UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE DANÇA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

JAQUELINE REIS VASCONCELLOS

CONFIGURAÇÕES CONTRA-HEGEMÔNICAS PARA MODOS DE DIFUSÃO DE DANÇA E VIDEODANÇA NA AMÉRICA LATINA: PERSPECTIVAS EM MOVIMENTO.ORG

Salvador

2012

JAQUELINE REIS VASCONCELLOS

CONFIGURAÇÕES CONTRA-HEGEMÔNICAS PARA MODOS DE DIFUSÃO DE DANÇA E VIDEODANÇA NA AMÉRICA LATINA: PERSPECTIVAS EM MOVIMENTO.ORG

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientação professora Drª Lenira Peral Rengel.

Pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior (CAPES), através da bolsa de Demanda Social (DS).

Salvador

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catalogação na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Vasconcellos, Jaqueline Reis

Configurações contra-hegemônicas para modos de difusão de dança e videodança na América Latina: perspectivas em movimento.org / Jaqueline Reis Vasconcellos. -- 2012.

121 p.: il.

Dissertação (Mestrado)- Escola de Dança/ Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Profa. Dra. Lenira Peral Rengel.

1. Dança. 2. videodança. 3. ações hegemônicas . 4.rede digital. 5. corpo. I. Rengel, Lenira Peral , orient. II. Título.

CDD 21.ed. – 792

JAQUELINE REIS VASCONCELLOS

CONFIGURAÇÕES CONTRA-HEGEMÔNICAS PARA MODOS DE DIFUSÃO DE DANÇA E VIDEODANÇA NA AMÉRICA LATINA: PERSPECTIVAS EM MOVIMENTO.ORG

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 02 de março de 2012.

Banca Examinadora

_____
Profa. Dra. Lenira Peral Rengel – orientadora
Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP
Universidade Federal da Bahia

_____
Profa. Dra. Dulce Tâmara da Rocha Lamego da Silva
Doutora em Artes Cênicas pela UFBA/BA
Universidade Federal da Bahia

_____
Prof. Dr. Arlindo Ribeiro Machado Neto
Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

AGRADECIMENTOS

À Lenira Rengel, minha orientadora, por seus esforços e dedicação ao longo de dois anos de relação com o Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.

À Helena Katz pelo apoio dado. À Armando Menicacci pela disponibilidade na qualificação.

À Sebastião Maria, cineasta que provocou as reflexões sobre cinema.

À Beth Rangel e Alexandre Molina, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, pelo incentivo inicial à feitura desse mestrado, que foi resultante do processo iniciado na Especialização em Dança – UFBA, financiada por essa instituição.

À Rede Sulamericana de Dança (RSD), que contribuiu em vários aspectos desse trabalho, em especial a Natacha Melo e Adriana Benzaquen. A Soraya Vargas e Dixon Quitian, amigos que conheci por meio da RSD e que me proporcionaram outra visão acerca da área da Videodança. À Clara Trigo, que me apresentou a rede. À Claudia Pisani, Tomás Alonso Fernandez e Marlon Barrios pelo companheirismo na equipe de comunicação da RSD, da qual fiz parte entre novembro de 2009 a Janeiro de 2011, o que muito contribuiu para a escrita dos aspectos abordados acerca da web 2.0.

Aos amigos do mestrado em Dança da UFBA, Bárbara Santos, Jonas Karlos, Carolina Diniz, Elke Siedler, Emanuella Kalil e Odailso Berté. Aos professores que contribuíram na construção desse trabalho.

Aos amigos do Coletivo Construções Compartilhadas, Rita Aquino, Eduardo Augusto Rosa, Líria Morays, Pedro Filho Amorim e as amigas do Radar 1, Janahina Cavalcante, Rute Mascarenhas e Melibai Ocanto.

Às amiga que me apoiaram e incentivaram nesse fim de processo, Amanda Villani, Talma Salem, Rita Tatiana Cavassana e Luanah Cruz.

À Débora Maria Macêdo, meus agradecimentos pelas correções e amizade. À Gabriela Cavalcante, Juliana Mei e Bel Souza pelo apoio.

À Alvaro Letelier, companheiro nesse caminho de dois anos.

À minha família querida e especial que me apoia, Aline Vasconcelos e Maria Neuza Reis.

Dedico esse trabalho a meu querido filho Diogo Letelier e aos meus aluno[illegible] Escola de Dança da FUNCEB.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida, o que possibilitou a feitura da pesquisa de campo realizada para essa dissertação.

RESUMO

VASCONCELLOS, Jaqueline. CONFIGURAÇÕES CONTRA-HEGEMÔNICAS PARA MODOS DE DIFUSÃO DE DANÇA E VIDEODANÇA NA AMÉRICA LATINA: PERSPECTIVAS EM MOVIMENTO.ORG . (121) f. il. 2012. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

Movimento.org configura uma rede artístico-social digital de comunicação e difusão da dança contemporânea e da denominada Videodança, um modo de hibridação de dança e audiovisual na ambiência da América Latina. Opera no ambiente virtual utilizando tecnologias da web 2.0. Ao permitir ao usuário uma maior interferência no conteúdo, apresenta-se como estratégia de *cosmopolitismo subalterno* e se insere em uma lógica *pós-abissal* de compreensão do conhecimento produzido nos campos aqui investigados, por latino-americanos (Santos, 2010). A ambiência "América Latina" não trata de um espaço geográfico e sim de uma composição política e cultural que se define pela ocupação latino-americana no mundo. A conceituação do trabalho articula referências das obras de Santos (1987, 2004, 2005, 2008 e 2010) e de Machado (1995, 2007 e 2010). Ao tomarmos as teorias político-sociológicas e estéticas desses autores como eixos transversais do estudo, argumentamos que ambos tratam do fazer/produzir, bem como do conhecimento dele oriundo, na cultura e arte, enquanto contextuais. Nesse vínculo conceitual significativo inserimos conhecimentos em Dança e Videodança como também constituídos no contexto e a produção de conhecimento, enquanto epistemológica. Johnson (2001), Escobar (2004) e Santaella (2003) são referenciais para a discussão de redes, interfaces e processos compartilhados. Rengel (2007), Danto (2003) e Varela, Thompson e Rosch (2001) e Hércoles (2005) problematizam corpo e cognição. Burch (2008) e Aumont (2004) estabelecem os parâmetros técnicos segundo os quais as videodanças foram analisadas. Pretendemos potencializar os espaços de atuação em **movimento.org** a fim de contribuir com outros agentes no desenvolvimento da difusão e propagação de obras latino-americanas, sabendo-as partícipes de um conjunto de outras obras que compõem essas áreas no mundo.

Palavras-chave: videodança, dança, ações contra-hegemônicas, rede digital, corpo.

ABSTRACT

VASCONCELLOS, Jaqueline. SETTINGS COUNTERHEGEMONIC FOR MODES BROADCAST THE DANCE AND VIDEODANCE IN LATIN AMERICA: PERSPECTIVES IN THE MOVIMENTO.ORG. (121) f. il.2012. Thesis (MA) Pos-Graduate Program in Dance. Federal University of Bahia, Salvador, 2012.

Movimento.org set up an artistic and social digital network of communication and dissemination of contemporary dance and the called Videodance, a mode of hybridization of dance and audiovisual at Latin America's ambience. It operates in the virtual environment using web 2.0 technologies. By allowing the user a greater interference in the content, it presents itself as a *subaltern cosmopolitanism* strategy and inserts itself in a post-abyssal logic of understanding of the knowledge produced in the fields investigated here, by Latin Americans (Santos, 2010). The ambience "Latin America" is not a geographical space but a political and cultural composition defined by the Latin America occupation in the world. The conceptuation of this work articulates references of Santos' (1987, 2004, 2005, 2008 and 2010) and Machado's theories (1995, 2007 and 2010). By taking the political, sociological and aesthetic theories of these authors such as this study cross-cutting axis, we argue that both deal with the make/produce, as well as knowledge originated of it in culture and art, as contextual. At this significant conceptual connection we insert conceptual knowledge in Dance and Videodance as also made in the context and knowledge production as epistemological. Johnson (2001), Escobar (2004) and Santaella (2003) are referred to discuss about networks, interfaces and shared processes. Rengel (2007), Danto (2003) and Varela, Thompson and Rosch (2001) and Hércoles (2005) problematize body and cognition. Burch (2008) and Aumont (2004) establish the technical parameters under which the videodances were analyzed. We intend to enhance the performance spaces in movimento.org to contribute with other agents in the development of dissemination and spread of Latin American works, knowing them participants of a set of other works that make up these areas in the world.

Keywords: videodance, dance, counter-hegemonic actions, digital network, body.

SUMÁRIO

RESUMO..... 5

ABSTRACT..... 6

INTRODUÇÃO..... 12

CAPÍTULO I: REDE SOCIAL – REDE DIGITAL – MUDANÇAS NO PARADIGMA HEGEMÔNICO..... 27

1.1 "Sinais de fumaça" de novas estruturas: rede social e seu papel na quebra do paradigma dominante..... 27

1.2 Tecnologias e ferramentas: os *Fóruns de discussão* enquanto proposição metodológica para a construção do saber coletivo..... 35

1.3 "Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça": Quando o corpo é retalhado em imagem audiovisual – perspectivas contemporâneas 42

CAPÍTULO II: UMA CONSTRUÇÃO EPISTEMOLÓGICA DO CAMPO DA VIDEODANÇA NA AMBIÊNCIA "AMÉRICA LATICA"..... 47

2.1 Uma construção epistemológica para o campo da videodança: luz, câmera, ação (?) – a dança na tela..... 47

2.2 "La Huella" – (RASTROS) um apontamento ás formas enativas de se construir videodança entre artistas bogotenhos..... 56

2.3 "Um minuto de relógio" – dança para a web e pela web: avatares coreografados..... 65

2.4 Extracurricular da Dança: o lugar das tecnologias digitais em interseção com a Dança na política, educação e fomento..... 75

2.5 Relato em primeira pessoa: experiência e análises epistemológicas do meu estar *in loco*..... 78

2.6 Festivais de Dança? Qual o olhar propositivo em espaços de Dança para a Videodança? Duas experiências latino-americanas. Outro relato em primeira pessoa..... 85

2.7 Colonialismo e formas de produção na América Latina: estética da câmera na mão e ideia na cabeça?..... 91

CAPÍTULO III – POR UMA AMÉRICA LATINA EXPANDIDA: ARGUMENTAÇÕES SÓCIO-CULTURAIS SOBRE OS MEMBROS LATINO-AMERICANOS DE MOVIMENTO.ORG..... 94

3.1 “Globalização a domicílio”: redes artístico-sociais e a interatividade entre artistas latinos no mundo globalizado..... 94

3.2 Latino-americanos: imigração e transmigração, alguns contextos das produções em dança e das difusões de produção de conhecimentos para a área..... 95

3.3 Movimento.org, os obstáculos... Como nos vemos do outro lado do espelho?..... 104

3.4 REM 2.0: Uma proposição educativa para o trabalho em rede a partir de ferramentas da web 2.0..... 107

Argumentos transitórios sobre difusão e produção de conhecimento na web 2.0..... 109

REFERÊNCIAS..... 114

INDICE DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Gráfico representativo da relação..... 34

FIGURA 2: Mensagem originária da discussão, por – Jairo Benítez (Argentino, educador, dono de escola de Dança)..... 36

FIGURA 3: Mensagem-resposta 1 por – Vládia Queiroz) Brasileira, pesquisadora de artes cênicas e atriz)..... 37

FIGURA 4: Mensagem-resposta 7 – Carolina De Luca (Argentina, coreógrafa, bailarina e docente/investigadora)..... 38

FIGURA 5: Mensagem-resposta 9 por – Jairo Benítez (Argentino, educador, dono de escola de dança) em resposta a mensagem de Maria de Lourdes Burgo de Oliveira, não postada publicamente..... 39

FIGURA 6: Planos das mãos A, B, C e D: dos intérpretes que atuam nessa videodança..... 57

FIGURA 7: grupo de planos análogos de 04 intérpretes: A, B, C e D..... 59-62

FIGURA 8: corpos dançantes 1 e 2 no mesmo plano, mesma ideia de trilho..... 64

FIGURA 9: Sequência de dança braços/cabeça – BuddyPoke de Cecília Moura "Um minuto de relógio"..... 68-69

FIGURA 10: Sequência dança giro/pés – BuddyPoke em corpo..... 70-73

FIGURA 11: Mapa geral de visitantes por país fornecido por Google Analytics..... 96

FIGURAS 12, 13, 14, 15, 16 e 17: Mapa geral representativo do percentual de visitantes por país, 30 primeiros colocados segundo o programa..... 97-98

FIGURA 18: Mapa geral representativo do percentual de idiomas dos 100

interatores que visitam a rede.....

FIGURA 19: Mapa geral representativo do percentual de visitas entre os conteúdos da rede..... 101-102

FIGURA 20: Gráfico representativo do percentual de permanência dos interatores na rede..... 106

FIGURA 21: Home Page do Grupo em movimento.org que abre os conteúdos do REM 2.0..... 111

FIGURA 22: Página de discussão do REM 2.0..... 112

INTRODUÇÃO:

Mecanismos de comunicação e difusão da dança contemporânea em ambientes digitais que utilizam tecnologias da web 2.0 configuram estratégias de *cosmopolitismo subalterno,* Santos (2010). Ao nos referirmos a esse constructo teórico trazido por Boaventura de Sousa Santos*,* estamos considerando que redes artístico-sociais digitais, de modo geral, formam parte de um conjunto de iniciativas. Estas, por sua vez, agem contra a globalização hegemônica - uma vez que esse conceito designa "Um vasto conjunto de redes, iniciativas, organizações e movimentos que lutam contra a exclusão econômica, social, política e cultural gerada pela mais recente encarnação do capitalismo global, conhecida como globalização neoliberal" (Santos, 2010, p.21). Mas o que caracterizaria movimento.org como uma dessas redes digitais *cosmopolitas subalternas?*

Este site configura uma rede artístico-social digital de dança em suas interseções e modos de manifestação, que utiliza tecnologias da web 2.0, para tornar visíveis as configurações e teorizações acerca da área feitas por e para latino-americanos. Criada no final do ano de 2008, pela Rede Sulamericana de Dança[1] (RSD) em associação com a revista digital Idança.net, www.movimento.org é hospedada na plataforma digital online *Ning*. Tal acessibilidade permite que cada usuário crie a sua própria rede social e possa, ao mesmo tempo, participar das outras redes criadas por diversos membros que partilhem interesses comuns.

Iniciativas dessa natureza na *web* caracterizam-se por códigos que possibilitam intervenções do usuário, conferindo à informação uma característica maleável. Nessa perspectiva, o usuário torna-se agente, produzindo conteúdo ou modificando/ editando[2] elementos pré-existentes, aumentando assim a oferta de produção. Os dispositivos – e no caso específico desse estudo, os códigos que formatam a web 2.0 – são constituintes de relações entre pessoas nessa websfera. Desse modo, argumentamos que por causa da tecnologia disponível, o modo como

---

[1] A Rede Sulamericana de Dança, como postura política, adota duas nomenclaturas para definir-se: Red Suramericana de Danza (grafada em espanhol) e Rede Sulamericana de Dança (em português), uma vez que seus agentes se circunscrevem em países luso e hispano falantes.

[2] Como essa investigação também se dedica em falar sobre audiovisual, a barra existente nesse termo esclarece que ao escrever editando estamos nos referindo a uma ação que modifica o conteúdo, pois agrega informações diferentes das originais. Editar aqui não tem o mesmo significado de cutting (ao qual nos referimos ao longo desse trabalho), termo da área audiovisual, ou seja, essa nota de esclarecimento pretende explicitar que esse termo editar está no sentido de modificar, por isso o sinal gráfico de barra.

as relações se estabelecem em movimento.org constitui uma mundividência, possível e viável em razão das escolhas funcionais idealizadas por seus programadores. Mais que disponibilizar ao público que a acessa, um espaço-social de dança e suas interseções artísticas, esses programadores estão estabelecendo uma postura político-social no mundo onde a informação é difundida horizontalmente.

O intuito desse estudo é contribuir para uma construção teoricoprática sobre a área artística da Dança, e suas interseções contemporâneas, inserida em uma lógica pós-abissal sobre o conhecimento produzido nesse campo. Em outras palavras, uma construção de saberes específicos que estejam além da lógica abissal que cria, estabelece e reforça linhas de pensamento que dividem o campo do conhecimento e do direito no mundo. Estas linhas que, como propõe Santos, não se assemelham a fronteiras físicas, são, sobretudo, ideológicas e dividem o conhecimento em dois lados: "este lado da linha" (pensamento Norte-norte) e o "outro lado da linha" (pensamento Sul-sul). "A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da copresença dos dois lados da linha" (Santos, 2010, p. 2).

Argumentamos que em ambientes digitais onde o olhar que administra o conteúdo a ser postado não censura ou filtra informações, a exemplo da rede artístico-social digital analisada, torna-se possível perceber zonas de invisibilidade, em especial na região latino-americana, sobre o que é produzido em Dança e em Videodança[3]. Passamos então a fazer atenção para discursos e ações menos hegemônicas, e saberes mais locais, acerca dessa área do conhecimento, ainda que essas vozes e esses saberes também estejam contaminados pelo poder hegemônico com o qual se relacionam.

Identificamos que existe uma multivocalidade[4] sobre Dança Contemporânea e sobre Videodança - enquanto campos de conhecimento específicos. Esses muitos discursos não se apresentam como uma questão que invalide a criação de

---

[3] Colocamos o termo Videodança aqui com V maiúsculo, pois estamos nos referindo a emergente área artística. Quando nos referirmos, ao longo do trabalho, as obras dessa área, a grafia da palavra virá com a primeira letra em minúsculo.

[4] "A multivocalidade caracteriza-se por ser a presença de muitas vozes no seio da informação [...] porque dependendo da direção escolhida pelo utilizador para explorar a informação ser-lhe-ão fornecidos diversos pontos de vista." http://www.citi.pt/educacao_final/trab_final_tele_educacao/index_centro.html <acessado em 10 de Junho de 2011>

conhecimento específico sobre o seus fazeres e suas teorizações. A multivocalidade gera ações individualizadas e coletivas que movem questões no mundo dentro dessas áreas. A esse modo de agir que está inserido junto com as condições do local de onde fala cada uma dessas vozes, denomina-se *Ação Corporalizada* (Varela, Thompson e Rosch, 2001). Esse conceito significa entender o agir do sujeito no mundo identificando que sua ação opera com suas capacidades biológicas, psicológicas e culturais. É o agir (en acción) em acordo com o ambiente, em um mundo que não é pré-dado e sim construído.

Na formulação desse conceito cognitivista (*Ação Corporalizada* ou *Enação* – esse último termo utilizado nas traduções francesa e inglesa) "o conhecimento é o resultado de uma interpretação contínua que emerge das nossas capacidades de entendimento" (idem, p.199). Essa proposição nos faz argumentar que qualquer espécie de objetivação absoluta - quando se trata de construção de conhecimento e de saberes que se pretende universal - é ineficaz. Para esses autores que corroboram com Santos, a percepção é condicionada, tanto pelo sistema sensóriomotor do sujeito perceptor, quanto pelas condições biológicas e culturais nas quais este está inserido.

Considerando que esse agir de acordo com as condições implica o sujeito, devemos prever também na relação enativa[5] a influência do pensamento hegemônico na produção de configurações ou ainda teorizações em Dança e Videodança. Tais pressupostos embasam-se na ideia de que esses corpos produtores que criam obras ou materiais teóricos sobre essas áreas artísticas (cultural e historicamente) estão inseridos no *modus operandi* do *paradigma dominante*. Boaventura de Sousa Santos (1987) usa *paradigma dominante* para definir uma forma específica de entender o conhecimento apresentando-o como absoluto, inquestionável e irretorquível, haja vista possuir o respaldo da ciência, diferenciando-o de dois outros tipos de conhecer: o senso comum e o humanismo. Esse tipo de pensamento teria nascido, e se sustentado, por meio da influência sócio-econômica e científica dos países centrais da conjuntura mundial, criando uma hegemonia cognitiva e científica. A isso, Santos (2010) denomina como hegemonia do Norte-global (cuja configuração de lugar não obedece a linhas geográficas,

[5] Adjetivo provindo do termo *Enação*. Esse termo substitui *Ação Corporalizada*, denominação presente na tradução portuguesa, que utilizamos para esse estudo. A grafia *Enação* aparece nas primeiras traduções do livro "A mente corpórea", em francês (1993) e em inglês (1991), obra em que os autores propõem esse conceito em que a cognição ocorreria *en action* (como no idioma inglês) ou *en acción* (como em idioma hispânico).

fazendo parte de uma conjuntura política de dominação e hegemonia) sob o Sul-global, tornando esse último inexistente cognitivamente.

A presente pesquisa compreende a área da Dança, particularmente a dança em suas configurações contemporâneas, e da Videodança – considerando essa última como uma configuração híbrida entre dança e audiovisual, mais especificamente com a área da videografia - em articulação com o mundo e, portanto, com as outras áreas do conhecimento. Este estudo se valeu de deslocamentos conceituais, provindos das ciências sociais, utilizados aqui para analisar fenômenos presentes nas áreas artísticas em questão. Com relação a *deslocamento de conceito*, utilizamos o termo criado pela pesquisadora e neurofilósofa Patricia Churchland (1986 *apud* Rengel, 2007), que define que a migração de um conceito pertencente a uma área ou teoria para outra não é somente deslocamento espacial, mas "é um processo de relações, analogias, coemergências mútuas, estudos e pesquisas afins" (Rengel, 2007, p. 221). Por isso, ao abordamos algum conceito provindo do campo das ciências sociais o tratamos segundo seus parâmetros emergentes em correlação à área da Dança e da Videodança.

Como recurso metodológico para observação, adotamos a *Sociologia das Ausências*, conceituação criada por Santos (2008) para definir um tipo de procedimento que se ocupa em questionar fenômenos culturais e sociológicos do mundo. Tal perspectiva demonstra que o que não existe, ou melhor, o que é considerado por não-existente pelo poder hegemônico, é produzido como tal por essa mesma estrutura de poder. Ao tratar sobre um tipo de "sociologia transgressiva", como a *Sociologia das Ausências*, Boaventura de Sousa Santos articula conceitos para olhar o mundo. Essa mundividência de Santos serviu-nos como "lupa" na investigação da rede artístico-social digital movimento.org e as videodanças analisadas.

A *Sociologia das Ausências* trata sobre fazer visível e credível o que não está presente, o que não está posto à luz em nossa contemporaneidade. Propusemo-nos a identificar em movimento.org se há produção de alguns parâmetros pertencentes àquela rede que vão de encontro às lógicas de produção de não-existência hegemônicas. Portanto, questionamos ao nos deparar com os exemplos retirados da rede artístico-social digital se: essa rede social digital produz uma *ecologia de saberes*, onde a ignorância é percebida como ignorante para alguns aspectos e

como saber sobre outros específicos (Santos, 2002, p.14) e se ela produz uma *ecologia das temporalidades*, onde há a ideia de que as sociedades são constituídas por várias temporalidades e, portanto, não há atraso, não existe "residual". (idem, p.15)

Tomando essas ecologias observadas pela *Sociologia das Ausências* para olhar e analisar movimento.org propusemos construir nessa pesquisa uma proposta para utilização de estratégias de difusão do conhecimento com o intuito de criar um pensamento pós-abissal. Esse intento viabilizaria a elaboração cognitiva das configurações contemporâneas da área da Dança, e da Videodança, na América Latina. Para Santos, "o conhecimento válido é sempre contextual, tanto em termos de diferença cultural como em termos de diferença política" (Santos, 2010, p.16). Considerar o conhecimento como contextual é colocar o senso comum em outro patamar, até então não admissível pelo poder hegemônico e o saber científico. Escobar (2004) escreve a seguinte observação sobre o senso comum, como entendido na obra de Santos (2005):

> Para Santos, precisamos de um novo senso comum pragmático, localizado, baseado no lugar e fundamentado na experiência, mesmo que, obviamente, este senso comum tenha de se comprometer com o conhecimento científico e, dessa forma, produzir um senso comum que evite quer as limitações do senso comum tradicional e provinciano, quer a arrogante e igualmente provinciana pretensão da racionalidade moderna de constituir o único senso comum para o mundo. (...) Talvez tenha sido no terreno dos actores não-acadêmicos que a questão do conhecimento baseado no senso comum passou para primeiro plano. Esta afirmação fundamenta-se, por exemplo, a partir da observação dos tipos de conhecimento que os activistas dos movimentos sociais e um grande número de intelectuais ligados a movimentos sociais e a ONGs têm vindo a produzir no contexto de lutas que são simultaneamente localizadas e globalizadas. (Escobar, 2004, p.641).

