídias**. EDUFBA, Salvador - BA, 2022, pp. 273-286.
- LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão. Informação verbal. 2025
- LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. Tisch School of the Arts, New York University, EUA. Ilha: v. 13, n. 1, p. 41-60, jan/jun (2011) 2012.
- MELO, Ailce Moreira de. **Nexos da videodança**: a construção dramatúrgica em Maxixe. 2014. 269 p. Dissertação (Mestrado) – Artes Visuais. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.

MENDES, Ana Carolina de S. S. D. **Dança Contemporânea e o movimento tecnologicamente contaminado**. Brasília: Editora IFB, 2011.

MIRANDA, Regina. Dança e tecnologia. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança**, v. 2, p. 111-142, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

MOCELLIM, Alan Delazeri. Lugares, Não-Lugares, Lugares Virtuais. In: **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**. Vol. 6 janeiro-julho/2009. p. 77-101. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/1806-5023.2009v6n3p77/13239>>. Acessado em: 10 dez. 2024.

MORAIS, Líria de Araújo. **Corpomapa**: o dançarino e o lugar na composição situada. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Looking at dances**: a choreological perspective on choreography. Londres: Verve, 1998.

SILVA, Yanna Karla Garcia. Os vazios urbanos como lugar do possível: uma nova perspectiva de desenvolvimento urbano. In: **VI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**. UNB, Brasília 2020. p. 9-12. Disponível em: <<https://enanparq2020.s3.amazonaws.com/MT/21634.pdf>>. Acessado em: 16 jan. 2025.

TOLGYESI, Gabriel Fernandez. **Sobre Loïe Fuller e danças serpentinas**: histórias, citações e reativações= **About Loïe Fuller and serpentine dances**: histories, quotations and reenactments. 2020. Tese de Doutorado. [sn].

VILA, Carlos Murias. William Forsythe, el coreògraf atípic. In: **Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre**, n. 33-34, 2008.