Ao citar Santos (2005)[6], verificamos que Escobar (2004) confere uma importância inequívoca ao conhecimento produzido fora do âmbito acadêmico-científico, em especial quando esse conhecimento é baseado na experiência e na observação participante dos modos culturais de operar nas localidades. Sendo assim, para essa pesquisa, ao falarmos de produção de conhecimento estamos considerando e explicitando diversas epistemologias

[6] Referimo-nos a obra de Santos como de 2005, pois a edição lida para esse trabalho da obra "Um discurso sobre as ciências" data como publicada nesse ano. Certamente a versão lida por Escobar foi a 1ª. Edição de 1987. Achamos mais coerente citar a versão lida para essa pesquisa e não a primeira edição da obra.

Propusemos um estudo em Videodança a partir da análise de casos presentes na seção “Vídeos” do site movimento.org a fim de identificar como o processo de hibridação entre áreas artísticas forma outro objeto. Verificamos, pois, a criação desse outro objeto com características peculiares, distintas e com propriedades somente apreciadas na obra híbrida. Com isso, analisamos como se constitui esta nova área artística na América Latina - e qual processo cerca o seu fazer/teorizar.

Ocupamo-nos de entender a videodança como objeto híbrido, não um subproduto da videoarte - que aqui é entendida como uma forma de arte nascida da videografia, que rompe com a linearidade e a forma simplificada do vídeo, até então entendido como registro, logrando outra forma de organização visual das imagens para criar novas codificações (Machado, 2003). Consideramos que esta forma audiovisual, a videoarte, não está diretamente associada a videodança, sendo este objeto da hibridação entre o campo artístico Dança e o campo Audiovisual.

Ao definir como arte híbrida a Videodança, afirmamos que esta passa a configurar como campo resultante do cruzamento entre outras áreas do conhecimento artístico. No entanto, para entender este objeto como híbrido, faz-se necessário discutir de que forma ele é contaminado, ou seja, contagiado, pelas áreas artísticas de onde partiu, entendendo como se torna uma nova estrutura, como proposto por Canclini (2003).

O que se identifica hoje é a construção de obras de Videodança, que se configuram como uma dança contaminada por audiovisual, ou uma obra videográfica ou cinematográfica com elementos de dança, não propondo, em seu resultado, a hibridação que este campo conclama para si através das configurações dos movimentos em dança hibridados com os recursos audiovisuais que, para esta pesquisa, configuram movimento. Por isso, propomo-nos, com fundamentação teórica em Machado (1995, 2003, 2007 e 2010), Burch (2008) e Aumont (2004) para análise e apreciação estética do audiovisual, identificar como este campo está sendo construído na América Latina, tomando por base dois videodanças postados em movimento.org: “La Huella” – Colômbia e “1 minuto de relógio” – Brasil.

Este trabalho se estrutura em três capítulos, introdução e considerações acerca dos resultados dessa investigação, com conteúdos próprios, cada um com temáticas específicas, mas que estão correlacionados a esse espaço virtual, movimento.org. Traçamos, por meio da diversidade nas abordagens, um panorama

do funcionamento e propagação da rede, estabelecendo em três capítulos, conexões entre ferramentas, agentes propositores e administradores do espaço, para problematizar sua relevância e abrangência enquanto meio comunicacional e difusor de informações e de produções de conhecimentos específicos para as áreas artísticas estudadas.

Portanto, o resultado desse estudo trata sobre essa rede artístico-social digital, tendo-a como foco principal, ainda que no segundo capítulo, em específico, nos dediquemos a Videodança enquanto objeto de pesquisa. Tornamos a Videodança foco nesse capítulo para situar de onde partimos para conceituar essa arte híbrida e quais problemáticas surgem de sua emergência em nossa contemporaneidade. Outro importante aspecto a se ressaltar sobre a natureza desse trabalho é que o mesmo não tem pretensões em ser referenciado como uma espécie de mapeamento, ou mesmo catalogação, de grupos, festivais e artistas da Dança ou da Videodança, considerando a complexidade de estudos direcionados a isso. Ainda que tenhamos nos ocupado em criar um ambiente diverso e, por vezes denso, traçando um panorama das ocorrências na região analisada, da Dança e da Videodança, exemplificando com festivais e artistas que gostaríamos de destacar por sua atuação, um mapeamento demandaria mais tempo e recursos do que dispúnhamos.

No primeiro capítulo tratamos sobre as questões político-sociais acerca da formação de redes colaborativas em arte e cultura, como esse advento passa para a rede digital e o que essa nova configuração provoca como ação política para a enunciação “América Latina” (entendendo que não se trata de um espaço geográfico e sim de uma composição política e cultural que se define pela ocupação latino-americana no mundo) Canclini (2008). Traçamos uma perspectiva de como houve essa mudança de paradigma sobre o saber e o conhecimento válido. Falamos também da própria rede analisada e de duas das suas mais utilizadas ferramentas, o “Fórum” e os “Vídeos”.

Tomamos por base a ferramenta “Fórum” (seção da rede que, por meio dos códigos XML e CSS tornam possíveis réplicas entre usuários sobre determinados assuntos listados em tópicos), ao exemplificar as cadeias produtivas de informação existentes entre usuários/pessoas e o como estas cadeias estabelecem conexão entre suas localidades e saberes e outros usuários/pessoas e suas realidades. Buscamos entender e identificar, por meio desses fóruns de discussão, como as

relações colaborativas em rede se estabelecem e como isso constrói o conhecimento específico da Dança produzido na região (em suas configurações contemporâneas) e como estamos construindo epistemologicamente a área da Videodança.

Investigamos nas exemplificações dadas no primeiro capítulo os entendimentos sobre dança, trocas colaborativas, redes e interface para estabelecer o conhecimento contextual que nos fez olhar para a experiência de troca de informações por meio da web. Identificamos que essas experiências são formas de viabilizar e potencializar a produção de outras perspectivas sobre a Dança e Videodança na região latino-americana, desde as perspectivas dos próprios latino-americanos. Isso se faz possível por meio da oportunidade que criam essas redes virtuais de evidenciá-las. Trazemos a ver, portanto, o saber desses agentes em diálogo com os outros saberes que arrogam universalidade.

Discutimos também o audiovisual e como ele se configura, a partir da videografia (identificando que esse modo de confecção apresenta baixo custo de sua tecnologia, em relação ao modo cinematográfico) como um instrumento *cosmopolita subalterno* para os interatores (Machado, 2007) daquela rede. Argumentamos que, com o surgimento da videografia, a partir da tecnologia de gravação em fitas magnéticas, o custo da produção audiovisual baixou e se tornou acessível a um maior número de artistas e agentes de arte, de uma maneira geral.

A tecnologia do fazer cinematográfico propiciava que o fazer audiovisual fosse inacessível a maioria dos artistas interessados em trabalhar com esse código, pelo custo da película cinematográfica ou do processo de montagem nessa mídia, igualmente caro. Esse fazer artístico tornou-se um pouco mais acessível com o surgimento das fitas magnéticas para gravação e dos recursos de edição linear. Hoje, sequer falamos em fitas magnéticas e a tecnologia *Hight Definition* (HD) cujos suportes de armazenamento de dados são chips integrados ou não aos equipamentos de captura digital - bem como a edição não-linear - se tornou ferramenta de baixo custo acessível a maioria da população latino-americana.

No segundo capítulo, detivemo-nos nas questões acerca da construção epistemológica do campo da Videodança na América Latina. A partir da observação desse espaço virtual, verificamos que ele não se propõe à difusão de objetos de Videodança, ainda que haja postagem dessas obras entre os materiais online. Há uma pluralidade de informações audiovisuais que permeia o registro, a

experimentação da linguagem audiovisual (aqui o termo experimentação não está sendo entendido como opção estética e sim como ato inventivo que ousa no uso dos efeitos de edição sem preocupar-se se há conceito em sua utilização) e algumas configurações que despertaram nosso interesse por se encaixarem nos requisitos da Videodança.

Para este estudo, as obras escolhidas para análise legitimam a proposição defendida de que a Videodança é um objeto dialógico, resultante da interação de diversas áreas do conhecimento artístico, entrópico e aberto. Tal dialogismo legitima-se também pela multiplicidade de significados conferidos por todos os agentes envolvidos no processo, fato que propicia uma possibilidade ininterrupta de criação de novos sentidos. Sobre a entropia existente em obras de Videodança, podemos defini-la como "tendência a situações cada vez mais prováveis" (Flusser, 2011, p.17), o que entendemos como um sistema oposto à informação – nas palavras de Flusser (ibidem), "situações pouco prováveis" – onde o que lhes é característico foi herdado de suas estruturas discretas. O que identificamos como herança dessas estruturas discretas do campo da Videodança é o movimento, sobre o qual discorremos neste trabalho.

Compreendendo, assim, esse processo de configuração da obra de Videodança como polissêmico, discutimos quais os elementos estruturantes presentes nas obras as caracterizam como Videodança. Além disso, estabelecemos como esses interatores/criadores estão construindo a área junto a outros discursos que sobre ela teorizam e configuram.

Os elementos que cercam a composição em Dança e em Audiovisual, como a construção dramatúrgica[7] do corpo (Hércoles, 2005), a relação corpo-espaço e mesmo o processo de decupagem[8] são configurações acerca do acontecimento do movimento, de como ele se realiza e se organiza em uma obra. Assim, estas duas áreas apresentam conformidades no processo de estruturação do resultado artístico. Ainda que não utilizem as mesmas ferramentas, há que se considerar que elas empregam recursos para compor e, portanto, quando nos referimos ao objeto híbrido videodança é necessário precisar o que destes recursos se apresenta nas

[7] Aqui abordamos a questão acerca da dramaturgia do corpo sublinhando duas abordagens propostas por Rosa Hércoles (2005), onde ela afirma que pensar na dramaturgia do corpo implica em reconhecer que a construção da ação se dá pelo movimento, ainda que não exclusivamente; e que a formação do movimento de dança pressupõe a busca de uma forma de expressão específica e adequada para cada composição.

[8] Que significa relatar os passos necessários à confecção do objeto audiovisual, realizada através da estruturação do roteiro.

obras e quais códigos as tornam distintas de suas estruturas discretas. Este entendimento de composição audiovisual, como estruturação de movimento, reorganiza a maneira de entender as ferramentas como efeitos ou como possibilidades. Sob este olhar, elas passam a ser a própria configuração da signagem, pois influem diretamente no conceito da obra. Décio Pignatari cunha o termo signagem para definir estruturas de comunicação cuja interpretação dos signos dá-se por meio de uma “cadeia de significantes”, onde um tipo de signo estará ligado a outro signo na busca do seu conteúdo. Dentro desta perspectiva estão as estruturas não-verbais. Por isso afirma Pignatari:

> Sei que o uso já consagrou expressões como ‘linguagem musical’, etc. Mas, na era da semiótica, ou teoria geral dos signos, essa invasão do verbal pra cima do não-verbal, dos códigos verbais em relação aos códigos icônicos ou dos códigos audiovisuais pode induzir a distorções. Por essa razão, utilizo signagem em lugar de linguagem. (Pignatari, 1984, p.8).

Propomos outra forma de olhar os elementos próprios das obras de videodança produzidas em nossa ambiência e como elas se re-configuram, em locais que não estão familiarizados com esta arte, pela interferência do quem as assiste. Essa investigação não trata, portanto, de tentar engessar uma nova identificação para esta área artística, partindo do pressuposto que latino-americanos propõem diferente de outros criadores. Nosso enfoque nos possibilitou entender como latino-americanos estão construindo obras e teorizações sobre a área.

Em relação às questões estéticas, Machado (2010) nos propõe que:

> As técnicas, os artifícios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer outras. Eles estão carregados de conceitos, eles têm uma história e derivam de condições produtivas bastantes específicas. A artemídia, como qualquer arte fortemente determinada pela mediação técnica, coloca o artista diante do desafio permanente de, ao mesmo tempo em que se abre às formas de produzir do presente, contrapor-se também ao determinismo tecnológico, recusar o projeto industrial já embutido nas máquinas e aparelhos, evitando assim que sua obra resulte simplesmente num endosso dos objetivos de produtividade da sociedade tecnológica. (Machado, 2010, p.16).

Percebemos aqui que para Machado as ferramentas audiovisuais criam discurso perceptivo no mundo e sobre o mesmo. Observamos então esse mesmo aspecto quando nos detivemos nas obras selecionadas focando em que tipo de

discursos, nós latino-americanos, estamos produzindo nas obras de videodança. Em especial, falamos também sobre a formação (ou ausência dela) entre criadores de dança que, em muitos casos, são os criadores dessas obras audiovisuais.

Necessário também foi perceber que muitas das obras postadas em movimento.org partem da proposição contrária do que argumentamos serem obras de videodança, apresentando um grau maior de experimentações e deslumbres, por parte dos seus criadores, dos efeitos que o audiovisual poderia proporcionar à Dança. Não entendemos Videodança como um campo pertencente à arte audiovisual submetida à Dança, ao contrário, sua especificidade está em encontrar elementos que fazem seus objetos próprios, com discursos que falam sobre sua especificidade híbrida.

A questão da difusão das obras, e da economia gerada em torno dessa difusão, também é abordada nesse capítulo, ao identificarmos que uma das suas poucas formas viáveis é os festivais de videodança latino-americanos, que hoje formam uma rede que pensa, teoriza e difunde esse tipo de arte. Estamos falando aqui sobre o *Forum Latinoamericano de Videodanza* (FLVD), evento bienal que reúne os dirigentes dos principais festivais de videodança que ocorrem em países da América Latina. Mas, para estar difundida em um festival, a obra passa por um olhar curatorial cujos critérios, na maior parte nas vezes, não focam a qualidade da mesma e coesão com a área (entendendo qualidade como o fator que circunscreve o diferencial da obra para o estado da arte).

Colocamo-nos então diante de outra questão: como se difundem obras que estão nas zonas de invisibilidade e não foram selecionadas para esses festivais? Outra reflexão que se apresentou durante a pesquisa, e explorada nesse capítulo, foi: qual grau de expansão a informação sobre a área tem nos países e localidades que realizam esse tipo de festival para afirmarmos que eles configuram uma estratégia eficiente de propagação e comunicação sobre a mesma e do que a região produz? Mais uma vez, a rede artístico-social digital movimento.org pareceu responder a essa demanda, ainda que de uma maneira não pensada e não estruturada. O que propusemos é que não há uma intencionalidade de difusão das obras de videodança e dos criadores que fazem parte dessas zonas de invisibilidade em movimento.org, mas uma vez que o usuário/pessoa as posta em sua página pessoal, essas obras passam a configurar informação para outros agentes da rede e torna-se elemento modificador do conhecimento sobre a área e do como ela está

sendo produzida nos países da região.

No terceiro capítulo, apresentamos reflexões acerca das dificuldades e possíveis questões que enfrentaria uma rede com essas proposições no que diz respeito às suas funcionalidades de fato. Quais seriam os parâmetros de eficiência que seus administradores poderiam utilizar para averiguar se há e como se dá a difusão de informações, a formação de micro-redes cooperativas entre agentes da região, partindo das relações estabelecidas naquele espaço digital. Formulamos, então, um questionário investigativo, que foi disponibilizado no próprio site para seus membros, cujas questões elencadas propunham identificar que reverberações movimento.org gerou concretamente para alguns deles em seu fazer/teorizar sobre Dança e Videodança.

Nesse processo de criação de zonas de visibilidade geradas por plataformas digitais com tecnologia da web 2.0 (que existe no site analisado), a proposição de que as ferramentas tecnológicas desse tipo específico de web aparentemente são as soluções viáveis para tal feito, torna-se frágil quando identificamos os índices de analfabetismo digital entre habitantes da enunciação aqui estudada - América Latina. Muito importante pontuar que estamos tratando de adultos que, em sua grande maioria, a cultura digital não fez parte de sua formação, quando falamos desse analfabetismo digital, pois sabemos que a inclusão digital fez parte da história de muitos agentes de dança durante as últimas três décadas (quando identificamos a inserção das tecnologias digitais na área da Dança, por exemplo).

Há um investimento por parte dos governos de países como o Brasil e o Chile – tomando como exemplo dois países em franco desenvolvimento econômico na região geográfica – no que vimos chamando, nas últimas décadas, de “inclusão digital”. Mas, será que as medidas adotadas pelos governos, de equipar centros tecnológicos com computadores, investirem em pesquisas para construção de softwares-livres são suficientes para que um determinado agrupamento cultural saiba utilizar todas as potencialidades oferecidas por redes artístico-sociais digitais?

Parece-nos que a educação digital para crianças tem sido um investimento desses e de outros governos da região. No entanto, ao tratarmos desse tipo de rede artístico-social digital, cujo público alvo é formado por adultos, sendo esses os principais interatores da rede, estamos sublinhando outro tipo de formação necessária para a utilização daquele espaço. Necessário também considerar que a maior parte desses adultos não têm contato com o universo digital das redes sociais

de uma maneira geral, tampouco com movimento.org, enquanto rede específica para a área da dança. Desse modo, foi necessário a esse estudo pontuar a atuação do projeto *Rede em Movimento* (REM), idealizado pela Rede Sulamericana de Dança (RSD) e que existe desde o ano de 2009, como importante estratégia de fomento à criação de micro-redes cooperativas, por meio das ferramentas oferecidas em movimento.org. Analisamos, para isso, a segunda versão do projeto: REM 2.0.

A construção coletiva do conhecimento encontra óbices em qualquer área da atuação humana e os meios digitais não fogem a essa regra, apesar da suposta democratização de acesso que os cerca. Nesse sentido, observamos que tal dificuldade é também um problema para a equipe idealizadora de uma tecnologia como a do movimento.org. Para estar inserido na *websfera,* o corpo precisa corponectar-se[9] a esse ambiente e suas regras, todavia, a escassez de políticas educacionais efetivas que viabilizem a cultura digital como práxis relacional entre pessoas/corpos e redes digitais constitui-se como uma grande dificuldade para a construção coletiva do conhecimento nesse espaço.

A própria questão das interfaces gráficas do site foi relevante a essa reflexão apresentada ao falarmos de processos de construção do conhecimento, pois a *Home Page* de movimento.org é a primeira membrana com a qual o usuário/pessoa tem contato para trocar, fazer-se visível e produzir, junto a outros agentes, conhecimentos específicos sobre a dança na região. Fez-se mister entender que essa primeira estrutura, com a qual entramos em contato ao abrir o site, precisa ter uma interface que facilite o acesso, tanto de *experts* quanto de neófitos na linguagem. O que hoje (2011) identificamos, em dois anos de experiência dessa rede artístico-social digital, ao analisarmos esses dois aspectos relevantes, é que eles configuram as maiores dificuldades a serem superadas por seus criadores e administradores. Tal constatação deve-se ao fato de que a quantidade de produção nesse espaço está diretamente ligada ao tempo de permanência no mesmo. Isso, por sua vez, relaciona-se com o nível de conhecimento técnico de quem utiliza a rede e do quanto esse usuário/pessoa se sente convidado em permanecer.

Muito do que foi narrado como problema, por alguns dos membros dessa rede digital, tinha a ver com essa questão, a não efetivação relacional entre ele (corpo) e o site, enquanto membrana de acesso às informações. Propusemo-nos então a

[9] Designação de Lenira Rengel, para designar um processo de aprendizagem do corpo com um algo novo ao seu entendimento.

perceber nessa infosfera[10] quais são os elementos dificultadores dessa primeira relação. Essa ação foi determinante para a construção das relações seguintes e da formação dessas micro-redes cooperativas naquele espaço.

Outra questão relevante na análise desse espaço é a estrutura organizacional de sua administração que conta com a efetiva atuação de uma rede social de dança – a RSD – e uma agente da iniciativa privada, a Idança.net. A análise dessa relação fez-se pertinente a esta pesquisa quando identificamos que a heterogeneidade de formas e olhares sobre a gestão do espaço se constituem como dados a serem consideramos ao focarmos sua estruturação. Não podemos esquecer que tais dados são objetos com os quais os agentes daquele espaço virtual se relacionam. O papel político que esse tipo de vínculo reforça também deve ser considerado, pois ele representa a estrutura formada por malhas, onde os nós formados representam inter-relações necessárias à sua sobrevivência.

Como considerações, argumentamos que ainda com esses desafios a enfrentar, movimento.org tem-se mostrado eficaz, evidenciando experiências de centros periféricos existentes nos próprios países da América Latina e por isso configura uma forma de *cosmopolitismo subalterno* desses corpos latino-americanos. Essas redes artístico-sociais digitais, a exemplo de movimento.org, podem se tornar uma alternativa real e sustentável para difusão de conhecimentos em uma lógica pós-colonialista. Nesse estudo, analisamos aspectos que problematizam essa questão ao mesmo tempo em que propomos caminhos viáveis de modificação daquela rede, com base no depoimento dos próprios usuários, no sentido de potencializar essa eficiência.

Durante a pesquisa, percebemos que o fazer enativo de latino-americanos - circunscritos ou não na América Latina, território geográfico, pois como dito anteriormente fazemos parte de uma composição mais ampla político-cultural, que está presente em diversos países do mundo - modifica o entendimento sobre as áreas em foco.

Entender a área emergente da Videodança e como ela se configura em uma região específica é atentar para os modos de criação desses agentes que a teorizam e configuram, pois como pontua Machado (2010), os modos de produção em audiovisual são bastante específicos. Identificamos que essa prerrogativa trazida

[10] "Um complexo ambiente informacional constituído por todas as entidades informacionais, suas propriedades, interações, processos e demais relações" (Floriti, 2010).

pelo autor sobre os modos de confecção da obra audiovisual retrata também que devem ser consideradas na relação avaliar/criar as peculiaridades da nossa condição econômica tem uma história própria. Tal particularidade implica mundividências singulares e em razão disso, produzem conhecimentos únicos que precisam vir para a experiência. Podemos então inferir que o que está sendo produzido e o como se conhece na América Latina, segue outra lógica de construção que emerge das próprias formas de conhecer proporcionando outro entendimento sobre Dança e Videodança.

Concluímos que essa rede artístico-social digital constrói um pensamento pós-abissal sobre nossa área por meio de alternativas contra-hegemônicas, *cosmopolitas subalternas*. Nesses espaços contribuímos com outros de nossa região, discutindo sobre parâmetros estéticos, educacionais e políticos, concernentes a área da Dança e da Videodança, presentes em nosso território, o que nos faz concluir que há conhecimentos específicos locais que precisam entrar nos diálogos globais de construção de saber sobre essas áreas.

CAPÍTULO 1: REDE SOCIAL– REDE DIGITAL - MUDANÇAS NO PARADIGMA HEGEMÔNICO:

1.1. "Sinais de fumaça" de novas estruturas: rede social e seu papel na quebra do paradigma dominante.

Para alguns autores contemporâneos das ciências sociais, desde o século XX o mundo tem passado por uma espécie de crise perpetrada no *paradigma dominante*. Sua principal consequência incide sobre o pensamento hegemônico - oriundo do pensamento científico moderno, mas não menos presente nas ciências sociais como entendidas até então – que tenderá a ser substituído por outras lógicas e estares sociais.

Para Boaventura de Sousa Santos (2005), "Estamos no fim de um ciclo de hegemonia de uma certa ordem científica (...) São igualmente diferentes e muito mais complexas as condições sociológicas e psicológicas do nosso perguntar" (Santos, 2005, p. 19). Esse fim de ciclo, como cita este pesquisador, não se circunscreve ao surgimento de outra tipologia de pensamento científico, mas se refere também a outro entendimento sobre corpo que está em ação no tempo e com ele se modifica e, por isso, modifica o mundo em seu entorno. Nossas formas de conhecer estão contaminadas pela crença na ciência como maneira mais válida de conhecimento e na hegemonia eurocêntrica de produção, seja ela filosófica, artística, científica ou sociológica, como as únicas formas pertinentes de fazer/produzir.

Esse enfoque não representa uma generalização, mas uma constatação que se aplica à maioria dos casos quando analisamos as formas de produção de conhecimento válido e sua difusão. O que argumentamos, no decorrer dessa investigação, foi que ao tratarmos sobre conhecimento artístico estamos falando sobre sistemas dinâmicos que se modificam de acordo com as circunstâncias sociais e culturais nas quais estão inseridos e nas quais interferem. Mesmo lidando com esse tipo de sistema, por vezes, recorremos a tentativas de reprodução de modelos legitimados pelos cânones estabelecidos nos centros globais, tal como sugere Santos (2004).

No que se refere à Dança como área de conhecimento e à Videodança como área emergente, essas formas de produzir conhecimento, são consideradas

residuais, por alguns países pertencentes aos centros mundiais de poder, ou seja, estariam um passo atrás do que poderia ser considerado contemporâneo como arte.

Para Santos (2004), há um desperdício de experiência na razão construída pelo *paradigma dominante*, que o autor nomeia por *razão indolente*. Esse tipo de razão dominante tem por principal função social estabelecer e manter padrões que operam sobre a diversidade do mundo, homogeneizando e colocando os indivíduos de sociedades dominadas sob a égide do poder hegemônico. Ela se manifestaria, segundo designação de Santos (2004) sob quatro formas: a *Razão Impotente*, a *Razão Arrogante*, a *Razão Metonímica* e a *Razão Proléptica*.

A *razão impotente* roga que não pode haver mudança, pois os indivíduos sociais não têm força e/ou capacidade para operá-la, portanto, a ordem social continuaria pertencendo ao poder hegemônico dominante, afinal, não haveria como lutar contra esse. Ela rege, ainda de acordo com Santos, o debate entre determinismo e realismo. A *razão arrogante* se afirma enquanto arrogante quando não participa da sociedade, pois crê que prescinde da mesma e está a parte dela. Esse tipo de razão, nas palavras de Santos, comanda os diversos discursos acerca do livre arbítrio e o construtivismo. As duas últimas razões, nas quais os trabalhos desse autor vem se baseando com minúcia, também nos serviram de motivo de observação. A *razão metonímica*, em especial, pois é aquela que entende as partes pelo todo, identificando o conhecimento como geral e universal. Por fim, a quarta razão que sustenta a indolência contra a qual nos contrapomos - a proléptica - compreende o mundo e o conhecimento nele contido com “a idéia linear de progresso” (Santos, 2004, p.781) onde o futuro é sabido, ou melhor, previsível e controlável.

Identificamos que, ainda que estejamos falando sobre uma área artística, cujas fronteiras, em geral, são mais borradas em relação aos campos mais “duros” do conhecimento, ainda que elas mesmas possuam “núcleos duros” (Machado, 2010), estabeleceu-se, em especial na região latino-americana, um não reconhecimento dos conhecimentos produzidos segundo suas próprias construções epistemológicas. Nossas maneiras de conhecer ainda não estão evidenciadas como conhecimento produtivo e para que isso se opere busca-se, muitas vezes, por formas estabelecidas e reconhecidas pelo eixo dominante. Sendo um dos intuitos dessa pesquisa problematizar a produção de conhecimento latino-americana na área da Dança e Videodança reconhecendo como esses saberes não são

comumente considerados existentes e válidos.

Há um estabelecimento de um padrão *monocultural*, com *tempo linear* que dita o que é credível e válido no mundo. Sobre a monocultura do tempo linear Santos (2004) propõe que:

> A segunda lógica de produção da não-existência assenta na monocultura do tempo linear, na ideia de que a história tem sentido e direção únicos e conhecidos. Esse sentido e essa direção têm sido formulados de diversas formas nos últimos duzentos anos: progresso, revolução, modernização, desenvolvimento, crescimento, globalização. Comum a todas estas formulações é a ideia de que o tempo é linear e que na frente do tempo seguem os países centrais do sistema mundial e, com eles, os conhecimentos, as instituições e as formas de sociabilidade que neles dominam. Esta lógica produz não-existência declarando atrasado tudo o que, segundo a norma temporal, é assimétrico em relação ao que é declarado avançado (Santos, 2004, p. 787).

Temos então estabelecido que o que não é *contemporâneo* em dança, segundo essa lógica hegemônica, é tudo que está fora dos centros mundiais de poder e, portanto é visto como cópia, repetição, desatualização, pobre esteticamente, não válido e previsível (Santos, 2004). Olhamos especialmente para movimento.org como um espaço onde verificamos que as formas de produzir/fazer estão em acordo com os entendimentos enativos dos produtores/pensadores/artistas dessa região.

As lógicas de produção na América Latina certamente não são as mesmas que as praticadas na Europa ou Estados Unidos, uma vez que temos experiências sócio-culturais-biológicas-políticas-econômicas muito distintas. Então, por que não agregamos à área da dança e da videodança conhecimentos específicos que colocam em evidência experiências válidas ocorrentes nesse ambiente cultural, ao invés de estabelecermos como modelos tecnoestéticos[11] (Machado, 2007) o discurso proferido por interlocutores que estão inseridos nessa outra lógica de produção? Uma das respostas possíveis à questão é que estamos vivenciando, ainda que em uma “era pós-colonialista”, outro tipo de colonialismo sobre o qual nos esclarece Santos (2007):

> Em nossas teorias temos de incluir a perspectiva pós-colonial, que tem duas idéias muito categóricas. A primeira é que terminou o colonialismo político, mas não o colonialismo social ou cultural;

[11] Machado (2007), se refere a esse termo cunhado por Couchot (1998) para atribuir qualidade subjetiva à produções feitas por aparatos tecnológicos, o que lhes atribuiria uma estética subjetivada que considera o Sujeito-EU em diálogo com o Sujeito-SE, ambas outras conceituações de Couchot (1998) para homens e aparatos tecnológicos, respectivamente.

> vivemos em sociedades nas quais não se pode entender a opressão ou a dominação, a desigualdade, sem a idéia de que continuamos sendo, em muitos aspectos, sociedades coloniais. O outro princípio do pós-colonialismo é uma primazia na construção teórica das relações Norte-Sul para tentar pensar o Sul fora dessa relação. É preciso analisar muito detalhadamente essa relação para tentar criar alternativas, porque o Sul imperial é um produto do Norte. Há um Sul imperial e um Sul antimperial, contra-hegemônico, emancipatório. Por isso, para uma Epistemologia do Sul é necessário saber o que é o Sul, porque no Sul imperial está o Norte. Para essa concepção, colonialismo são todas as trocas, todos os intercâmbios, as relações, em que uma parte mais fraca é expropriada de sua humanidade. (Santos, 2007, p. 59).

Argumentamos então que a formação de uma rede artístico-social digital pode se tornar uma alternativa real e sustentável para difusão de conhecimentos em uma lógica pós-colonialista. Esse aparato tecnológico contribui, enquanto ferramenta, para entendermos o quê está sendo produzido e o como se conhece nos grandes centros, pois através de redes sociais nos chega, em nosso computador, as maneiras de produzir arte, cultura e informação também dos países circunscritos no norte-global. Sobretudo, argumentamos que esse mesmo tipo de ferramenta nos possibilita perceber que há outra lógica de construção emergindo na região. Essa compreensão nos leva a outros possíveis entendimentos sobre Dança e uma efetiva participação na emergência do campo da Videodança.

É relevante, portanto, abordar a questão da formação de redes-sociais que atuam efetivamente para a construção dessa outra lógica que opera de maneira contra-hegemônica e como essa constituição acontece na internet e atua na arte modificando o cenário de propagação de informação que passa de um sistema prioritariamente vertical para sistemas mistos e horizontais.

Tratemos de início da própria conceituação de rede e da sua adoção social enquanto termo propositor de uma nova ordem. Para Escobar (2004), o conceito de rede e malhas se fortalece nas ciências sociais a partir do final da década de 1980, quando os processos de globalização tornam-se a nova diretriz econômico-social mundial. Encabeçando esse processo estão os países pertencentes ao centro hegemônico de poder. Em resposta a homogeneização que configura vários aspectos dessa globalização, estabelece-se uma forma de resistência social baseada no ator-rede, ou seja, indivíduos ou agrupamentos que atuam em causas específicas, não homogêneas, durante certo tempo, mas que junto a outros movimentos similares, configuram outras formas organizativas de poder, baseadas

em estruturas não verticalizadas.

Escobar (2004) salienta que o conceito de rede - bem como as metáforas advindas desse conceito: teias, tramas, malhas - está bastante vinculado às formulações das ciências naturais e biológicas. Essas metáforas não formulam, em sua perspectiva, propriamente uma nova teoria social. No entanto, o mesmo autor nos propõe que um novo paradigma científico, se referindo as essas mesmas ciências naturais, que perpetuam as formas hegemônicas do conhecer, há que se tomar em conta outras perspectivas que partem do local e do social. Para esses dois campos do conhecimento, os seja, as ciências naturais e sociais, não-hegemônicas ou dicotômicas, os processos adaptativos dos organismos não operam necessariamente sob sistemas hierárquicos ou de rede. Esses sistemas são variáveis de acordo com as condições dadas pelo ambiente, mas é necessário diferenciá-los.

Enquanto estruturas hierárquicas funcionam estabelecendo níveis e:

> São formadas pela distribuição dos elementos em classes e categorias que se consolidam em estados permanentes (estratos) com suas propriedades emergentes [...] as malhas, por outro lado, são articulações de elementos heterogêneos, em termos das suas complementaridades funcionais, que resultam em estruturas estáveis" (Escobar, 2004, p.645).

Essas definições são provenientes das ciências biológicas, mas quando falamos de formas organizativas de estruturas sociais elas delineiam ações bastante diferenciadas de gestão que são articuladas por esta pesquisa.

Outra relevante característica de malhas ou de rede é ser constituída por elementos humanos e não-humanos, que articulam meios diferentes, e que são assim denominadas de acordo com a conexão existente entre os agentes que a compõem. Parece-nos pertinente apontar aqui que redes virtuais possuem muitas dessas características descritas, sobretudo quando tratamos da articulação de fatores e elementos distintos.

Para Machado (2007), termos como usuário, receptor e espectador não mais correspondem à complexa rede formada pelos fenômenos inter-relacionais que acontecem em ambientes digitais, como a internet, por isso adota o termo *interator*. A própria palavra – interator – nos remete a uma ação: a de interatuar, agir junto com. Essa conceituação trazida pelo autor traça um perfil adotado por esse corpo-pessoa que age na rede como um alguém que a modifica. Mas, a modifica com

quem? Para essa pesquisa, ele atua com outros interatores e com a própria rede, representada por códigos que delimitam sua ação. Esses códigos, por sua vez, são fruto da atuação de corpos-programadores, que os pensaram e formataram para tentar gerir uma realidade virtual as respostas geradas pelos interatores no espaço virtual. Sobre a realidade virtual, no entanto, devemos pontuar que não a consideramos apartada da realidade, pois ela opera com os corpos e nos corpos, tornando-se um nível de realidade (Danto, 2003)[12].

É necessário, porém trazer à discussão um aspecto importante: a delimitação desse espaço de ação gerada pelo programador em controle ao interator. Nesse sentido, analisando relações de imersão no ambiente virtual de videogames, Machado (idem) nos propõe que:

> Nos novos ambientes de imersão [...] boa parte das estratégias narrativas que habitualmente eram atribuídas a um sujeito narrador interno à diegese passa agora a ser assumida por dois sujeitos simultaneamente: de um lado, o interator, o sujeito-EU[13] [...] de outro o sujeito-SE[14], um programa de geração automática de situações narrativas, que dialoga com o primeiro. Cabe a esse programa, se não decidir concretamente o que vai acontecer (uma vez que isso depende também das decisões do interator), estabelecer o universo de eventos permitidos e as condições para que ocorram. (Machado, 2007, p.144)

Percebemos ainda que - mesmo se referindo ao ambiente de interação e imersão dos videogames - poderíamos sugerir que algo semelhante se opera em relação às redes-sociais virtuais, pois esse ambiente de encontro, partilha e cooperação, é gerido por uma organização (que até então denominamos aqui como programador, mas que em realidade se trata de uma empresa comunicacional que controla o veículo). Essa organização formula os códigos gerenciadores de acordo com alguns critérios, entre os quais os relevantes a citar nessa investigação são: evolução tecnológica no tempo e visão político-social de mundo.

Então, porque propomos que essas redes configuram *cosmopolitismos subalternos*? Porque, também como sugere Machado (2007), nenhum programador (empresa comunicacional) é capaz de controlar todos os aspectos relacionais que se

---

[12] Desenvolveremos sobre a relação entre o homem e os dispositivos no III capítulo, no entanto, para fins de esclarecimentos sobre virtualidade e realidade citamos Danto (2003), que discorre em "El Cuerpo, El problema del cuerpo" sobre programação de máquinas e sua incapacidade em realizar operações cognitivas humanas. Importante esclarecer que Dennett (2006), aponta para o acontecimento de uma operação cognitiva não humana.

[13] Termo já comentado anteriormente, criado por Couchot (1998) que define homens na relação com aparatos tecnológicos de diversas naturezas.

[14] Esse termo define o aparato tecnológico, o self da máquina, um *sujeito robô*, Couchot (1998).

operam na rede, em especial porque outros interatores que se relacionam com esses veículos, como hackers, por exemplo, criam formas de atuação que reorganizam as estruturas fixas dos códigos, possibilitando outras formas de acesso e relação entre os agentes.

Os processos de desenvolvimento tecnológico e de propagação das novas tecnologias de informação e comunicação (TIC'S) também configuram importantes fatores que contribuíram com a constituição de redes sociais virtuais, afinal, sem o desenvolvimento tecnológico não seria possível afirmar que esse processo social de mudança de paradigma está se operando em escala global por movimentos locais. Disso se trata nossa análise de movimento.org quando o reconhecemos como um espaço de interação entre as ações locais, de agentes, agrupamentos e instituições, e movimentos globais que se circunscrevem na área da arte, em específico da Dança, com suas interseções e do campo do da videodança. A busca comum entre esses agentes, nesse espaço, circunda a luta por políticas públicas para a arte e a cultura, a proposição de estabelecimento de cursos de nível superior voltados à formação em Dança, e as estratégias de criação que utilizam ferramentas tecnológicas para ações de intercâmbio e trocas compartilhadas entre criadores de distintos territórios.

Mas, como se configuram as relações presentes nesse espaço que nos fazem inferir que há troca de informações, propagação de ações, formando uma estrutura social de trabalho em rede?

Ao relacionarem-se de acordo com os seus interesses, os membros de movimento.org estruturam formas alternativas de difusão das suas produções e saberes locais e estabelecem conexões com outros agentes da região que potencializem seu próprio fazer, seja por experiências similares ou distintas das suas. Isso modifica suas próprias formas de conhecer.

O que propomos é que, como na diagramação abaixo representada, a tríade desse tipo de estrutura relacional estabelece outra forma de entender o que é produzido nesse espaço, reconhecendo essa produção como informação capaz de gerar um nível de conhecimento para quem às acessa, uma vez que esses três pilares se retroalimentam e a relação não se interrompe:

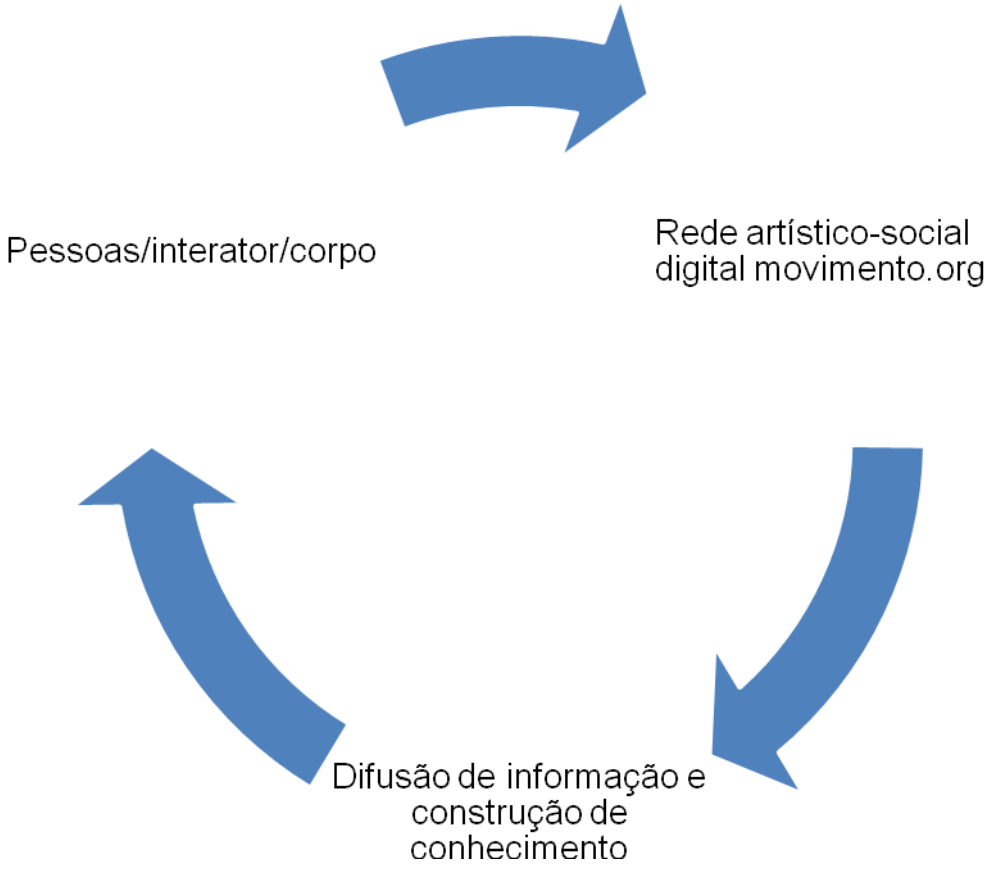


Figura 1: gráfico representativo da relação

1.2. Tecnologias e ferramentas: os *Fóruns de discussão* enquanto proposição metodológica para a construção do saber coletivo.

Os fóruns de discussão são espaços de debates, presentes na web, cujo principal foco é gerar informações e opiniões acerca de uma determinada questão proposta por um interator. A maior parte dos fóruns dispõe informações organizadas por assuntos ou tópicos. Suas réplicas, geradas pelos interatores, são postadas em ordem cronológica decrescente, ou seja, da data mais recente para a primeira data de postagem. Assim também se estrutura a seção *Fórum* de movimento.org.

Essa própria estruturação, que é característica dessa ferramenta e não propriamente daquela rede artístico-social digital, já representa uma questão ao proposto nessa pesquisa em ser esses espaços formas que configuram um tipo de construção de saberes compartilhados e cooperativos. A informação está dispersa na rede e ao buscá-la o interator necessitaria estar bem localizado, por meio de *tags* (palavras-guia que marcam *posts.* Post é a forma que define a escrita de textos na internet, quando mais longos. Ou seja, não chamamos publicações de textos elaborados de texto e sim de posts) e de outras ferramentas de busca.

Argumentamos que existe essa produção e troca de conhecimento, que se realiza por meio de trocas de informações que interferem e diferenciam os corpos-interatores. Para melhor exemplificar o que entendemos por produção de conhecimento, observemos o caso descrito abaixo, presente nos fóruns de discussão de movimento.org, onde o conhecimento referido é relacional e experiencial:

MENSAGEM ORIGINÁRIA DA DISCUSSÃO:

Figura 2: Mensagem originária da discussão, por - Jairo Benítez (Argentino, educador, dono de escola de dança)

RESPOSTAS ORIGINADAS[15]:

Respuestas a esta discusión | Respostas a este tópico

Responder para Vládia Queiroz el agosto 4, 2009 a las 12:33pm

Procurar pontos em comum pode ser uma chave inicial. Semelhanças na diferença, promovendo diálogos interdisciplinares. Pensar e criar em dança é antes de tudo pensar e criar movimentos. No meu caso, minha formação é em teatro, com mestrado em andamento e pesquisa voltada para performance. Intercâmbio artístico nos dias de hoje é antes de tudo dissipar as fronteiras das artes e propor cruzamentos e novas arquiteturas artísticias. Minha pesquisa é sobre performance e tecnologia, centrando-me no que é chamado contemporaneamente de teleperformance. A Internet é uma grande ferramenta não só de comunicação, mas de criação. Creio que quando pensamos em experiências em artes, não estamos falando só de como compartilharmos nossas ilhas poéticas, mas como criamos novos olhares sobre nós mesmos e fazemos isso é colaboratividade. Estaria, pois, no centro de um intercâmbio artístico, a possibilidade de criação coletiva, através das pesquisas individuais. Afinal, quando falamos de intercâmbio falamos de troca, um ritual de troca, e como todo ritual exige uma avassaladora experiência, esta deveria vir pela criação. Como toda teoria também deve surgir.

Responder Mensaje | Mensagem

Faculdade Angel Vianna promove série de seminários

Programa Oi de Patrocínios: veja resultado

Cia. Rubens Barbot se apresenta após incêndio em sua sede

Traços da performance brasileira

Verão da Cultura.Urgente: mostras e debates sobre arte contemporânea

Más | Mais...

IETM: International Network

Figura 3: Mensagem-resposta 1 por – Vládia Queiroz (Brasileira, pesquisadora de artes cênicas e atriz).

[15] Foram gerados o total de 12 *posts* de respostas a essa discussão, mas para fins de exemplificação escolhemos apenas três, que apresentamos em ordem cronológica de postagem. Uma vez que os dados expostos na rede artístico-social estavam postados com identificação, esta é aqui, portanto, mantida.

Responder para Carolina De Luca el agosto 5, 2009 a las 6:31pm

Que tal Jairo es muy interesante la propuesta. Nosotros estamos desarrollando en Buenos Aires unos encuentros que los llamamos de Composición Espontánea. A mi personalmente me interesa mucho poder compartir un espacio de reflexión, formación y creación con coreógrafos y performers de otras ciudades. Poner algunos objetivos básicos y preguntarse como llevarlo a cabo seguramente sea el primer punto.
Aquí, en Buenos Aires estoy desarrollando junto a otra compañera este espacio que te cuento y que se gestó a partir de preguntarnos como estábamos componiendo y "hacia dónde". También por la fuerte afluencia de alumnos que venían con una intensa formación técnica pero con muy pocas herramientas compositivas. Una de las cosas que más vengo investigando es el fuerte cruce de lenguajes que confluyen en toda la movida compositiva de estos últimos años y la dramaturgia aplicada a la danza . Se me ocurre que un espacio de intercambio entre paises o ciudades distantes cuenta con internet y todos los soportes viables (cámaras, chat, skipe, youtube) etc que hacen viable incluso "ver" lo que el otro está haciendo en la otra punta del continente. Aunque creo que una de las cuestiones a evaluar podría ser como gestionar/subsidiar espacios de encuentros concretos "cara a cara".

Responder Mensaje | Mensagem

Figura 4: Mensagem-resposta 7 – Carolina De Luca (Argentina, coreógrafa, bailarina e docente/investigadora).

Responder para Jairo Benítez el agosto 6, 2009 a las 12:49pm

É uma arma de doble corte nossa internet.
Como educador e professor de educadores encontro muitas veces erros em como meus alunos encaram todas as informaçoes dos meios virtuais de intercambio e conhecimentos.
O 1ª seria que a familia seja o filtro...é uma das suas funçoes. O 2ª a nós, os educadores, incentivar, ajudar a que fazam o recorte necessário entre o que é publico e o privado, por exemplo. Ou que para uma menina de 13 anos ou mesmo o seu professor (sem experiencia) nao corresponde dentro da danza clássica e neo-clássica copiar ou "sacar" de internet, fragmentos de uma obra que é bela e maravilhosa como é a obra de Bizzet e Roland P."Carmen" e interpretar...
ë uma obra para ser interpretada por uma mulher, nao uma pre adolescente.
Pode ser que seja uma menina virtuosa, talentosa. Mas salta os olhos que nao esta preparada socio cultural como mental e fisiologicamente. Cabe a nós os educadores orientar.
O de acima mencionado é uma experiencia pessoal, onde fui jurado e em meu reporte expliquei estes pontos aos diretores e professores preparadores da menina.(nao correspondia o que ela estava interpretando, claro era que a sua técnica era otima).
para o reggaeton ou a swinguera, ja chegará o tempo de disfrutar....

Mª de Lourdes Burgo de Oliveira dijo:

> *Por não ter formação em Dança, o meio que teria de participar seria promovendo o conhecimento da teoria. Beneficios da dança todos conhecem, mas os beneficios do Clássico, e mesmo do Moderno, está longe do cidadão comum. Pela formação do comum, e pelo alto custo deste tipo de material. E quando consegiu-se formação como bailarino, coreógrafo, até mesmo assistente, a tendência é seguir carreira. O estudo da teoria torna-se a divulgação do trabalho pessoal, criação de um estilo, descoberta de um novo modo de bailar. Pelo que vejo no "movimento.org" a experiência já existe e é bem fértil. Precisamos ampliar o alcançe até o censo comum, pondo ao alcance de quem gosta, e de quem não gosta,usando a informação que interessa, ou seja, o que pode-se ter, e o que é. Por exemplo: minha subrinha gosta de "swingueira", mas, não sabe de onde provem nem no que "vai dar", Eu sei que tem elementos de Danças rituais africanas, onde os adolescentes são preparados para o casamento ! Tem uma idade certa, um momento preparado, e um ambiente onde as consequências são conhecidas e podem ser administradas. Aplicadas a todos, em qualquer momento, e ao "Deus dará", é um exemplo da falta de conhecimento que tem gerado conflito entre gerações, Pais e Filhos, Avòs e Netos, ou "jovens" e "velhos". No censo comum, globalização, inclusão, e mesmo Educação para todos, torna-se massificação, se não oferecer a mesma qualidade para todos, e no tocante a informação e "conhecimento de causa e efeito" tudo deixa a desejar.*

▸ Responder Mensaje | Mensagem

‹ Anterior 1 2 Siguiente › Página 2 Go

Continuar – Mándame un email cuando la gente conteste | Enviar-me e-mail quando alguém responder

© 2011 Creado | Criado por Red Sudamericana de Danza Emblemas | Badges | Ay(j)uda | Términos de servicio

Figura 5: Mensagem-resposta 9 por – Jairo Benítez (Argentino, educador, dono de escola de dança) em resposta a mensagem de Maria de Lourdes Burgo de Oliveira, não postada publicamente.

Nos trechos descritos, os interlocutores de Jairo Benítez, gerador da questão inicial, respondem avançando na proposição lançada. Argumentamos que mesmo que as respostas aparentem uma formulação pouco elaborada e superficial, que não corresponde às formulações do saber científico, sobre a problemática da circulação na América Latina, esses interatores ao responderem a proposição de Benítez expõem na rede uma série de informações pertinentes acerca da Dança na região e sobre assuntos transversais que com ela dialogam. Tomemos por exemplo a mensagem-resposta 7 que descreve a fala da argentina Carolina De Luca onde essa narra uma experiência investigativa, feita em forma de encontros, na cidade de Buenos Aires, chamada "Composición Espontánea". Notamos que essa interatora ao responder a proposição de Benítez dar a ver questões do como um agrupamento de dança contemporânea está pensando a área, quais são as questões recorrentes para essa experiência local e nos sugere algumas pistas sobre o panorama regional para esse tipo de dança. Destaquemos uma passagem do seu texto:

> Aquí, en Buenos Aires estoy desarrollando junto a otra compañera este espacio que te cuento y que se gestó a partir de preguntarnos como estábamos componiendo y "hacia dónde". También por la fuerte afluencia de alumnos que venían con una intensa formación técnica pero con muy pocas herramientas compositivas.[16]

Nessa passagem podemos identificar algumas possíveis questões que se referem ao fazer de dança naquela localidade, tais como: o foco da formação em dança na região; as preocupações que se destacam em criação para artistas da área; as formas organizativas de sujeitos da área quando há uma inquietude no fazer; e, em especial, que existe certo nível de interesse em circulação na área da dança entre artistas. Essas conjeturas não são exatamente testáveis ou verificáveis sob métodos científicos, por meio da observação desse *post* nessa rede artístico-social digital, mas para o interator que acessa essa informação, a colocação de De Luca se torna um nível de conhecimento sobre a percepção cultural de uma artista argentina, que talvez, encontre paridade com outras realidades latino-americanas, inclusive com a vivência local desse mesmo interator.

É necessário, no entanto, reiterar que essa amostra inicial não configura o pensamento local e geral/universal de artistas portenhos (nascidos em Buenos Aires) - pois, seria contrário ao argumento defendido nesse estudo - mas quando

[16] Comunicação pessoal de Carolina de Luca, em 06 de agosto de 2009, às 06:35 p.m, extraída da lista de discussão http://www.movimento.org/forum/topics/estas-interesadoa-en-llevar-a?commentId=2358986%3AComment%3A47632 em 10 de maio de 2011.

inserida em um contexto de uma rede artístico-social digital - onde, em geral, as questões aparecem circundando recortes específicos entre as localidades que compõem a região latino-americana - voltamos o olhar para as semelhanças entre esses interesses comuns a fim de questionar: o que acontece quando agentes da dança, de diferentes localidades da região percebem similitudes nas dificuldades enfrentadas dentro do fazer artístico da área na América Latina?

Observando os três *posts* listados encontramos paridades no contexto cultural e nos modos como esses agentes entendem a questão proposta. Na amostra selecionada as pessoas/usuários apresentam uma visão entusiástica sobre o uso das TIC'S para a realização de trocas colaborativas entre países, na área da dança. Alguns identificam a internet como uma ferramenta capaz de produzir certo nível de benefícios na propagação de informações, mas pontuam o que percebem de problema nesse meio comunicacional.

Avaliamos que toda essa discussão sobre os dispositivos, a serem usados nessa ação de troca colaborativa, proposta por Jairo Benítez vem contaminada de entendimentos sobre dança, educação, trocas colaborativas, redes e interface. Entre esses agentes há um nível de conhecimento contextual que nos faz olhar para a experiência de troca de informações via web como uma forma de viabilizar e potencializar a produção de outras perspectivas sobre a dança na região latino-americana, desde referências dos próprios latino-americanos. Isso só se faz possível por meio da oportunidade que cria essas redes virtuais de por em evidência a experiência. Colocamos, portanto, o saber desses agentes à luz, dialogando com os outros saberes que arrogam universalidade.

No entanto, temos também que pontuar que os fóruns são espaços onde os sujeitos[17] se apresentam e - usando os próprios termos cunhado por Couchot (*apud* Machado 2007) o *sujeito-EU*, que por meio das ferramentas oferecidas pelo *sujeito-SE*, robô/máquina apresenta o modo de relação - cria espaços de discurso que mais se preocupam em narrar à localidade que complexificar a discussão em torno da questão proposta.

Sob essa perspectiva, os interatores não estão intencionalmente produzindo discursos para tratar das suas conceituações sobre a Dança e áreas afins em suas

[17] Faz-se necessário pontuar que esse termo como o utilizamos na investigação, trata sobre a enunciação do sujeito na obra, entendendo sujeito por aquele que a cria/observa, de acordo com o ponto de vista. É essa enunciação que nos dar a ver os acontecimentos na obra cinematográfica. No ambiente de rede essa enunciação do sujeito fica mais evidenciada. (Machado, 2007)

localidades, mas ao transcorrer sobre um determinado tópico, considerando que todo fazer é enativo, eles nos falam um pouco sobre suas realidades. Para o teórico tcheco-brasileiro Vilém Flusser[18] realidade é "tudo contra o que esbarramos no caminho à morte, portanto, aquilo que nos interessa" (Flusser, 2011, p.19). Essa prerrogativa, como proposta por Flusser, corrobora nosso argumento de que os discursos produzidos pelos agentes da Dança e da Videodança, na rede artístico-social digital movimento.org, nos apontam para questões globais baseadas no saber local. Por isso, conhecer o lugar de onde o interator propositor fala é recomendável para tratar os dados ali dispostos como contributivos para a construção do saber teóricoprático dessas áreas artísticas.

É necessário então entendermos um pouco de quem são esses interatores que estão naquela rede digital, de onde produzem seus discursos e qual o contexto que interfere e modifica esse discurso. No capítulo III abordaremos essas questões por meio da análise de dados do site e das respostas dos membros ao questionário criado para essa pesquisa.

1.3. "Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça": Quando o corpo é retalhado em imagem audiovisual – perspectivas contemporâneas.

Glauber Rocha, cineasta brasileiro que ganha destaque internacional no início da década de 1960, por seu filme "Deus e o Diabo na terra do sol" (Rocha, 1964), ao enunciar e propagar a frase título desse subcapítulo para tratar sobre o fazer cinematográfico – frase que por sua vez foi criada por outro cineasta, amigo de Glauber, Paulo César Saraceni[19] - nos aponta modos de produção que mais tem a ver com a exploração criativa da própria signagem do que com os recursos tecnológicos postos a disposição dos criadores. Ele a profere em uma época em que o cinema brasileiro ganhava força, com o advento do "Cinema Novo" em contraposição aos modos de produção dos Estados Unidos e sua indústria cinematográfica, que naquela época histórica, já punham os recursos tecnológicos como formas eficientes para tornar atrativas as narrativas de ficção.

Certamente que os modos de produção cinematográfico e videográfico são

[18] O Prof. Dr. Arlindo Machado pontua que: "Vilém Flusser é um teórico tcheco-brasileiro, pois nasceu em Praga (República Tcheca) e durante a Segunda Guerra migrou ao Brasil, onde adquiriu cidadania brasileira, lecionou em várias universidades e teve dois filhos brasileiros que continuam vivendo aqui, isso tudo durante 31 anos". Adotamos, portanto sua designação de nacionalidade para esse teórico, uma vez que Dr. Arlindo Machado é um especialista em Flusser.

[19] Foi um roteirista, produtor de cinema, ator e cineasta brasileiro.

bastante distintos, apresentando o segundo uma maior grau de acessibilidade e operacionalidade que o primeiro. No entanto, ao tratarmos da arte videográfica em nossa contemporaneidade (2012), assinalamos que há, com o surgimento dos meios digitais, uma popularização exorbitante desses meios de produção e o acesso não mais é restrito a produtores de informação ou artistas.

Hoje qualquer um, a qualquer tempo, pode produzir domesticamente um material em audiovisual, seja utilizando uma câmera filmadora - em geral as mais recorridas são as *handycam*, por sua praticidade, ainda que hoje câmeras *flipcam* tenham se popularizado ainda mais, em especial por seus custos no mercado - um celular, uma câmera fotográfica - as mais atuais contam com o recurso filmadora e algumas delas têm sido fortes substitutas das filmadoras, em especial no mercado publicitário - ou qualquer outro dispositivo eletrônico que tenha a capacidade de registrar imagem em movimento.

Sobre as diferenças constitutivas do vídeo e do cinema, nos esclarece Machado:

> A primeira diferença básica entre a constituição da imagem fílmica e a da imagem televisual ou videográfica está no fato de a primeira ser gravada em quadro fixo e na sua totalidade de uma só vez, enquanto a segunda é “escrita” sequencialmente por meio de linhas de varredura, durante um intervalo de tempo. No filme, a imagem é inscrita em fotogramas separados: entre um quadro e outro, o obturador se fecha impedindo a entrada de luz, e uma nova porção de película virgem é empurrada para a abertura. [...] O vídeo, porém, retalha e pulveriza a imagem em centenas de milhares de retículas, criando necessariamente uma outra topografia que, a olho nu, aparece como textura pictórica diferente, estilhaçada e multipontuada, como os olhos das moscas. [...] Aí está justamente o traço distintivo fundamental que separa cinema e vídeo: neste último, o processo genético de constituição da imagem está à mostra, impedindo que a restituição do mundo visível se dê à custa do mascaramento de técnicas construtivas. O vídeo, mesmo nesse nível genético mais elementar, já exibe a enunciação da imagem pelos meios técnicos, em prejuízo inclusive do ilusionismo de realidade, que no cinema é a base da verossimilhança. (Machado, 1995, p.41)

Essas diferenças parecem, à primeira vista, técnicas, mas, sobretudo elas interferem em dois outros fatores relacionais da obra audiovisual com o público: o fator político no que se refere a democratização desses materiais em sua propagação (Machado, 1995) e o fator estético, uma vez que as possibilidades técnicas interferem na conceituação da própria obra.

Quanto ao fator político, podemos afirmar que os meios audiovisuais e os

atuais meios digitais têm sido efetivos na propagação de obras e criadores, e que a signagem que possibilita esse feito é a videografia e seus modos de confecção. Sobre isso, nos assinalou Machado que com o surgimento das câmeras de vídeo, no ano de 1965, tornou-se possível uma “espécie de televisão privada” (Machado, 1995, p. 27) que hoje cria redes alternativas de programação de conteúdos.- televisão aqui entendida como veículo de transmissão e propagação massiva de informações .

As redes-sociais também possuem ferramentas que constituem esses meios de comunicação massivos, disponibilizando informações que chegam a diversos lares, ao mesmo tempo, tal qual a televisão o faz. No entanto, na internet, há uma maior seleção realizada pelo interator do que lhe interessa na rede.

Ao falar das ferramentas de difusão de informações e produção de conhecimentos para a área da Dança e da emergente área da Videodança, destacamos também outra ferramenta importante presente em movimento.org, a seção “Vídeos” da rede. Originalmente, em uma plataforma de rede-social, como a *Ning*, essa seção estaria destinada ao compartilhamento de informações audiovisuais, entre interatores, não obstante serem esses agentes os produtores ou não desses materiais.

Nessa rede artístico-social digital podemos identificar que, em sua maioria, os vídeos postados representam produções autorais ou estão diretamente ligados ao trabalho artístico em dança desses agentes. Essa seção tem sido a mais utilizada em movimento.org, por seus membros, em seus três anos de existência, o que nos faz remeter aos modos de produção e enunciação do audiovisual que propiciam a proliferação de materiais, em suporte videográfico, constituídos em diálogo com os interesses da área da dança e da videodança.

Movimento.org se constitui como um desses canais que criam redes alternativas colocando os materiais produzidos para circular entre os interatores latino-americanos, residentes ou não na região. A ferramenta “Vídeos”, no entanto, não configura uma TV, está mais relacionada com a imagem arquitetônica que temos de base de dados ou videoteca, mas o interator que navega naquele meio digital entrando em contato com os materiais postados, poderá eleger os quais se relacionam com os seus interesses e fazeres, criando uma espécie de programação específica para seu meio local, do que considera relevante difundir.

Desde registros, passando por documentários, videoartes e videodanças, a

pluralidade de informações audiovisuais que circulam nessa rede artístico-social digital, também se conecta com os fazeres enativos da região nessa signagem. Não é possível falar de produção videográfica na América Latina sem tratar sobre modos de produção, o que inclui condições econômicas de produção.

Porém, o foco da *artemídia* (Machado, 2010) em nossa região têm sido criar obras que corroborem com a evolução do estado da arte de áreas em desenvolvimento, mas que ao mesmo tempo tenham sido criadas com o que nos é possível tecnicamente em nosso modelo econômico atual na arte. O termo *artemídia* deve ser aqui entendido como conjunto de ações que aproximam arte de mídia, pois se "apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas" (Machado, 2010, p. 07).

Tanto Santos (2010), quanto Machado (1995) refletem sobre os mecanismos de alienação utilizados pelo poder hegemônico e suas estratégias de poder na era da globalização. Os recursos audiovisuais e de produção e difusão massivos poderão, segundo os próprios parâmetros estabelecidos por essa investigação, serem considerados hegemônicos quando suas criações e formas de propagação não circunscrevem formas subversivas dessa lógica.

Santos (2010) propõe que:

> A revolução da informação e da comunicação combinada com a tendência do capitalismo para reduzir à lei do valor – transformar utilidades em valores de troca e, portanto, em mercadorias – mais e mais dimensões da vida coletiva (culturais, espirituais, simbólicas) e da natureza, ampliou as contradições da dominação capitalista e as resistências que enfrenta ao mesmo tempo que lhes conferiu uma maior visibilidade. Hoje, a visualização da diversidade cultural e epistemológica do mundo é, ela própria, mais diversa e, por isso, mais convincente para públicos mais amplos e mais diversos. (Santos, 2010, p.17-18).

Machado (1995), ao analisar o fenômeno televisivo reflete algo nessa direção nos propondo que esse veículo, pensado como meio de transmissão em massa, direcionou-se em transmitir uma mesma informação para lares individualizados, tonando assim as informações homogeneizantes, mas que outro raciocínio, também oriundo do surgimento da videografia e do barateio dos meios de produção é formado subsequentemente, a ideia de que numa classificação de *micro-televisão* pode-se formar uma tevê que reúna interesses comuns de pequenos agrupamentos voltada à difusão de experimentos e realizações que desafiam esse próprio sistema

homogeneizante determinista de padrões, ditado pelo capitalismo e seu colonialismo cultural (Machado, 1995). Esse tipo de estrutura informacional só poderia ser viabilizada em nossa contemporaneidade por essa mesma revolução da informação, como nos aponta Santos no trecho citado.

É sob essa perspectiva *cosmopolita subalterna* que argumentamos ser a seção "Vídeos" de movimento.org um veículo de difusão audiovisual que desestrutura a lógica hegemônica em direcionar o olhar para materiais que instituem uma estética e discurso únicos e absolutos no mundo.

No capítulo a seguir, portanto, nos deteremos um pouco mais na Videodança e nos discursos produzidos nessa área por criadores latino-americanos e como temos pensado a hibridação entre as signagens audiovisual e Dança.

CAPÍTULO II: UMA CONSTRUÇÃO EPISTEMOLÓGICA DO CAMPO DA VIDEODANÇA NA AMBIÊNCIA “AMÉRICA LATINA”:

2.1. Uma construção epistemológica para o campo da videodança: luz, câmera, ação (?) – a dança na tela.

Ao se apreciar a Videodança, enquanto campo de conhecimento modifica-se a forma com que se analisam suas obras e como se pensa sua construção, inclusive na região latino-americana. Propomos, por isso, que haja mudança no enfoque que é dado ao fomento deste tipo de arte, pois entendemos que os incentivos devem contemplar a complexidade de sua construção. Essa outra abordagem sobre as obras de videodança, ou seja, enquanto objetos de uma arte híbrida, sugere que os mecanismos até então desenvolvidos para nomear, qualificar, incentivar objetos resultantes dessa área artística, são ineficazes, pois se postulam em conceitos simplificados que nada contribuem para o entendimento do processo que cerca este campo de conhecimento. Esse capítulo tratará sobre a abordagem teóricoprática para a área e tomando por base fundamentações teóricas sobre cinema, faremos a análise das obras dispostas para esse trabalho.

Ao nos referirmos à área emergente da Videodança - como resultante do hibridismo artístico entre as signagens do audiovisual e da dança - direcionamos essa investigação para o entendimento que essa área possui características específicas dentro do campo audiovisual (que compreende obras em cinematografia e videografia) formando outra vertente, distinta da videoarte. Argumentamos por isso, serem as obras de videodança resultados do diálogo entre as áreas que formam suas estruturas discretas, por isso, em sua feitura, há que se atentar para a eleição que se faz dos elementos de dança e de audiovisual na composição imagética.

O resultado da videodança, enquanto obra, se encerra em um filme, ou seja, em um arquivo audiovisual ou película ou DVD que será exibido para interatores em salas de exibição, por meio de projetores, ou sites na internet. É importante salientar o que constitui esse resultado, uma vez que materiais audiovisuais são utilizados, por vezes, na área da Dança, como motivo de criação ou interação em cena. Para essa investigação, o resultado - enquanto produto - é o filme.

Não contemplamos aqui as obras cênicas que se utilizam de materiais

audiovisuais como cenografia ou obras que usaram suas formas de composição como instrumento para criação em dança, ou seja, que propõem objetos cênicos que se baseiem em seus conceitos de temporalidade e espacialidade – que são ontologicamente distintos de como abordados na Dança. Essas estruturas cênicas fazem parte do campo artístico da Dança em situação de interação com outra área, mas não compõem objeto híbrido, de acordo com nossas hipóteses para esse campo.

Nosso argumento é que a imagem visual é um recurso forte na produção de conceitos e, em Audiovisual, a imagem não se configura apenas na representação exposta na tela como fotocópia do real, e sim através dos recursos utilizados para a captação e edição dessas imagens existentes por meio das tecnologias à disposição em nossa contemporaneidade. Atentar para esses recursos, entendendo-os como ferramentas de estruturação e configuração da obra e utilizando-os de acordo com os critérios conceituais eleitos para cada trabalho artístico, são formas de contemplar o elemento artístico Dança nesse objeto híbrido. A obra de videodança, dentro dessa perspectiva proposta, passa a ser, portanto, resultado do processo compartilhado entre criadores, quando em situação de coautoria.

Para essa investigação consideramos que em videodança, a autoria é conjunta quando a obra é feita entre criadores em dança e em audiovisual. O resultado não é mérito exclusivo de um coreógrafo que pensou um objeto para o vídeo e sim do trabalho entre criadores, que operam em equipe, onde cada competência tecerá um aspecto do resultado. É preciso ressaltar, no entanto, que sim, existem obras onde há um único criador que opera os diversos aspectos da produção. Em geral, na área da Dança, tem emergido esse criador específico, cujo processo de formação nos deteremos mais amiúde ao tratarmos sobre os processos educacionais nessa área.

> Como informação estética aberta, tanto a dança (corpo/movimento) quanto o vídeo (câmera/tela), de forma independente, são sistemas de signos estruturados dentro de certo código, gerando significados determinados por este código e pelo canal (*medium*) original, que tendem a mudar, se mudamos, código e canal. Desta forma, serão cotejadas, no estudo da forma híbrida vídeo-dança, não só as especificidades de cada linguagem, mas, particularmente, as "contaminações" propostas pela hipótese de que efetivamente ocorre uma re-signagem da linguagem da dança e dos fatores de análise metodológica inerentes a ela: o movimento no tempo e no espaço. (Wosniak, 2006, p. 25).

Ao estruturar este entendimento acerca da videodança, a pesquisadora Cristiane Wosniak (2006) traz uma perspectiva bem clara do que cerca o resultado artístico proposto por este campo. No entanto sua fala também cria dicotomia (Dança + Audiovisual) quando sugere ser esta área uma reconfiguração da Dança. Alguns dos referenciais utilizados por Wosniak (2006) definem hibridismo como mestiçagem ou como contaminação de algo por outro algo. Esses conceitos não atendem a presente pesquisa, pois adotamos o conceito de Canclini (2003) que define hibridismo como “processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini, 2003, p. 19). É preciso ressaltar, no entanto, que mesmo definindo qual conceito de hibridação nos foi pertinente para analisar a Videodança enquanto campo, este estudo não se ocupa do desenvolvimento da discussão do que seja hibridismo ou mestiçagem.

Como proposto na obra *Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação*, (Wosniak, 2006) a união híbrida dessas áreas cria novos sistemas de códigos e, portanto, de interpretações possíveis. Por isso, para estruturar um entendimento epistemológico sobre o campo da videodança, do qual partimos para situar sua conceituação durante a pesquisa, propomos que: sendo o vídeo outro conjunto de signos, seus elementos constitutivos também contribuem para possíveis conceituações na obra de videodança. Consideramos, portanto, a obra dessa investigadora pioneira para a área, uma vez que suscita questões muito relevantes e pertinentes para análise do campo enquanto produtor de obras híbridas.

Propõe-se que esta hibridação cria outra forma que não configura apenas uma ressignagem da dança, ou seja, outra forma de realizar dança, entendendo o audiovisual como suporte, como o sugerido inclusive pela grafia Vídeo-hífen-Dança. Entendemos que este hífen na grafia do termo subordina uma área à outra, o que contradiz o argumento que usamos no presente estudo de entender este objeto como híbrido.

Não há subordinação na hibridação. Há sim, diálogo entre as estruturas discretas que geram outros fazeres! A conceituação de estruturas discretas, trazida por Canclini (2003), como relatado anteriormente, nos esclarece que objetos culturais híbridos provêm de estruturas que o formam. No entanto, o que os caracteriza enquanto híbridos é exatamente a não identificação dessas estruturas no

formato último.

O que propomos pretende estabelecer a videodança enquanto arte não subordinada a outra área, visa auxiliar nas incursões interpretativas de suas obras, pretende discutir acerca da autoria na cena contemporânea, enquanto criação compartilhada (ou coletiva) e como essas questões e ações operam na América Latina, considerando seus meios de produção.

Ao partir da prerrogativa de que a Videodança se estrutura como campo híbrido, podemos então nos deter no porquê a justificamos enquanto campo de conhecimento. Para falar dos processos que constituem a Videodança por vezes falaremos da Dança e do Audiovisual, todavia, sempre descreveremos o que se percebe como estrutura inicial de criação deste campo. Referimo-nos ao movimento como elemento estrutural desta área artística. Compreendemos que este movimento não provém unicamente da dança apresentada em suas cenas registradas, ou dos artefatos audiovisuais utilizados na captação ou edição das sequências, mas nestes dois elementos combinados e dialogando na formação do conceito da obra.

A própria noção de conceito na obra não deve ser confundida com a existência de narrativa na mesma. Ao falarmos em conceito presente em uma obra paratática (Pignatari *apud* Wosniak, 2006), onde a organização das ideias é desordenada, no sentido de não haver relação de hierarquia e subordinação - ou mesmo de causa e efeito - estamos afirmando que não há narrativa, pois esta denominação estilística, provinda da literatura, traz o entendimento de que há na obra um princípio, um meio e um fim em relação causal. Wosniak (2006) citando Pignatari (1995) nos propõe que:

> Segundo Décio Pignatari (1995, p.161-162) a hipotaxe e a parataxe são dicotomias da sintaxe (das regras de organização frásica). Enquanto a hipotaxe é a organização por subordinação e hierarquia, visto que o verbo “ser” está sempre implícito – tal coisa é tal coisa, a parataxe está envolvida com a coordenação (organização sem “chefia”) e em consequência disto, com a anarquia. Afirma Pignatari, que “todas as artes – para não dizer todo o universo não-verbal – são anárquicas e paratáticas. (Wosniak, 2006, p. 21)

Ao pensar nesse conceito de parataxe para a videodança, afirmamos que também não há uma organização causal na estrutura de suas obras e isso as distingue de objetos hipotáticos e narrativos. Nas obras de videodança, em sua grande maioria, não há uma narrativa causal, assim como na maior parte das obras de arte contemporânea, mas quando existe conceito, ou seja, uma vertente na qual

se investiu na criação, a configuração dos elementos apresentados na obra propõe um nível de comunicação não-linear, um tipo de comunicação que não obedece a essa estrutura onde o efeito é consequência de uma causa ou agente. A imagem que esse tipo de estrutura narrativa nos propõe é de uma linha sequencialmente reta, por isso a expressão não-linear.

Consideremos então que aqui apresentamos as estruturas discretas da Videodança como formadoras de signos próprios a sua signagem. Quando sugerimos sua combinação e o diálogo entre elas, neste campo híbrido, dizemos que suas obras irão apresentar uma articulação entre signos diversos, diferentes e formas de composição, para que haja diálogo, também no espectro de possíveis leituras por parte dos seus interatores.

Dizemos que o resultado artístico é outro objeto que é capaz de causar no interator reações e expectativas diversas. Essas reações poderão ser mais intensas ou não ao experimentado ao assistir as danças cênicas das quais partiram a obra de videodança. Isso em se tratando da roteirização de uma dança pré-existente certamente o que será provocado depende do tratamento dado por seus criadores a esta dança, ao dialogar com o audiovisual, entendendo que não é mais dança ou audiovisual e sim configurações de movimentos por meio de representações imagéticas e bidimensionais em Videodança.

A questão da bidimensionalidade é outro aspecto importante ao se falar de videodança. Esse aspecto é um pressuposto no resultado da obra, uma vez que, como citado anteriormente, ela se encerra em um filme que será exibido em uma superfície plana, ratifica o argumento desta pesquisa em propor que suas obras devem ser pensadas considerando essa espacialidade “quadrilátera” – uma vez que o formato geométrico de gravação de qualquer dispositivo de registro de imagens em movimento é um quadrilátero. Mesmo quando diante dos dispositivos existem aparatos especiais, tais como lentes “olho de peixe”, percebe-se que o formato da cena é um quadrilátero com bordas esfumaçadas - e circunscrita onde não há visão periférica, como no olhar humano, e onde o tratamento dado à composição parte da articulação com o dispositivo. A essa qualidade da imagem, Jacques Aumont (2004), denominava espaço plástico, que seria um espaço definido pelo dispositivo:

> A primeira função do dispositivo é propor soluções concretas à gestão desse contato antinatural entre o espaço do espectador e o espaço da imagem, que qualificaremos de espaço plástico. Os elementos propriamente plásticos da imagem (representativa ou não)

> são os que a caracterizam como conjunto de formas visuais e que permitem constituir essas formas: - a *superfície* da imagem, e sua organização, o que se chama tradicionalmente de composição, isto é, as relações geométricas mais ou menos regulares entre as diferentes partes dessa superfície; - a gama de *valores*, ligada à maior ou menor luminosidade de cada região da imagem – e o contraste global ao qual essa gama dá origem; - a gama de *cores* e suas relações de contraste; - os elementos *gráficos* simples, especialmente em toda imagem "abstrata"; - a *matéria* da própria imagem, na medida em que proporciona a percepção, por exemplo, sob as espécies da "pincelada" na pintura ou do grão na película fotográfica, etc. São esses os elementos que fazem a imagem e com os quais o espectador se defronta (Aumont, 2004, p. 136).

Argumenta-se que o autor sugere haver uma relação existente na interação entre essas duas espécies de espaços, considerando a interseção corpo/imagem. O espaço do interator e o espaço da imagem - enquanto composição - que ele denomina plástico. A composição imagética audiovisual a qual nos referimos quando tratamos da feitura da videodança trata do espaço enquanto plástico, como sugere esse autor. Por isso, a imagem apresentada é o próprio conceito da obra. Ela se apresenta com essa composição, e há a interpretação enativa do interator que a lê.

Disso também tratava Flusser (2011, p. 30) quando sugeria que o interator, ao tentar decifrar as imagens técnicas as olha como janelas (segundo sua própria denominação) e não como imagens. Isto é, querem ver algo mais que estaria por trás do que se apresenta, reproduzindo a capacidade ocular de ver imagens periféricas e criar conexões entre o que se vê e o que se entende do que se vê.

Outro aspecto que torna essa área híbrida e não subproduto da Dança é que, por estar em um suporte técnico, o que é "dançado" será reproduzido constantemente e acontecerá da mesma forma, ainda que sua exibição propicie diversos entendimentos em ambientes distintos, já que consideramos o interator[20]. A informação gerada para o interator - que é capaz de modificá-lo - será repetida diversas vezes. Como nos outros campos artísticos, o resultado da fruição, ou seja, seu significado não está na obra está também no observador, no constructo intelectosensóriomotor que ele realiza ao deparar-se com a mesma.

A representação por meio de imagens mediadas por dispositivos eletrônicos faz com que o campo de abrangência das possibilidades de movimentos visíveis – ou seja, aqueles que se configuram em imagens visuais em movimento - do corpo que dança na videodança, tomem dimensões não imagináveis antes do surgimento

[20] O conceito de interator foi definido, segundo terminologia de Machado (2007), na página 26 desse trabalho.

das tecnologias audiovisuais de captura de imagens em movimento.

O *Paradigma digital*[21], provindo das relações entre corpo, ambiente e formas comunicacionais da nossa sociedade contemporânea, rompe, muitas vezes, os parâmetros da própria arte. Nesta conceituação, as relações "binárias" que determinam o mundo digital propiciam outras configurações possíveis entre elementos que geram formas distintas e pouco prováveis fora deste tipo de relação. Para a Dança - e aqui abrangemos esta colocação a outros tipos de relações entre esta forma artística e as interfaces e os dispositivos digitais - o campo de possibilidades de configurações de movimentos se amplia, uma vez que não mais estão em questão o que é possível, real ou verossímil. Os artefatos criam as possibilidades.

Podemos sugerir então que em Videodança isto é uma particularidade comunicacional. Quando criadores audiovisuais configuram uma composição dramatúrgica em dança pré-existente como obra de videodança oriunda dessa configuração, eles reafirmam que os artefatos audiovisuais estruturam essa signagem e auxiliam no conceito da obra derivada. Esta profusão imagética promovida pelos recursos audiovisuais na videodança torna-se mais que adereços na composição nesse outro tipo de estruturação. As experimentações das possibilidades destes artefatos são pouco importantes, pois eles estão sendo utilizados para compor, formar conceito na obra e não apenas para criar imagens inusuais.

Apreciamos cotidianamente aceleradas evoluções técnicas que estão modificando, entre muitos, o conceito de corpo, por exemplo. Constatam-se hoje as relações híbridas entre corpo, silício, próteses e tecnologia. Dentro do objeto videodança, o corpo apresentado já é o resultante híbrido de relações binárias. Ele é um corpo composto por 0 e 1, codificados por dispositivos, que nos retornam como corpo, afinal, quando nos referimos a esses equipamentos e aparatos técnicos, estamos tratando dos artefatos digitais e não analógicos. No entanto, neste retorno, percebemos o que foi codificado e delimitado nesta relação, ou seja, ao vermos uma cabeça representada fechamos o conceito de que há as outras partes do corpo na

[21] Paradigma digital é uma expressão ainda não sistematizada, no entanto já articulada entre pesquisadores, a exemplo dos videodançarinos Eduardo Mercado e Gabriel Gerdin, Argentina, que propagam esta conceituação ao falarem sobre a interface Dança, equipamentos digitais mediadores e interface, utilizando para sua construção conceituações como "paradigma", "digital" e "complexo".

cena, mas ali está apenas a cabeça, representada visualmente. Essa observação também é importante ao falarmos de conceito em Videodança, pois temos que entender o que nos é dado pelas imagens tratadas e editadas e não o que esperamos que elas fossem para aproximarem-se do entendemos por Dança, por corpo ou por Vídeo. Para Flusser, “O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem” (2011, p. 31). Ainda hoje, no entanto, em diversos eventos onde há um enfoque nesta área artística, o interator de obras de videodança espera ver algo próximo do que suas percepções possam entender como comum, conhecido. Mesmo o público de dança ou de audiovisual, especializado em suas áreas, espera uma similaridade com os seus fazeres.

Argumentamos que ao apreciar uma obra de videodança, os interatores especializados nas áreas que compõem suas estruturas discretas, muitas vezes, buscam elementos de dança, ou de audiovisual, para utilizarem por parâmetro de análise estética. Não a reconhecem enquanto obra híbrida. Assim, a análise desses objetos segue comprometida por preconceitos e incongruências nos discursos. Para essa pesquisa, isso se deve também à importação de modelos eurocêntricos no fazer de obras dessa signagem ou de eventos de exibição para as mesmas. Essa questão política interfere largamente na formação e estruturação de formas de análise da produção latino-americana que sejam coerentes para nosso momento político e histórico nesse fazer artístico. Sobre esse aspecto comenta Machado (2010):

> No Brasil, sobretudo, em que idéias como as de Roy Ascott estão, além de tudo, mescladas ao misticismo de tipo folclorizado e de fundo colonizador (...), a importação em larga escala de modelos de ação de outras realidades socioeconômicas tem impedido o desenvolvimento entre nós de uma consciência alternativa relacionada às novas tecnologias. Com isso, seguimos a reboque – e sem massa crítica – de um movimento hegemônico, arquitetado em escala planetária (...). Os juízos de valor se tornam frouxos, ficamos cada vez mais condescendentes em relação a trabalhos realizados com mediação tecnológica, porque não temos critérios suficientemente maduros para avaliar a contribuição de um artista ou de uma equipe de realizadores. (Machado, 2010, p. 37-38)

Concordamos com o argumento desse autor e observamos que algo próximo sucede à Videodança. As experimentações nessa área estão ocorrendo em paralelo

a sua análise, estudo e produção textual acerca da forma artística que esta propõe. Participar ativamente desta construção intelectosensóriomotora sobre Videodança é entendê-la como campo de conhecimento e propor discursos teóricopráticos que auxiliem seu estabelecimento enquanto área.

Propor outras formas de análise crítica de suas obras, as questionarem como tal, não é engessar a forma de signagem e sim ratificá-la enquanto campo, entendê-la como ambiente - tal qual a Dança, na contemporaneidade, e ao audiovisual no século passado. Isto propiciará o surgimento desses materiais teóricopráticos e metodologias de ensino para este campo do conhecimento artístico e possibilitará que a fruição de suas obras esteja baseada no que é oferecido pela obra enquanto híbrida, e não mais em expectativas de identificação de suas estruturas discretas.

Para a construção dessa investigação que propõe olhar em movimento.org obras que convergem para essa formulação epistemológica para o campo da videodança, tomamos como exemplo dois materiais audiovisuais videográficos que analisamos. Vamos apresentar as convergências entre o movimento na dança cênica apresentada e, como proposto pelas ferramentas audiovisuais utilizadas, principalmente em suas relações com a espacialidade e temporalidade, no sentido de entendermos os elementos estruturantes de obras desse campo, feitas por latino-americanos.

Para sistematizar e organizar a análise documental videográfica utilizada, estabelecemos parâmetros técnicos de análise. Foram criadas as seguintes categorias para o estudo:

1. Imagem visual em sua espacialidade-temporalidade[22]: Como a imagem se relaciona com a espacialidade e temporalidade, em dança e em audiovisual e como a estrutura bidimensional do objeto vídeodança legitima o conceito da obra.
2. Congruências nas configurações do movimento: Como se correlacionam os

[22] Ressaltamos que os termos espaço e tempo não estão sendo aqui utilizados e foram substituídos por espacialidade e temporalidade uma vez que entendemos serem estes conceitos mais amplos que os termos anteriores. Para esse estudo, a noção de que há uma espacialidade dentro do conceito universalizante do espaço e que há uma temporalidade em relação ao tempo melhor responde ao fenômeno que acontece na videodança. Essa proposição está em desenvolvimento para a dissertação, cujos referenciais se encontram em Flusser (2011) e Katz (2009). Importante mencionar ainda aqui, mesmo com esses conceitos em desenvolvimento que para Flusser (2011) "O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é "o mundo", mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem" (Flusser, 2011, p.31). Aspas do autor. O material de estudo dessa investigação são imagens técnicas.

movimentos na dança e audiovisual da obra.

3. As videodanças analisadas foram pensadas para o ambiente web? O que significa estar nessa ambiência?

Estas categorias foram observadas em sequências de cenas selecionadas, cujo critério de escolha foi sua correspondência imediata com os elementos propostos no método pensado para a análise.

2.2. "La huella" – (RASTROS) um apontamento às formas enativas de se construir videodança entre artistas bogotenhos:

Pensar na criação da obra "La huella" e dissertar sobre esse universo, nos fez recorrer a realidade epistemológica daquela criação e daqueles criadores para, a partir disso, tratarmos do que a obra apresenta enquanto diferencial para a área de videodança.

A obra foi criada por Dixon Quitian[23], colombiano, residente em Bogotá, gestor de um dos mais relevantes festivais de videodança existentes na América do Sul, que se encontra em sua 5º. Edição em 2011 - o Festival de Videodanza de Colombia – Video en Movimiento - videoartista e documentarista, em 2011, e foi postada em 24 de abril do mesmo ano em movimento.org. Link para acesso da obra: http://www.movimento.org/video/la-huella. "La Huella", obra com 5'29" de duração, nos propõe uma estética audiovisual onde a espacialidade é o mote para a criação videocoreográfica nesse objeto híbrido. A obra apresenta "planos sequência"[24] que se realizam entre cenários e corpos distintos, sugerindo ao interator uma sensação de simultaneidade de partituras coreográficas entre esses corpos, ao mesmo tempo em que cria a ilusão de continuidade entre eles, tornando-os um, na mesma ação.

Esse artifício torna-se possível pelos recursos e efeitos utilizados no audiovisual, em articulação com a repetição de configurações coreográficas corporais na criação compositiva para o vídeo. Podemos observar, por exemplo, na sequência que se seguirá, que os "cortes secos diretos"[25], utilizados na obra, interligam as cenas criando essa sensação de continuidade quando o

---

[23] Dixon Quitian Meneses, estudou Comunicação Social e jornalismo en la Universidad Uniminuto de Bogotá, membro o Ateliers Varan: Escuela de Cine Documental Paris - Francia. Atualmente é diretor de documentários para o Ministério de Cultura da Colômbia, e para a Universidad de Pedagógica Nacional realizando obras por todo o país sobre projetos culturais e artísticos do Programa Nacional de Concertación.

[24] Relação temporal do sentido de plano que designa um espaço de cena audiovisual onde não houve "cortes" na ação. A cena foi gravada sem interrupções.

[25] Termo que define uma mudança de um plano especial a outro (ver definição de plano a seguir). Para Burch (2008), esse termo é mais adequado que o original que define esse tipo de relação em audiovisual, o *raccord.*

enquadramento sugerido como fim de um “plano” é a subseqüência do seguinte, com outro corpo em outra cena.

Faz-se necessária a definição do termo plano:

> É conveniente diferenciar os dois sentidos do termo “plano”, dependendo de sua utilização na montagem: no primeiro caso, um plano é delimitado por duas paradas de câmera e, no segundo, por dois cortes ou mudanças de plano. Para descrevê-los, na verdade, seriam necessários dois termos, mas, tanto que se saiba, tais não existem em nenhuma língua. (Burch, 2008, p.25)

Identificamos que o primeiro sentido, referido pelo autor trata de uma noção temporal do plano, ou seja, transcorreu um tempo da cena, a câmera parou de gravar, iniciou-se outro tempo da mesma cena. No segundo sentido, Burch (2008), trata sobre espaço. A câmera delimita uma cena e muda para outra, que pode configurar outro ambiente ou outra delimitação da mesma cena no enquadramento.

Na sequência abaixo tratamos sobre o sentido de plano espacial quando propomos relação de subsequência:

Figuras 6: Planos das mãos A, B, C e D: dos intérpretes que atuam nessa videodança.[26]

[26] A qualidade técnica das ilustrações presentes nesse trabalho está relacionada com o programa de captura das mesmas. Foi utilizado o software *Nero* no processo de captura de fotos do material audiovisual. No entanto, temos que esclarecer que a alta taxa de pixalização dessas imagens se deve a dois fatores: o *Nero* captura em PNG e o processo de compressão já é um fator de perda de qualidade técnica e as imagens estáticas foram capturadas de um material audiovisual que já havia sido capturado da internet por outro programa, o *Real Player*. Ou seja, essas imagens passaram por alguns processos de compressão e descompressão até se tornarem fotos para essa investigação o que diminui sua qualidade técnica de reprodução.

Observemos que o criador audiovisual ao mudar a cena de um ambiente/lugar/locação para outro, usa como recurso a “elipse”, ou seja, um efeito que causa a sensação de suspensão temporal, onde não se vê a continuidade imediata da cena, passando para mesma ação em uma temporalidade mais adiante no tempo cronológico (Burch, 1969, p.25). Aqui esse efeito, provocado por um *corte seco*, não sugere uma continuidade de movimento da mão A. O que o efeito provoca é uma interligação entre os intérpretes, sugerida pela utilização do mesmo plano que fragmenta uma parte de seus corpos.

Em “La huella” há outros momentos em que esse efeito é utilizado, o que nos fez pensar no por que. Parece-nos que essa obra propõe a noção de que corpos que dançam em diversos ambientes urbanos criaram partituras corporais similares, que começam a partir do movimento anterior do intérprete que atuou na cena precedente criando no interator uma noção de espacialidade mais ampla que ocuparia a cidade de Bogotá (cenário da videodança). Esse sentido de ocupação da cidade por esses corpos dançantes é percebido quando a escolha do enquadramento feita pelo criador audiovisual perpassa planos mais fechados (espacialmente) em que o corpo que dança é o elemento central. Mesmo quando identificamos cenas cuja escolha de enquadramento é mais aberta para a cidade ao redor do dançarino, o corpo ainda é o elemento central, sublinhando a relação entre corpo e paisagem. Podemos observar melhor essa relação na sequência abaixo representada:

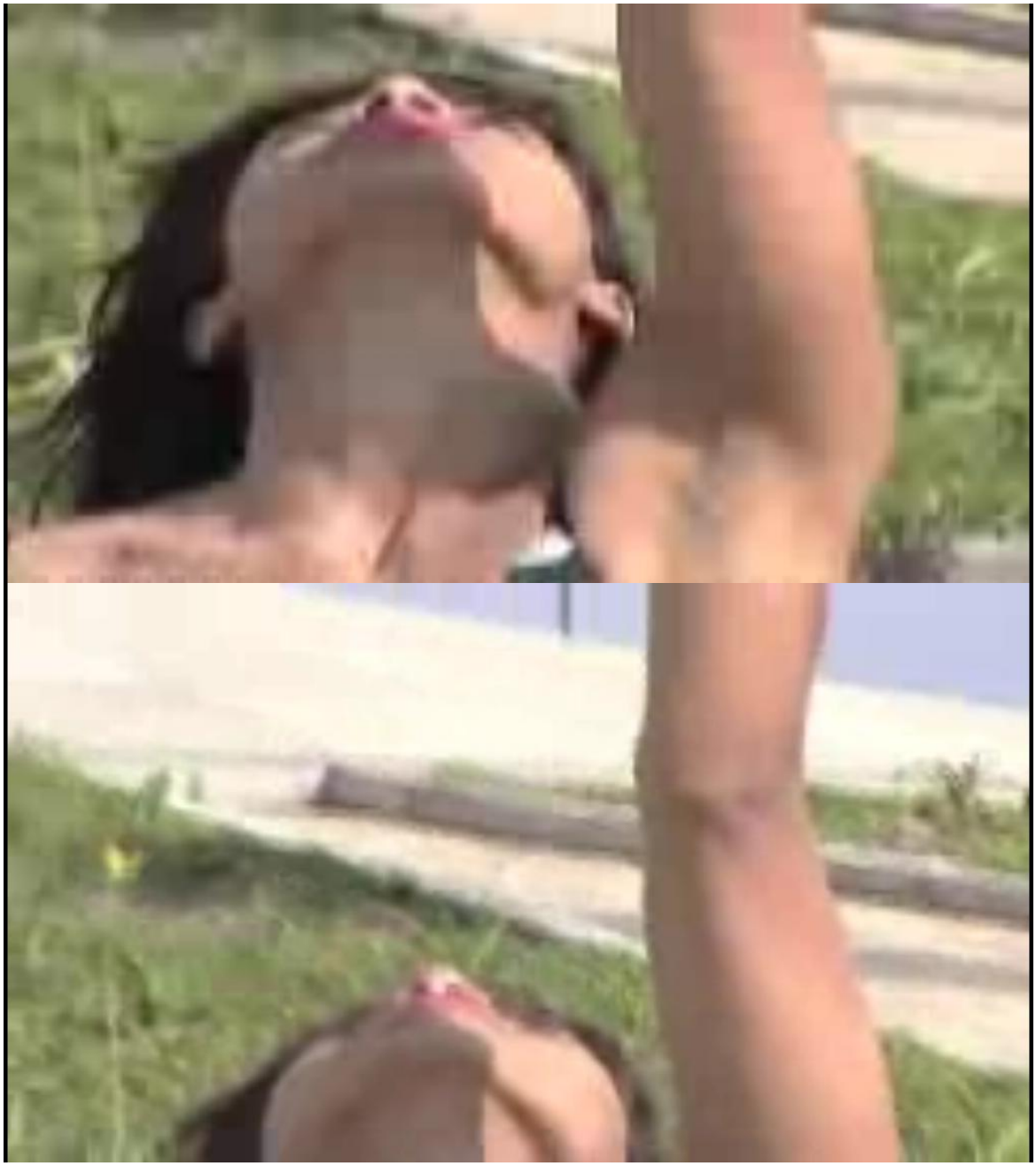


Figura 7: grupo de planos análogos de 04 intérpretes: A, B, C e D.

Analisamos que a estrutura compositiva que chamaremos de partitura corporal "levantar braço", tornou-se uma estratégia, no processo de decupagem temporal +[27] espacial desse roteiro, para passagem de um plano a outro, de uma espacialidade urbana a outra. Esse elemento provoca outra qualidade de ação na

[27] Para Burch (2008), o espaço cinematográfico, ou seja, a espacialidade contida no que aqui vimos chamando de composição imagética visual, está relacionado ao enquadramento da ação (plano), enquanto o tempo estaria relacionado ao tempo de corte entre um e outro plano (cutting). Por isso, ao descrevermos a decupagem, enquanto processo ou fase da elaboração da obra audiovisual, estamos nos referindo tanto a decupagem de espaço quanto a de tempo. O sinal gráfico de soma "+" está descrito para tratar dos dois tipos de decupagem nomeados por esse autor.

composição corporal de cada uma das composições solísticas, pois quando, através da escolha do enquadramento, temos quase o mesmo plano, em corpos e ambientes diferentes, tendemos a perceber uma continuidade de cena, mesmo quando ela não existe de fato (não é o mesmo corpo dançante).

Cria-se então uma relação elíptica entre as cenas, quando ela não existe enquanto narrativa. É importante salientar que Burch (2008) ao tentar categorizar as relações entre os planos e, em especial diferenciá-los entre si enquanto temporais e espaciais, para falar da relação espaço-tempo no vídeo, o faz para traçar parâmetros para a narrativa de ficção. Quando utilizamos essa mesma forma de análise para uma videodança, não estamos tentando tonar esse objeto narrativo e sim tentando interligar ferramentas audiovisuais a movimentos/partituras corporais.

No caso da presente videodança, propomos que essa relação elíptica entre planos, como categorizou Burch (idem), cria um conceito de corpo único que transita pelas paisagens urbanas de Bogotá, dançando uma partitura coreográfica similar, ocupando os espaços da cidade com essa arte. É uma ocupação realizável e possível por meio do audiovisual.

O que observamos como elemento propositor de que essa obra é diferencial para entendermos como se está compondo em videodança na ambiência “América Latina”, é que as escolhas realizadas pelo criador, Dixon Quitian, corroboram um diálogo entre a ideia coreográfica e o que se pode explorar de recursos oferecidos na captação e edição de imagens para realizar a hibridação entre as signagens. Na cena audiovisual abaixo vemos que o criador sobrepôs, por meio da escolha da sequência, o mesmo plano e a mesma ideia de paisagem:

Figura 8: corpos dançantes 1 e 2 no mesmo plano, mesma ideia de trilho.

Há nessas cenas uma escolha audiovisual que reforça a ideia coreográfica de ocupação de paisagens distintas de uma mesma cidade, feita por corpos dançantes também distintos. O que há de diferencial é que isso foi realizado com escolhas simples de enquadramento e de planos, não há grandes efeitos audiovisuais envolvidos na criação. Ao contrário, toda a obra utiliza cortes secos e escolhas de planos espaciais (enquadramentos). As escolhas coreográficas também corroboram com a signagem audiovisual, pois durante toda a obra percebemos que os corpos dançam para a câmera.

Soluções simples em audiovisual, quando há conceituação proposta no roteiro de videodança, parecem responder aos modos de produção entre latino-americanos e, ainda com os recursos financeiros reduzidos para a criação - o que disponibilizaria menos recursos tecnológicos – tornar as configurações, nessa área artística híbrida, feita por criadores latino-americanos, relevantes para a construção epistemológica desse campo.

No entanto, é preciso ratificar que a obra "La huella" caracteriza uma produção pensada para a projeção em sala de exibição e não para um formato web. Isso é relevante para essa pesquisa, pois consideramos que o modo de exibição e difusão da obra, além de pertinente, é decisivo no seu modo de análise. Tal qual obras de cinema que vêm sendo difundidas em formato .rwmv perdem qualidade técnica e, portanto, sofrem alteração de como foram pensadas por seus criadores, ao ser exibida em movimento.org essa obra não corresponde exatamente a versão imaginada para exibição feita por Dixon Quitián. Identificamos com isso que essa rede artístico-social digital é utilizada mais para difusão de existência do trabalho – e o do projeto do qual surge, de realizar uma sequência de videodanças em cidades da América do Sul, dialogando corpo + urbano – que necessariamente a apresentação de uma obra cinematográfica a ser analisada e apreciada em seus atributos audiovisuais, uma vez que esses quase passam desapercebidos em uma micro-tela web.

2.3. "Um minuto de relógio" – dança para o web e pela web: avatares coreografados.

Com o intuito de problematizar a questão do suporte – web - no qual se apresentam as videodanças escolhidas e sua interferência na interação, a obra analisada a seguir, ao contrário da primeira apresentada, sim foi pensada para aquele ambiente. Ainda que não entremos no mérito e nas definições ontológicas da webdança, abordamos aqui um conceito pertinente para discutirmos um aspecto que nos faz entender essa videodança como algo planejado para a interação em ambiente digital, a conceituação de *artes do corpo biocibernético* (Santaella, 2003):

> Por artes do corpo biocibernético quero significar as artes que tomam como foco e material de criação as transformações por que o corpo e, com ele, os equipamentos sensório-perceptivos, a mente, a consciência e a sensibilidade do ser humano vêm passando como fruto de suas simbioses com as tecnologias (...). Na passagem do século XX para o XXI, a reconfiguração do corpo humano na sua

> fusão tecnológica e extensões biomaquínicas está criando a natureza híbrida de um organismo protético ciber que está instaurando uma nova forma de relação ou continuidade eletromagnética entre o ser humano e o espaço através das máquinas. (Santaella, 2003, p. 271-272)

A videodança "um minuto de relógio" - link em movimento.org: http://www.movimento.org/video/um-minuto-de-relogio, postado em 20 de fevereiro de 2009 - nasce como iniciativa do grupo "Núcleo B – dança contemporânea", por meio do projeto Mercado Livre – versão digital. Mercado Livre é uma performance criada pelo "Núcleo B" onde é vendido um minuto de dança para o espectador da obra (que - já que adotamos a nomeação de Machado [2007] - assume o papel de interator). Em sua versão digital, idealizada pela dançarina, coreógrafa e videoartista Bel Sousa[28], a mesma estrutura de venda foi pensada, mas o dançarino configurado deveria ser o avatar[29] da rede-social Orkut (BuddyPoke[30]), que representasse o interator-comprador da dança.

O processo de compra da dança pensada para a internet era o seguinte: Primeiro o interator deveria customizar seu avatar BuddyPoke, depois salvar uma imagem PNG ou JPEG do mesmo e enviar ao grupo, junto com a trilha sonora que deveria acompanhar o material audiovisual a ser criado por Bel Sousa. A proposta após o recebimento do avatar era criar uma videodança de um minuto usando o boneco e trilha enviada. Outra possibilidade de participação nesse projeto era enviar a videodança pronta. Para isso, o grupo disponibilizava em seu site, http://nbdanca.wordpress.com/, um tutorial ensinando os interatores a criarem vídeos partindo das ações dos BuddyPoke.

Nota-se que, pela própria descrição do projeto, o objetivo é fazer arte a partir de um *corpo biocibernético* que representa o próprio interator da obra final. Tanto a ambiência, quanto os recursos oferecidos pela mesma, possibilitam, viabilizam e facilitam a interação entre o corpo, seu prolongamento na ambiência e essa outra espacialidade criada. Certamente que a dimensão da tela por meio da qual esse

---

[28] Isabel Carvalho de Sousa (Bel Sousa) iniciou seus estudos em dança aos nove anos, em Belo Horizonte – MG. Concluiu a Graduação em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2004 e é mestre pela mesma universidade (Bolsa FAPESB 2007/2008 e 2008/2009). Atua também em audiovisual (produção e edição) e teatro (interpretação e preparação corporal).

[29] Projeção corpórea do interator na internet. Para Machado, o avatar seria o clone desse interator. (Machado, 2007).

[30] BuddyPoke é um aplicativo que pode ser usado em sites de relacionamento Orkut, My Space, Hi5 , Friendster, Hyves e Netlog. Os usuários do site criam um avatar 3D, com características gráficas customizadas por eles mesmos, selecionando em um menu de possibilidades oferecidas pelo aplicativo. O Projeto Mercado Livre-BuddyPoke foi concebido a partir de uma idéia enviada ao Núcleo B pelo dançarino baianoHugo Leonardo.

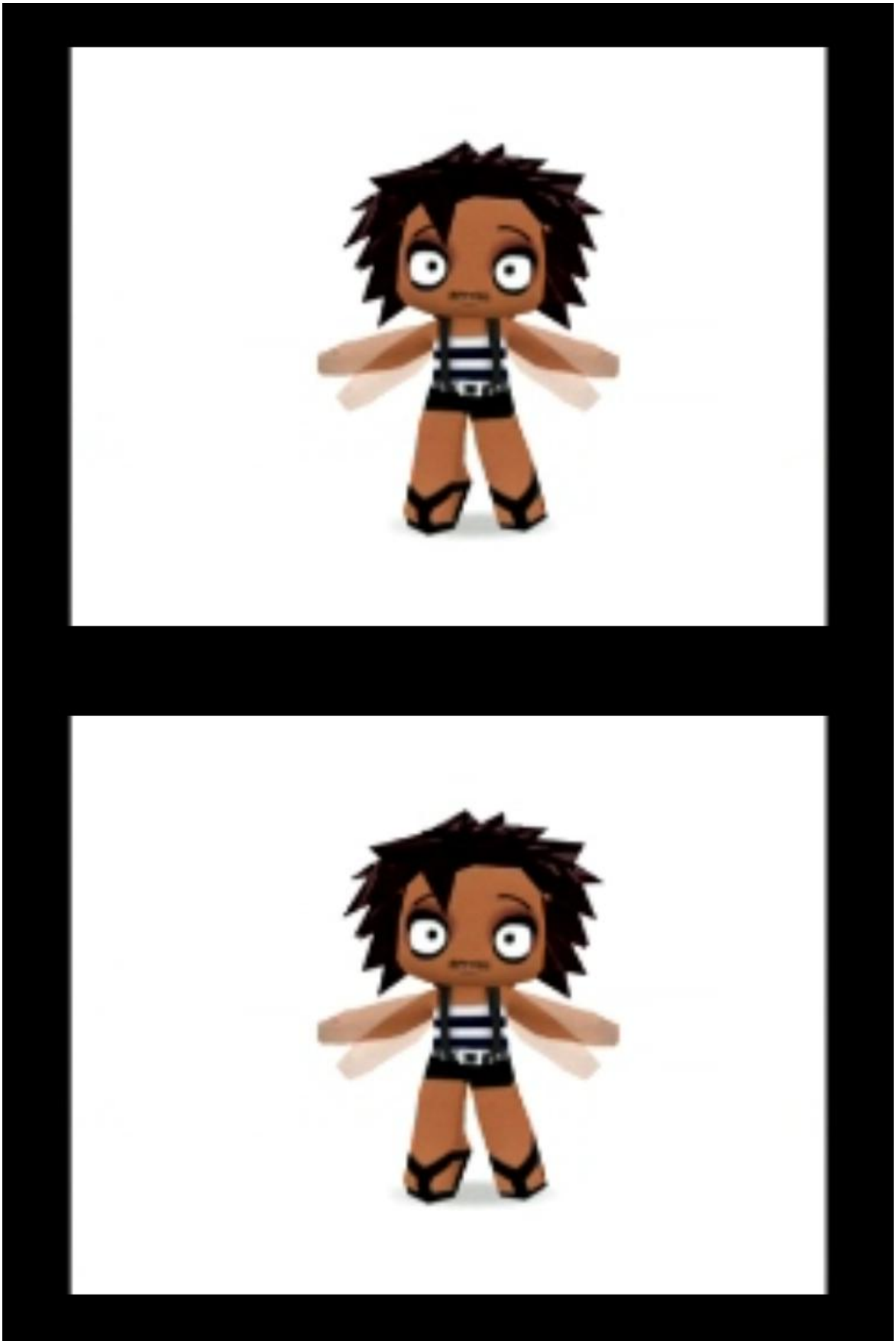
corpo biocibernético dançante poderá ser visualizado e disponibilizado a outros interatores, não representa uma questão nesse tipo de videodança apresentada pela criadora, porque a obra propõe como foco outros elementos distintos que são relevantes para a construção da área, como, por exemplo, a interatividade entre interator e composição em videodança.

Identificamos nessa videodança, que configura um dos resultados do projeto, conexão com o objeto dessa investigação. As ferramentas audiovisuais, utilizadas para a confecção dos vídeos, configuram movimento e causam a dança, pois estamos tratando de corpos não-humanos. O sistema de feitura dessas videodanças foi simples: a criadora usou um programa chamado *Evan's AVI Screen Capture*[31] onde o interator poderia capturar o avatar em movimento - o que permitiu a ela uma otimização do tempo de animação do BuddyPoke enviado por cada interator.

Os recursos oferecidos por esse programa eram de captura da imagem, por isso, um programa para a edição desses quadros foi necessário para finalização do material audiovisual de videodança. Houve, portanto, escolhas dos efeitos utilizados para unir os planos criados na captura do BuddyPoke no Orkut, e isso também configurou movimento para a composição imagética audiovisual das figuras.

Observemos, por exemplo, a seguinte sequência:

[31] "O Evan´s AVI Screen Capture é um utilitário criado para quem precisa fazer capturas de tela, mais especificamente fazer vídeos em AVI, já que as capturas são de no mínimo de 10 frames por segundo". Baixaqui < http://www.baixaki.com.br/download/evan-s-avi-screen-capture.htm> acessado em 21 de agosto de 2011.
.



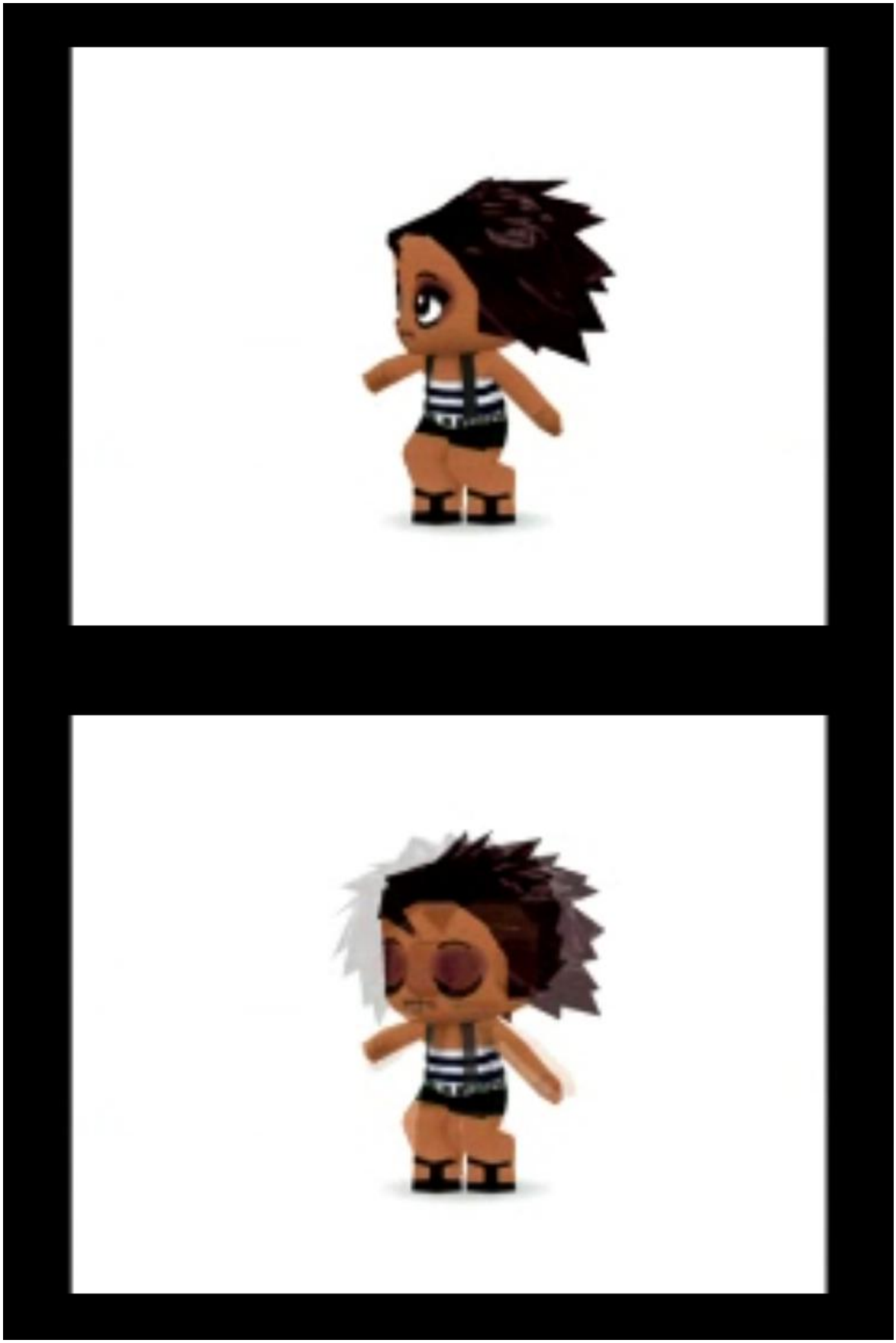
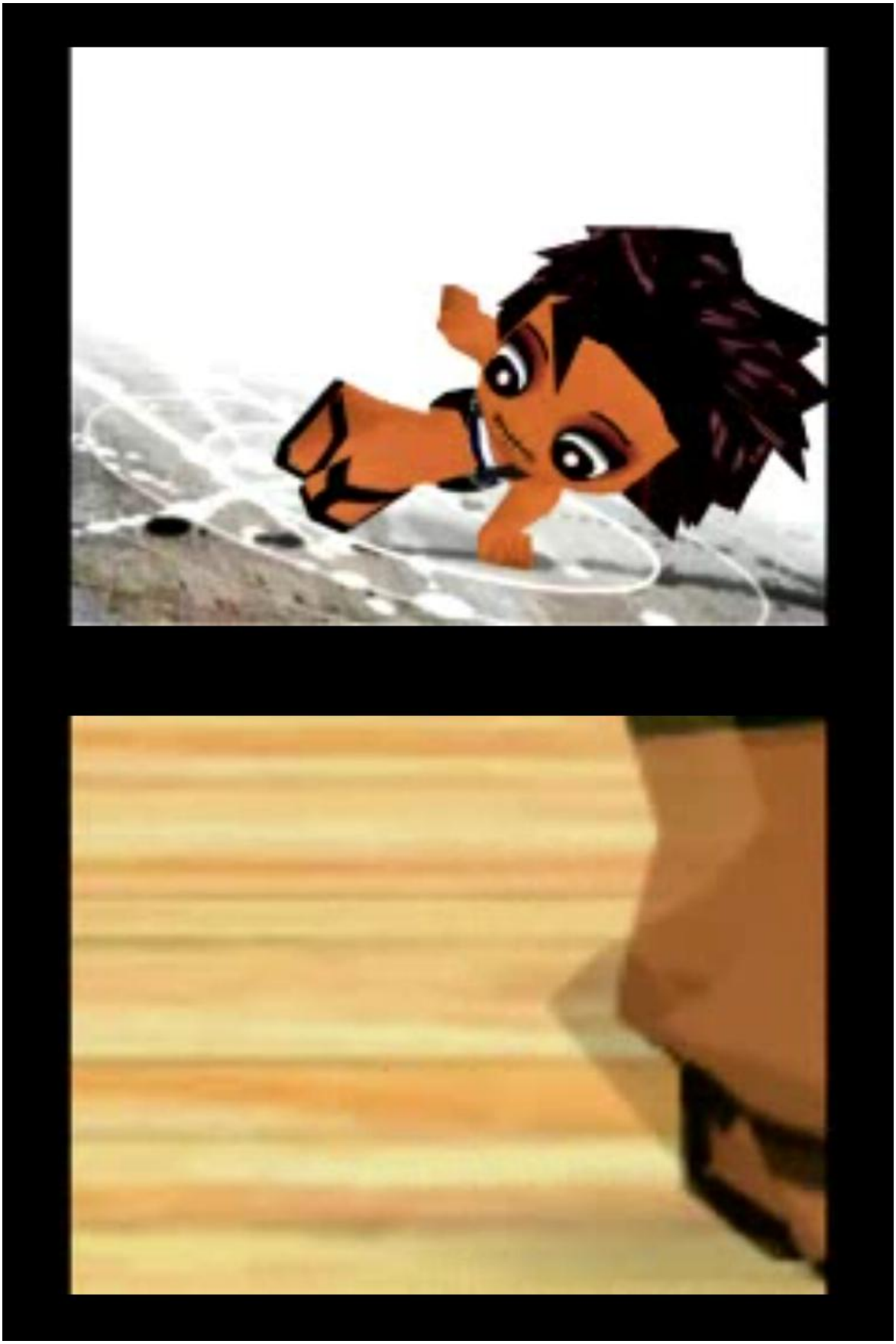


Figura 9: Sequência dança braços/cabeça - BuddyPoke de Cecília Moura "Um minuto de relógio"

O BuddyPoke criado pela interatora Cecília Moura, nessa sequência, realiza uma movimentação de braços e cabeça. Argumentamos que, ademais do programa de captura da imagem em movimento, *Evan's AVI Screen Capture* ter selecionado uma cena de uma ação específica, a escolha da criadora Bel Sousa pela ferramenta "fusão" e de cortes secos diretos de frames muito curtos da ação do avatar, no programa de edição de vídeo, reforça a movimentação dos braços e cabeça criando dança. A própria criadora, no tutorial criado para o projeto, presente no site < http://nbdanca.wordpress.com/>, aponta para a necessidade, em alguns momentos, investir em uma animação das cenas, extrautilização do programa de captura. Outras ferramentas foram utilizadas ao longo dessa videodança que configuram formas estéticas que criam dança para o avatar:



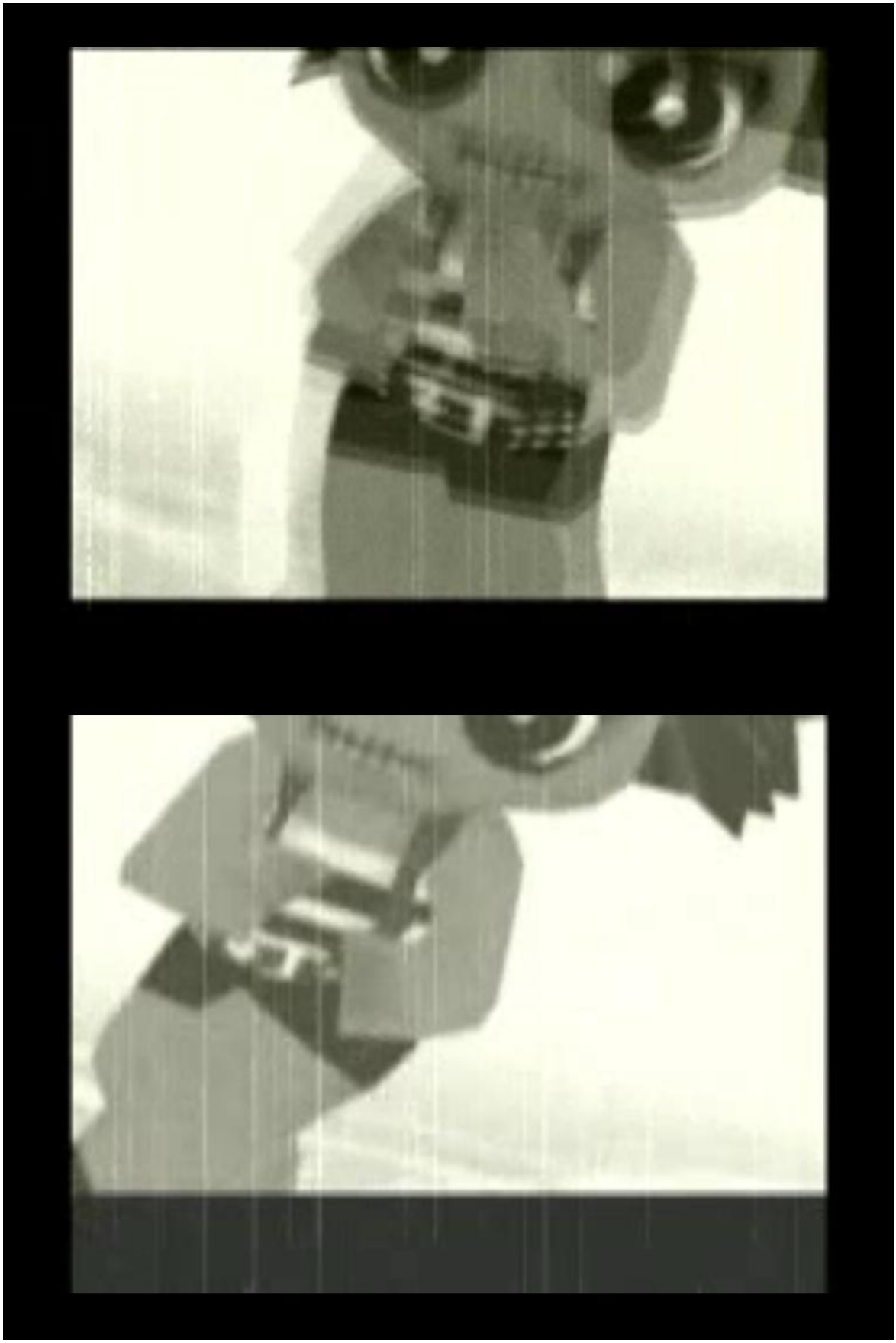


Figura 10: Sequência dança giro/pés - BuddyPoke em crop.

Nas imagens acima a composição utiliza recurso “crop[32]” para destacar partes do corpo do BuddyPoke. Podemos inferir que, para a criadora, na composição coreográfica para esse avatar específico, era necessário usar a fragmentação do corpo para reforçar movimentos em dança. Algo similar foi utilizado em “La huella” como interligação entre planos. No entanto, podemos perceber que em “Um minuto de relógio” esse recurso concede a obra uma melhor aproximação do avatar enquanto corpo que dança.

Sobre essa prerrogativa de ser esse corpo não humano um corpo que dança, é necessário perceber que os recursos tecnológicos dos quais lança mão a videoartista, para editar as imagens, são os mecanismos que tornam possíveis tais feitos. No entanto, elementos da criação em dança são explorados na composição, como a repetição de movimentos, na sequência coreográfica. Parece inusual falar em movimento de um corpo não humano, mas faz-se necessário esclarecer que esse corpo é animado e, por isso, se move na espacialidade da tela. O termo inusual é utilizado, pois quando olhamos para um corpo inanimado, como um desenho bidimensional em uma tela, não o concebemos enquanto corpo capaz de produzir deslocamento motor espontaneamente. Para que isso se realize é necessário animá-lo, por meio de softwares de animação gráfica ou de edição de vídeo.

A repetição de fragmentos de cenas possibilita que o avatar mexa os quadris, por exemplo, ao passo que os “cortes secos diretos” fazem com que ele pule ou que tenha movimentos espasmódicos. Mesmo entendendo o corpo que dança nessa videodança como uma criação gráfica, os recursos de edição são utilizados para fazê-lo mais próximo do humano, animado, capaz de interpretar uma criação coreográfica.

Necessário se torna discutir, para a análise, a formação artística para criação de objetos como esse, na área de videodança. É relevante apontar que a formação da criadora perpassa outras artes além da dança, como audiovisual, o desenho e a animação (ainda que nessas duas últimas de forma empírica).

[32]Ferramenta de edição que permite selecionar parte da imagem previamente gravada e fazer “closer” na mesma.

2.4. Extracurricular da Dança: o lugar das tecnologias digitais em interseção com a Dança na política, educação e fomento.

O enunciado desse subtítulo sugere que aqui trataremos da imbricação entre a dança em interseção tecnológica digital e a educação, ou seja, como esse objeto se insere no ambiente educacional voltado, prioritariamente, para a arte da Dança, a política, ou como encaramos o presente cenário das políticas culturais voltadas a essa área e, o fomento como mecanismo de financiamento para obras pensadas a partir desse contexto.

Propomos nessa investigação que o ideal para a construção de objetos de videodança seria compartilhamento criativo entre agentes de dança e de audiovisual, mas no caso específico da videodança "um minuto de relógio", como descrito no subcapítulo anterior, constatamos o caso de uma artista que possui habilidades técnico-criativas para trabalhar com as estruturas discretas que compõe esse campo.

Sobre a formação de um videoartista para o trabalho com a videodança, como área emergente, de modo largamente abrangente, não há sistematização de ensino, sendo os cursos de curta duração os principais espaços de formação de criadores que pensam e experimentam na área. Entre essas iniciativas destacamos o importante papel que desenvolvem três festivais brasileiros de Video e Dança e de Videodança: o Dança em Foco – Festival Internacional de Vídeo & Dança, que promove oficinas formativas para a área da videodança, anualmente e se encontra em sua 11ª. Edição; a Mostra Terceira Margem, ligada a Bienal de Dança do Ceará e que acontece no ano subsequente a mostra de dança, espaço que possibilitou a formação do núcleo investigativo em videodança *Núcleo Alpendre*. E o Festival *Play-Rec*, de Pernambuco, que também promove oficinas para desenvolvimento da área.

Há, no entanto, um crescimento significativo na criação de mediaslabs[33] voltados à pesquisa de configurações híbridas entre áreas artístitas e, alguns deles, estão voltados à criação e pesquisa da videodança.

Relativo à formação e à criação de políticas de desenvolvimento da área, destacamos alguns projetos, centros e iniciativas que, no contexto do Brasil, tem feito diferencial para o crescimento da área da Videodança.

---

[33] Conceito que designa um laboratório de pesquisa tecnológica voltado a desenvolvimento de determinada área em relação a evolução tecnológica. Nessa pesquisa, nos referimos a espaços que fazem conexões diretas com a produção e interseção entre arte, cultura e tecnologia.

Na Bahia, por exemplo, contamos com três centros de formação voltados à interseção entre Dança e novas tecnologias digitais: O *Núcleo Porão*, núcleo investigativo residente na Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia (FUNCEB), que investiga mais pormenorizadamente a videodança e a Dança em relação a configurações em audiovisual, em tempo real, sendo essa formação em nível técnico; o Grupo Poéticas Tecnológicas: corpo, imagem (GP Poética), ligado a Universidade Federal da Bahia, que desenvolve pesquisas relacionadas ao uso das novas tecnologias digitais na área das artes, dirigido pela pesquisadora Dra. Ivani Santana[34] e o Laboratório de Pesquisas Avançadas do Corpo (LaPAC), sediado na Escola de Dança da UFBA, que abriga o grupo de pesquisa Ciberdança, dirigido pela pesquisadora Dra. Ludmila Pimentel[35] e que investiga as interseções da Dança e da internet, em especial a dança pensada para aquele ambiente, e a videodança confeccionada por softwares que criam avatares.

Sobre o *Núcleo Porão*, faz-se necessário destacar a pesquisa realizada em 2010, que teve continuidade em 2011, *Entrelaces corpo/vídeo/dança: agenciamentos contemporâneos do corpo que dança em interface tecnológica*. Essa investigação, realizada na FUNCEB, teve o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) e pretendia investigar as implicações e agenciamentos do corpo que dança para a câmera ou do corpo que dança em interação com projeções de imagens no processo de criação imagético visual ou ainda do corpo criador de imagens, o qual está por trás dos dispositivos tecnológicos (câmera, computador, etc.).

Consistiu na realização de experimentos com corpos criadores direcionados para a relação entre a dança e a câmera - ou a imagem projetada - ou ainda para a relação criadora por meio do dispositivo tecnológico. De maneira transdisciplinar, alunos do Curso Técnico Profissional em Dança, da Escola de dança da FUNCEB,

---

[34] Dra. Ivani é mestre (2000) e doutora (2003) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é Professora Adjunta II da Universidade Federal da Bahia, alocada no Instituto de Humanidades Artes e Ciências Prof. Milton Santos, no qual é também coordenadora da área de concentração em Artes e Tecnologias Contemporâneas. Ministra disciplinas na Especialização do Curso de Arte Educação da Escola de Belas Artes, assim como no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA. É líder do Grupo de Pesquisa Poética Tecnológica na Dança desde sua abertura em 2004 (www.poeticatecnologica.ufba.br) no qual participam alunos de graduação e de pós. O GP Poética fundou em 2009 o MAPA D2, Mapa e Programa de Artes em Dança Digital.

[35] Dra. Ludmila Pimentel é professora Adjunto II da Universidade Federal da Bahia e professora permanente do Programa de Pós-graduaçao em Dança (UFBA). Doutorado em Artes Visuais e Intermidias - Universidade Politecnica de Valencia, Espanha (2008), Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (2000). Líder do Eletrico - Grupo de Pesquisa em Ciberdança (CNPq).

pertencentes aos quarto e quinto semestre do curso, tiveram acesso a informações sobre interfaces tecnológicas e dança contemporânea, e foram orientados no intuito de produzir conhecimento que perpassassem em ambas as linguagens. Essa pesquisa foi orientada, ao longo de sua execução, pelas professoras Líria de Araújo Morais[36] e Jaqueline Vasconcellos.

É importante para o presente trabalho acadêmico analisar essa ação, pois em diversos aspectos ela representou uma parte da pesquisa de campo realizada para fins dessa investigação. Durante sua execução podemos perceber que o ensino da videodança e dança em interseção com audiovisual, para alunos de dança, ou seja, cujo direcionamento da formação é para a arte da Dança, propõe metodologias de trabalho que perpassam lógicas de compreensão da imagem enquanto composição imagética visual.

Nessa etapa da pesquisa/aprendizagem o aluno investigou baseado no recorte do olhar - do que seu olhar selecionava para a cena. A base metodológico-teórica desse processo permitiu o entrelaçamento entre as teorias comunicacionais e da imagem e a prática do fazer materiais audiovisuais em interface com a Dança.

Os horários estabelecidos para a pesquisa prática com os alunos envolvidos perfizeram dois semestres de atuação nas disciplinas ministradas. Essa pesquisa já apresentou para a comunidade escolar seus resultados parciais em 01 de dezembro de 2010 - em seu primeiro momento desenvolvido nas disciplinas de Dança em Interfaces com outras Linguagens Artísticas e Tecnológicas: ênfase em vídeo e Dança Contemporânea - com o *Open lab "O que os olhos querem ver"*. No segundo semestre de 2011, como resultado do primeiro momento de investigação - levado a cabo por Jaqueline Vasconcellos, enquanto professora da disciplina Dança em Interfaces com outras Linguagens Artísticas e Tecnológicas: ênfase em vídeo, e continuidade com Roberto Basílio -- alunos do quarto semestre dessa escola remontaram um trabalho do semestre anterior, que se pretendia em interseção com vídeo. A partir das investigações propostas, eles o refizeram com outra abordagem. RED é uma montagem de dança em interseção com audiovisual, sobre o nazismo, onde os alunos se inspiraram nas imagens feitas sobre o Holocausto, em especial

[36] Líria Morays é doutoranda (2011) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA, onde hoje desenvolve uma pesquisa sonre o corpo e o espaço urbano. Foi professora da Escola de Dança da FUNCEB de 2003 a 2011, ministrando, dentre outras, as disciplinas de Dança Contemporânea, Laboratório Criativo e Composição Solística, sendo a pesquisa direcionada aos alunos de Dança Contemporânea. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.

as registradas por Alfred Hitchcock[37], nos campos de concentração, logo após o final da II Guerra Mundial.

A relação estabelecida por esses alunos com a fotografia e com imagens em movimento foi bastante forte durante o trabalho – eles investiram muito tempo nesse aspecto de análise, aprofundando formas de contemplar imagens visuais - tendo eles utilizado outras referências imagéticas que não perpassavam o tema, mas que criavam ambiência contextual. Eles se propuseram a criar a partir de imagens visuais para compor.

O principal objetivo dessa investigação, que resultou no desenvolvimento de uma forma contextual para ensino da videodança e da Dança em interseção com tecnologias audiovisuais, era propiciar um espaço artístico-educativo e de caráter investigativo, que favorecesse a produção e disseminação de conhecimento dos estudantes da Escola de Dança da FUNCEB, acerca da relação da dança com as novas tecnologias digitais, em especial as conexões entre dança e vídeo incentivando a aprendizagem desses alunos por meio de problematizações acerca da produção/apreciação da imagem visual.

Identificamos que um resultado final como RED nos aponta para outras formas de ensino da Dança em interseção com o audiovisual que propõem uma aprendizagem por meio da composição imagética visual que cabe em uma tela. Propomos que aí, nesse espaço de criação, se propicia uma investigação híbrida.

2.5. Relato em primeira pessoa: experiências e análises epistemológicas do meu estar *in loco*.

Aqui iniciarei um relato em primeira pessoa, de experiências *in loco*, que contribuíram para essa investigação. Durante a pesquisa de campo realizada nos

---

37 Cineasta angloamericano que se imortalizou criando filmes de suspense. Iniciou sua carreira de diretor, oficialmente, em 1922, com a produção do seu primeiro filme nessa função *Number Thirteen*. Autor de clássicos como *Psycho* (1960). Em 1945, equipes de filmagem ingressaram, junto com o exército inglês e americano nos campos de concentração nazistas, a fim de registrarem os horrores cometidos durante a II Guerra Mundial. Durante décadas esses filmes ficaram no *Imperial War Museu*, em Londres, sem nunca terem concluído o documentário, mas alguns cineastas resolveram desenvolver um roteiro para eles. Entre os cineastas estava Alfred Hitchcock, que, além de montar o documentário *Nazi Death Camp Liberation*, faz a locução dessa obra audiovisual.

eventos em que estive, houve entrevistas formais e informais com os gestores de festivais de dança e videodança, no sentido de entender como essas áreas são fomentadas nos países visitados. É importante também ressaltar que ao me referir as estruturas dos festivais, bem como suas abordagens enativas das áreas em questão na pesquisa, me baseio teoricamente nas referências utilizadas nessa dissertação, em especial as provindas da área das ciências sociais - considerando os saberes como epistemológicos - e nos eventos de discussão de gestão e políticas-culturais dos quais participei, onde a presença de especialistas do setor criou um ambiente propício a análise daqueles espaços.

Por isso, começo por narrar minha experiência no *Rumos Dança* 2009-2010 – Mostra de processos, para o qual fui convidada enquanto curadora da Plataforma Internacional de Dança (PID-2010). Ali entrei em contato próximo com as diretrizes traçadas por esse instituto para a área da Videodança. Em relação às políticas culturais de incentivo, uma das poucas iniciativas de financiamento para a área, vigente no Brasil, é a Carteira de incentivo à produção em Videodança desse programa cultural.

O *Rumos Itaú Cultural* é um programa de incentivo para as diversas áreas do saber artístico, tais como Dança, Teatro, Artes plásticas, etc, idealizado por uma empresa privada e viabilizado por capital público através da lei de incentivo à cultura federal - Lei Federal 8.313/91, comumente conhecida como LEI ROUANET. Esta lei pressupõe a dedução, no valor do Imposto de Renda devido pela empresa patrocinadora do evento cultural, nesse caso específico do Instituto Itaú Cultural, de um percentual da quantia em reais investida no projeto, desde que esse valor não ultrapasse 4% do valor devido a receita federal. É importante ressaltar que em projetos de premiação como o *Rumos Itaú Cultural*, cujo nome do prêmio leva o nome fantasia da empresa que patrocina, o valor do incentivo corresponde a 50% do valor total do projeto[38]. O restante desse valor deve ser investimento direto da própria patrocinadora.

O que trago para a discussão é que não identifico, pelo menos no Brasil, qualquer discussão governamental - em nenhum âmbito - voltada para pensar formas de incentivo, produção e difusão dessa área emergente, pois considero que

[38]Importante ressaltar que nesse momento (2011) essa lei federal encontra-se em reformulação no Ministério da Cultura e, qualquer dado quantitativo expresso nessa dissertação poderá sofrer alteração, caso as mudanças na lei sejam significativas.

mecanismos de fomento não configuram políticas culturais que propiciam o desenvolvimento de áreas artísticas. Entendo por política cultural um conjunto de ações, em geral, pensadas de maneira sistêmica, que contemplam áreas afins - tal qual a educação voltada a essa área, a distribuição dos seus produtos culturais e a pesquisa em torno da mesma - situando os mecanismos de fomento como uma ferramenta para incentivar a produção de obras.

Em outros países da região a situação não se apresenta de maneira distinta, quando o assunto é a construção de políticas culturais governamentais de incentivo a Videodança. No entanto, há iniciativas de agentes da dança e da videodança que merecem um olhar apurado, pois são responsáveis hoje por um número significativo de produções de novas obras e distribuição de materiais latino-americanos, em especial na própria América Latina, constituindo um importante aspecto para o campo da videodança. São produções feitas para e por latino-americanos que estão distribuídas na enunciação cultural América Latina.

Na Colômbia, por exemplo, destaco a existência e presença efetiva para o incentivo dessa arte, da *Fundación Imagen en Movimiento* que produz, há cinco anos o *Festival Videomovimiento* em Bogotá. Uma característica desse festival, que o difere da maioria dos festivais latino-americanos, foi ter sido pensado em forma de concurso com premiação, onde um corpo de jurados é chamado para premiar as obras que concorrem. A prerrogativa é serem obras de colombianos, mesmo que estes residam em outros países do mundo, pois seus idealizadores, Soraya Vargas e Dixon Quitian, consideram produção colombiana obras de artistas desse país ainda que residentes em outras localidades. É entender a Colômbia culturalmente e extensível a onde estejam vivendo os colombianos.

A natureza de concurso foi estrategicamente pensada. Os criadores desse festival argumentam[39] que dar um incentivo financeiro para a produção vem modificando o cenário da videodança bogotenha.

Mesmo entendendo que nesse concurso se apresentam obras de colombianos de diversas partes do próprio país e de outros países, os diretores desse festival argumentam que esse evento, no máximo, pode pleitear apresentar um cenário local de produção, pois as formas de conhecimento na área acabam circunscrevendo a

ações impulsionadas na capital. A própria *Fundación Imagen en Movimiento* é promotora de ações paralelas ao concurso nacional e mostra internacional, que fazem parte do *Festival Videomovimiento*, como parte da formação de público colombiano para essa arte. Portanto, essa fundação assumiu o papel de fomentador e gestor do desenvolvimento da signagem na região, em parceria com outras ações existentes, também impulsionadas por agentes da Dança e da Videodança, como por exemplo, Juan Pablo López, colombiano de Cali, "que, a partir de 2009, instaurou uma seção de videodança dentro do importante festival *Caliendanza*, em Cali" (Szperling, 2010, p. 31).

O *Festival Videomovimiento* tem parte das suas verbas provindas do próprio Ministério da Cultura da Colômbia, mas, diferente da realidade brasileira, quando tratamos de festivais subvencionados por leis de incentivo ou fomento, ele só é viável pelo grau de articulação com outros atores em rede com os quais a fundação se relaciona.

Muitas das ações realizadas no festival - ou paralelas a ele - são viabilizadas por formas de produção colaborativas ou em parcerias com redes instituídas e centros culturais. Em 2011, por exemplo, parte da programação desse festival contou com o apoio direto da *Urdimbre Danza en Red* – um grupo de organizações independentes que se dedicam a circulação de obras de dança na Colômbia e que se uniram para criar uma plataforma cujas estratégias promovem o trânsito entre público e obras. É muito importante pontuar, porém, que em se tratando de América Latina, ao narrarmos o apoio governamental para um projeto ou rede, nem sempre estamos falando de aporte financeiro. Mesmo no caso da *Urdimbre* - que obteve o apoio da coordenação de dança do Ministério da Cultura da Colômbia para realizar parte dessas ações de circulação – esse apoio governamental pode não ter significado financiamento total do projeto, estabelecendo-se parcerias com o ministério em forma de serviços ou financiamento parcial.

Identifico - pela pesquisa de campo possibilitada pelas viagens realizadas por alguns países da América do Sul, desde o ano de 2009 até 2011 - que existe uma forma produtiva/colaborativa e compartilhada de gestão, que a exemplo do *Festival Videomovimiento*, viabiliza boa parte das ações de circulação de obras, intercâmbio de informações e difusão de saberes por essa região.

Mesmo quando um espaço de difusão - em formato de festival ou não, apoiado por instituições formais ou que trabalham em rede – centraliza a produção do

evento, definindo, entre outras coisas, sua programação, sem dialogar com parceiros ou com o meio local, como é o caso de alguns festivais visitados, verifico que nessa região a viabilização desses espaços não seria possível sem a colaboração de quem os frequenta.

Tomando mais exemplos experienciais de onde partiram a presente proposição, falarei de mais três festivais, um específico de Videodança – pioneiro na difusão da signagem – e dois outros de dança contemporânea realizados respectivamente em uma cidade do interior da Argentina – Rosário, e do interior do Chile - Valparaíso.

Nascido em 1995, no Centro Cultural Ricardo Rojas da Universidade de Buenos Aires, ainda com o nome de Festival Internacional de Video-danza de Buenos Aires, o Festival Internacional VideodanzaBA, esse festival nasce e é definido, segundo Silvina Szperling (2010), sua criadora:

> [...] Fruto de uma oficina de videodança para coreógrafos ministrada em 1993 por Jorge Coscia (cineasta e atual secretário da Cultura da Nação Argentina), se caracteriza por uma intensa atividade e intercâmbio com artistas e obras do Hemisfério Norte. O festival argentino foi visitado por importantes artistas e curadores, como Douglas Rosenbreg, Li Chiao-Ping e Elliot Caplan (EUA), Núria Font (Espanha), Laura Taler (Canadá), pascal Magnin (Suiça), Dundee Company (Reino Unido) e Andrea Davidson (França), entre outros. Todos eles exibiram suas obras e ministraram oficinas, que enriqueceram e impulsionaram a criação dos coreógrafos locais, que nos anos de 1990 atravessaram um momento de grande escassez de recursos e estímulos. Os três pilares do festival sempre foram difusão, formação e reflexão. [...] Vale descrever que o festival VideoDanzaBA nasceu da falta: a falta de um circuito de difusão da videodança. (Szperling, 2010, p.26)

Esse festival, como ação pioneira na região, foi o criador do Circuito Videodanza MERCOSUR (CVM) e do Foro Latinoamericano de Videodanza (FLV). Tem seu foco em residências artísticas estrangeiras, onde, em geral artistas europeus ou norte-americanos são convidados a ministrar cursos, laboratórios de criação e mostras de suas coleções, com subsídio dos seus próprios países, segundo narrativa de sua própria criadora. Até o ano de 2008, teve seu foco voltado a mostras audiovisuais. Nesse ano, quando cumpriu 10 anos de atuação na cidade de Buenos Aires, e já com público relativamente estável para suas ações, incorpora mostras de obras que exploram a relação do corpo com o audiovisual, instalações e

performances. A principal fonte de financiamento para essas ações são fundos internacionais, como, por exemplo, o Iberescena[40].

Uma importante ação desenvolvida por esse espaço de encontro é o Simpósio Internacional *Pensar la Videodanza*. Essa ação configura a única iniciativa de encontro de pesquisadores que escrevem e investigam sobre a signagem na América do Sul. Já foram realizadas três versões desse simpósio bianual: 2007, 2009 e em 2011, gerando uma publicação com os artigos selecionados de 2009, "Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de videodanza" (2009).

Queremos destacar a forte atuação da criadora desse espaço no cenário latino-americano da emergente área da Videodança. Silvina Szperling é uma das principais entusiastas da Videodança na enunciação cultural América Latina, sendo uma das primeiras criadoras argentinas a produzir obras nessa signagem. Sua relevância enquanto fomentadora dessa arte na região não se circunscreve somente enquanto gestora desse importante festival e das ações que ele criou, mas, sobretudo, por ser uma articuladora entre o fazer artístico da Videodança na América Latina em relação à Europa (em especial, onde mantém contatos significativos com agentes da Espanha e Inglaterra nessa área), criando espaços de interlocução com outros modos de produção e de pensar a área.

Identifico, no entanto, que o festival VideodanzaBa tem sido um espaço para difusão do fazer da Videodança circunscrito em como essa arte é feita e compreendida na Europa e América do Norte. O diálogo entre pesquisadores e artistas dessas regiões e dos latino-americanos se efetua com pouca efetividade no que diz respeito ao entrelaçar saberes na experiência.

Noto que ao promover mostras de coleções, como a *Forward Motion* [41]- levada a cabo entre os anos de 2010 e 2011, onde as obras de criadores britânicos, a exemplo dos videoartistas Lis Agis e Billy Cowie circulam por países da América Latina, entre os festivais membros do FLV - há um posicionamento político do

---

[40] Fundo internacional para incentivo da artes cênicas, financiado pela Agência Espanhola de Coorperação Internacional para o Desenvolvimento (AECID). "El Fondo Iberoamericano de ayuda Iberescena fue creado en noviembre de 2006 sobre la base de las decisiones adoptadas por la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Montevideo (Uruguay), relativas a la ejecución de un programa de fomento, intercambio e integración de la actividad de las artes escénicas iberoamericanas. Iberescena a través de estas convocatorias, pretende promover en los estados miembros y por medio de ayudas financieras, la creación de un espacio de integración de las Artes Escénicas"

[41] Financiada pelo British Council e organizada em colaboração entre *South east Dance* (Reino Unido) e o festival VideoDanzaBA (Argentina, esta circulação promove para o público latino americano uma seleção de obras curadas pelo festival em questão de obras de videodanças britânicas dos anos de 1980 e 1990.

festival na difusão, em tornar exemplo as obras desses criadores para a área da videodança. Mas, o que significa fazer circular obras de criadores europeus e norte-americanos traçando pouco ou nenhum diálogo com outras obras de latino-americanos, em formato de mostra pelos países e festivais da região?

Para essa investigação esse tipo de ação propõe uma conceituação de formato para a videodança baseada em modos de produção distintos da nossa realidade. Os dois criadores citados e que fazem parte dessa mostra/coleção de trabalhos, por exemplo, tem em seu repertório obras feitas com um equipamento muito específico que raramente é encontrado em produtoras brasileiras de audiovisual e cujo aluguel é impensável para criadores independentes: o *motion control* [42].

Argumento que ao descontextualizar a exibição dessas obras, distanciando-a de uma discussão sócio-política acerca da formação da área emergente da videodança estabelecem-se formas de apreciação valorativas que colocam as obras feitas com menos recursos tecnológicos sob o julgo da *monocultura do tempo linear*, conceituação de Santos (2004) - anteriormente citada - que dita um padrão monocultural que estabelece uma linha temporal na qual há uma sucessão de fatos progressivos que se traduzem no que seria considerado contemporâneo ou desenvolvido. Nessa linha temporal, muito provavelmente, o uso de tecnologias menos complexas poderá ser visto como residual, atrasado, pouco interessante enquanto signagem e mal estruturado como produto artístico.

A própria criadora do festival aqui analisado, VideoDanzaBA, faz uma avaliação sobre apoios e incentivos locais a essa signagem comparando os modos de produção:

> Esses primeiros anos transcorreram entre a exultante sensação de estar gerando uma corrente artística inovadora e a íntima impressão de que nunca atingiríamos os níveis de produção e apoio a criação de nossos colegas britânicos, franceses ou canadenses. Essa inevitável comparação nascia em nossos corações naquelas noitadas maravilhosamente boêmias no empoeirado auditório do

[42] Combinação de software e hardware capazes de gravar e reproduzir uma série de movimentos a serem executados por grua, dolly e/ou remote-head. Equipamento criado para suportar e mover suavemente câmeras, lentes, objetos e luzes. Todas as articulações são acionada por motores digitais que controlam eixos (tilt, pan, rolo, boom, trilho,elevação, swing…) e funções (foco, zoom, modelo, luzes…). Esses motores estão conectados a um computador capaz de gravar e reproduzir os movimentos com precisão de milésimos de um centímetro, para frente ou para trás, em velocidades diferentes e infinitas vezes. As velocidades em que o equipamento funciona são calculadas em quadros por segundo e o mesmo funciona em sincronismo com a câmera. A estrutura desse equipamento é de um robô.

> Rojas: a maravilha de estar vendo joias da videodança (ou *dance for the câmera*, *dance on câmera*, entre outros nomes) em um contexto de virtualmente zero apoio à criação e produção locais. (Szperling, 2010, p. 27).

A proposição descrita por Szperling é prioritariamente crítica à política local (Argentina) de incentivo a essa arte. No entanto, percebemos que há nessa fala descrita acima, um objetivo implícito de alcançar a qualidade pressuposta das obras dos criadores do Hemisfério Norte.

É muito importante ressaltar, para fins de esclarecimento do meu posicionamento político a frente dessa questão, que não me oponho nessa investigação à existência de mostras internacionais, ou mesmo da circulação de obras pertencentes ao norte-global. Ao contrário, considero essas ações meios dialógicos para a educação e criação dessa signagem. O que questiono e proponho ser visto com rigor crítico é a parcial ou total ausência de ações propositivas que coloquem em discussão as possibilidades enativas do fazer em Videodança, uma vez que o estabelecimento de padrões de qualidade e pertinência de obras para determinada arte, deveria considerar as formas de fazeres locais.

A partir disso, talvez, tracemos um interessante caminho para descobrir quais são os critérios locais nos quais podemos referendar os nossos discursos críticos para que esses se tornem menos ingênuos ou deslumbrados e colonizados.

2.6. Festivais de Dança? Qual o olhar propositivo em espaços de Dança para a Videodança? Duas experiências latino-americanas. Outro relato em primeira pessoa.

As análises apresentadas no subcapítulo anterior, bem como as que estarão a seguir, se baseiam nas ações nas quais eu estive ligada, configurando assim um olhar imbricado entre o falar e o experenciar dessa investigação no que tange os relatos apresentados. É necessário, no entanto, reiterar que as discussões aqui apresentadas sobre esses ambientes de difusão, educativos e políticos latino-americanos, para a dança e para a videodança dialogam com o referencial teórico estudado para esse trabalho e argumentam junto com as teorias apresentadas no mesmo.

Diante do exposto, trarei mais duas experiências vivenciadas em festivais de dança contemporânea, considerados pela classe de dança latino-americana e pelo público, em sua maioria, como duas importantes experiências locais de intercâmbio,

difusão de informações, trocas metodológicas de criação e exposição de trabalhos de dança feita por agentes de dança de diversas partes dessa enunciação cultural, América Latina.

O *Festival de Artes Escénicas Contemporáneas El Cruce - Encuentro Iberoamericano*, se realiza na cidade de Rosário desde 2000. Foi criado, em seus primeiros anos, pela prefeitura da cidade, com gestão cultural de Gerardo Agudo. Sobre a criação e o criador desse festival e a inserção da mostra de videodança nos esclarece Szperling (2010) "Gerardo Agudo, criador do *Festival El Cruce* de Rosário, na Argentina, que incorporou em 2005 uma seção de videodança por convocatória aberta" (Szperling, 2010, p.31).

Em 2010, o festival passa a ser gerido por artistas da cidade, que fazem parte da associação *Coreógrafos, Bailarines e Investigadores del Movimiento Independientes de Rosario* (COBAI)[43], ou seja, começa a ser gerido pelos agentes de dança, interessados em dar continuidade a vertente do festival em propiciar um espaço de trocas, intercâmbio de ideia e métodos de criação, residências artísticas e mostras de trabalhos de latino americanos, em especial dos próprios criadores da cidade. Durante a mostra artística e atividades paralelas organizadas por essa associação no festival, concretizam-se ações que promovem uma efetiva troca entre os artistas independentes locais - que pela existência e credibilidade local, nacional e internacional desse festival, são estimulados a criar obras – e artistas provindos de outras partes da própria Argentina e do mundo.

Nesse contexto multicultural de encontro, modos de produção colaborativos são as principais ferramentas com as quais contam as gestoras desse festival hoje. Por situar-se em uma cidade que estimula e fervilha ações em arte contemporânea – é necessário sublinhar que Rosário possui um museu dedicado a esse tipo de arte, o *Museu del Arte Contemporáneo* e o próprio festival é realizado com a importante colaboração de um centro cultural também dedicado a essa vertente artística, o *Centro de Expresiones Contemporáneas* – esse festival vem traçando uma importante rede de artistas, instituições e gestores interessados em colaborar com a sua feitura e participar de suas ações. O festival é realizável com poucos recursos financeiros - provindos da prefeitura municipal, por ter sido declarado de interesse

[43] Coreógrafos, Bailarines e Investigadores del Movimiento Independientes de Rosario, é uma organização de artistas que promovem e impulsionam para seus associados o desenvolvimento e difusão dos movimentos contemporâneos em dança e áreas transversais. Ela se sustenta com a colaboração dos associados, em forma de pequenas doações anuais ou com suas participações diretas na realização se suas ações

municipal pelo *Conselho Municipal de Rosario* - mas, com diversos recursos humanos, da própria associação e de alunos de escolas de dança locais, além da motivação e participação dos grupos locais, nacionais e internacionais selecionados por sua curadoria.

Em 2011, a curadoria se abre para trabalhos *Work in progress*, a fim de estimular a audiência de interatores interessados em processos de criação de dança contemporânea. Criou-se também o espaço para a produção de uma obra - durante os dias do festival - em espaço urbano a partir do encontro entre o artista chileno Joel Inzunza [44]e outros artistas argentinos. Outra importante ação foi o encontro de gestão cultural, concomitante ao festival, onde os artistas e gestores locais ou não, puderam discutir aspectos dessa área, em articulação com o meio e demandas da própria cidade. Foi criada também uma premiação chamada *I Concurso de Proyectos para Producciones Independientes <<Festival El Cruce 2011>>* como estímulo a produção local.

Percebe-se que se trata de um espaço muito interessado em fazer circular e dialogar obras locais com interlocutores locais e internacionais. É nesse cenário em que ocorre uma mostra de videodanças, que tem como premissa, exibir parte da produção local em diálogo com outras produções. Em 2011, foram selecionadas três obras de artistas rosarinos, algumas de artistas latinos, apresentadas em diálogo com a seleção supracitada *Forward Motion* e com uma *Master Class* da criadora também argentina Claudia Sánchez[45].

Muito importante situar que essa mostra, que não se pretende festival de videodança, mas que configura uma importante ação de descentralização da produção e difusão dessa signagem na Argentina, saindo do eixo da capital para uma cidade que tem 300 mil habitantes, foi exibido em um cinema local, *El Cairo-Cine público*, com capacitade para 300 interatores e lotou sua capacidade nessa única sessão. O público local, em sua maioria, parecia bastante interessado em conhecer os criadores locais e dialogarem um pouco mais sobre os conceitos e historicidade dessa signagem, pois permaneceram na *Master Class* de Claudia Sánchez, que falou sobre uma possível linha histórica para a videodança.

---

[44] Coreógrafo e criador independente que realizou sua formação em dança no Centro de Danza Calaucán, Concepción-Chile, na L´Ecole Supérieur Centre National de la Danse Contemporaine (CNDC) – França e no Instituto Universitario Nacional Del Arte (IUNA) – Argentina. Dirige a Joel Inzunza & Compañía (Argentina).

[45] Atriz, docente e realizadora audiovisual, estudou cinema na Escuela de Avellaneda e se especializou em Videodança.

O Festival Internacional *Danza al Borde*, Valparaíso-Chile, teve sua 10a. Edição realizada em 2011. Esse festival é produzido por *Escenalborde* uma plataforma de criação, investigação, capacitação e produção de artes cênicas contemporâneas. Essa plataforma nasceu como projeto associado e colaborativo entre as companhias *Mundo Moebio* e *La Ortopedia*, para fomentar a profissionalização do setor da Dança, numa cidade do interior do Chile, o intercâmbio criativo e a troca entre bailarinos e criadores chilenos – pois ascendem a esse festival, obras de diversas partes do Chile, não apenas de criadores portenhos[46] - e criadores de diversas partes do mundo, tanto por meio das mostras artísticas quanto pela promoção de residências internacionais e workshops. Seus diretores são Rocío Rivera Marchevsky[47] e Iván Sánchez Ramírez[48].

Aqui também nessa experiência argumento haver outra lógica de produção baseada em trocas colaborativas e em trabalho em rede que constrói um ambiente de interação entre agentes, bem parecido com o vivenciado em Rosário, no El Cruce. Os dois festivais, e isso é um fato importante, participam de uma rede de festivais mundial que promovem e difundem iniciativas de intervenção urbana em dança, a rede *Ciudades que Danzan (CQD)*[49]. Destacam-se, nesse festival, duas ações que muito contribuem para a difusão de informações sobre criação para as áreas da dança em suas configurações contemporâneas e para a Videodança: o *Encontro internacional de criadores latino americanos,* que concretizou sua terceira edição em 2011, com a participação de 11 criadores provindos de diversas partes da América Latina e que contou com a participação de três artistas canadenses e a Mostra Internacional de videodança, cujo foco principal são obras latino americanas dessa signagem , em diálogo com a exposição de obras de criadores chilenos, da qual trataremos mais amiúde.

Sobre o *III Encontro de criadores latino americanos*, os 11 participantes provinham do México, Argentina, Brasil, Colômbia e Canadá. A proposta lançada pelo festival foi que esses participantes se reunissem e criassem coletivamente, sem

---

[46] Chamam-se portenhos os habitantes chilenos nascidos na cidade de Valparaíso.

[47] Intérprete, coreógrafa,docente e desenhadora Gráfica. Diretora da Companhia Mundo Moebio e co-diretora de escenalborde artes escénicas contemporáneas e doFestival Danzalborde.

[48] Desenhador e diretor cênico. Diretor da Compañía La Ortopedia. Co-diretor da plataforma escenalborde e do Festival Internacional Danzalborde.

[49] É uma rede de festivais internacionais de dança contemporânea que conta com uma programação em paisagens urbanas, que atualmente engloba 32 festivais entre europeus e latino-americanos. Por meio dessa rede, diversos grupos que trabalham com esse tipo específico de fazer dança, ou seja, que criam para a rua, podem circulam entre as cidades/festivais que a compõem e que trabalham com colaboração mútua para essa circulação.

necessariamente ter um *a priori* para essa criação. Como essa e diversas outras ações do festival se passaram no *Parque Cultural Valparaíso*, ex-presídio da cidade, os criadores se propuseram a questionar o que os afetava na cidade de Valparaíso e, inevitavelmente, naquele espaço cultural recém-formado e com uma historicidade implícita e explícita por parte de sua construção. Vale notar que, nenhum dos criadores presentes na ação haviam vivenciado a história do lugar escolhido como questão para a criação. Todos formavam de fato olhar estrangeiro sobre o contexto.

Os artistas contaram, em sua investigação cênica, com a existência de um circuito fechado de transmissão ao vivo, que utilizaram na criação. A partir desse olhar não-vivencial em que os depoimentos, de quem viveu a época do ex-presídio, teceram a dramaturgia, surgiu uma videoinstalação performática que ocupou todo o espaço do centro cultural. Participaram dessa ação os criadores Soraya Vargas[50] e Dixon Quitian - Colômbia, Nadia Lartigue[51], Virginia Amarilla[52] e Ximena Monroy[53]– México, Diego Mauriño[54] e Juan Onofri Barbato[55] - Argentina, eu, como convidada do Brasil e Ariane Boulet[56], Joannie Douville[57] e Jessica Viau[58]– Canadá.

A criação de um espaço de interlocução artística, horizontal, onde a criação emerge da experiência, para essa investigação, é uma forma também de estímulo e difusão para intercâmbio entre criadores latino-americanos, pois argumentamos que ainda são poucos os espaços criados para a circulação e mobilidade desses artistas.

---

[50] Dançarina, criadora audiovisual e gestora do festival Videomivimiento de Bogotá-Colômbia.
[51] Diretora e coreógrafa do *espetáculo Punctum, danza contemporánea y viejas tecnologías* / México. Convidada a participar dessa ação de intercâmbio.
[52] Bailarina no espetáculo *Punctum, danza contemporánea y viejas tecnologías* / México. Convidada a participar dessa ação de intercâmbio.

[53] Fundou e dirige Agite y Sirva – Festival Itinerante de Videodanza no México. Convidada a participar dessa ação de intercâmbio.
[54] Bailarino da Compañía La Pequeña Nacional / Argentina. Convidado a participar dessa ação de intercâmbio.

[55] Bailarino da Compañía La Pequeña Nacional / Argentina. Convidado a participar dessa ação de intercâmbio.
[56] Diretora e dançaria da companhia En Cohorte / Montreal-Canadá. Convidada a participar dessa ação de intercâmbio.
[57] Dançaria da companhia En Cohorte / Montreal-Canadá. Convidada a participar dessa ação de intercâmbio.
[58] Dançaria da companhia En Cohorte / Montreal-Canadá. Convidada a participar dessa ação de intercâmbio.

A mostra de videodança, que também não possui caráter de festival de Videodança, tal qual a mostra realizada em Rosário, no entanto, suscitou uma importante e pertinente discussão acerca da programação de eventos como esse em cidades que tem pouco ou quase nenhum contato com a mesma. Foram convidados programadores de festivais latino-americanos de Videodança, com suas seleções locais: Ximena Monroy programadora do festival *Agite y Sirva* do México[59] e Soraya Vargas e Dixon Quitian do *Videomovimiento*, festival anteriormente citado. Além disso houve a exibição da seleção de videodanças brasileiros feita por um acervo de vídeos de dança localizado na cidade de São Paulo, o Acervo Mariposa[60], cujo recorte curatorial foi realizado pela artista de dança e gestora desse espaço, Talma Salem[61].

A proposta era ter uma seleção nacional de 30 minutos para cada país, no primeiro dia de programação - começando com a mostra de artistas chilenos, prosseguindo com a seleção dos convidados internacionais – e 30 minutos de uma seleção de videodanças internacionais, no segundo dia – aqui internacional entendido como obras pertencentes a outros países do mundo cujos criadores não tivessem a nacionalidade do curador/festival que o propunha - sempre iniciando a sessão com os videodanças chilenos que recebiam os convidados, perfazendo dois dias de mostra. Não foi formulada previamente uma proposta de programação para esses videodanças provindos de três realidades distintas de curadoria. O único pressuposto da mostra era o tempo que cada um tinha para sua própria programação.

Identifico que a forma de exibição de mostras de videodanças em festivais de dança contemporânea configura uma pertinente questão a ser discutida, pensada e programada, em especial quando há interesse na formação de público local e

---

[59] *Agite y sirva* é um festival itinerante de videodança que surgiu no México em 2008 como uma rede de difusão, produção e reflexão em torno ao cruzamento entre as artes do movimento e as artes visuais.

[60] É um programa cultural de gestão do acervo de vídeos de dança. A construção de um patrimônio coletivo é a principal tônica do Acervo Mariposa com a finalidade de estabelecer a democratização dos materiais de dança, seja para a comunidade da dança, seja para o público em geral.

[61] Formada em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, faz parte do Acervo Mariposa desde 2008. É integrante do Coletivo Ghawazee de Ação e do Núcleo Argonautas de Teatro. Na França participou do estagio proposto por Arianne Mnouchkine em 2009 e trabalhou com a Cia. Les Piétons, assim como com o diretor Eric Burbail, se envolvendo com a criação artística para o espaços públicos.

quando não há uma regularidade da ação que, na linha temporal da repetição do evento, conforme seu próprio público.

Especificamente os dois festivais citados têm um expressivo número de edições realizadas – *El Cruce*, 11 anos e *Danza al Borde* 10 anos de existência – argumento que essa repetição propiciou em suas cidades a criação desse público específico que participa e interage com suas ações. Nos dois espaços todas as ações promovidas obtiveram um número expressivo de interatores e, em sua maioria, esse público difundia as ações do festival, participava e colaborava com o mesmo, a fim de ratificar sua importância no meio local.

2.7. Colonialismo e formas de produção na América Latina: estética da câmera na mão e ideia na cabeça?

Machado (2010) ao tratar dos modos de produção e do colonialismo cultural na ambiência "América Latina", chama a atenção para a tomada de consciência sobre a utilização das novas tecnologias digitais:

> É curioso verificar também como essas doutrinas neopositivistas, que se generalizaram na Europa, Japão e América do Norte, encontraram eco em setores significativos da América Latina, mesmo quando a realidade ao nosso redor as questiona permanentemente [...] a importação em larga escala de ideias e de modelos de ação de outras realidades socioeconômicas tem impedido o desenvolvimento entre nós de uma consciência alternativa relacionada às novas tecnologias. Com isso seguimos a reboque – e sem massa crítica – de um movimento hegemônico, arquitetado em escala planetária. (Machado, 2010, p.37).

Essa avaliação, formulada por esse teórico ao se referir à *artemídia*, é uma das questões que move essa pesquisa para o campo da videodança, que mesmo ainda emergente, já nasce sob o julgo de países do eixo dominante do "norte-global". Ao adotarmos modelos de feitura de obras em videodança que não contemplam nossa realidade epistemológica, o que problematiza os fatores econômicos de produção, não criamos visão crítica sobre a área em nossa ambiência. Tornamo-nos interatores e artistas passivos diante da hibridação de campos, sem termos condições de avaliar esteticamente o que se produz e se essas produções contribuem para o desenvolvimento do estado da arte do campo em construção.

As duas videodanças escolhidas pertencem ao universo da rede artístico-social digital estudada, movimento.org, e apresentam modos de produção

contextuais que são ações enativas de suas regiões. Essas duas obras constituem diferencial estético para a área, propondo discussão em torno da videodança e como configurar videocoreografias que partem de conceitos estéticos. Os conceitos utilizados em suas composições são coreográficos, pois consideram o audiovisual como ferramenta para criar movimentos. Por isso, as designamos videodanças.

A criatividade dos videoartistas que as criaram, que utilizam recursos comuns a nossa realidade, a exemplo do software *open source* utilizado por Bel Sousa para capturar o avatar em movimento da rede social Orkut, ou a escolha em trabalhar com *raccords*[62] espaciais de Dixon Quitian, é um elemento a se destacar em um cenário onde objetos inovadores tem sido considerados aqueles que utilizam a mais recente ferramenta tecnológica existente no mercado, posta a venda.

Importante também é ressaltar o papel de movimento.org na difusão dessas e de outras obras criadas por latino-americanos, que a princípio não teriam formas diretas de difusão, senão por meio dessa rede digital. As duas obras em questão foram destacadas na *homepage* dessa rede, o que contribuiu para o compartilhamento de conceitos acerca das formas de confecção de objetos circunscritos à área da videodança entre seus membros. O espaço da rede digital, portanto, se torna o espaço da experiência, onde os conhecimentos e ignorâncias acerca da videodança se cruzam, colocando em evidência que o processo de aprendizagem é contínuo e pressupõe a desaprendizagem de outros processos no caminho (Santos, 2010).

Ao tratar sobre esse diálogo entre ignorâncias e conhecimentos, Santos (2010) pondera que:

> Na ecologia de saberes cruzam-se conhecimento e, portanto, ignorâncias. Não existe uma unidade de conhecimento, como não existe uma unidade de ignorância [...] Por outras palavras, na ecologia de saberes, a ignorância não é necessariamente um estado original ou ponto de partida. Pode ser um ponto de chegada. Pode ser o resultado do esquecimento ou desaprendizagem implícitos num processo de aprendizagem recíproca [...] A utopia do interconhecimento é aprender outros conhecimentos sem esquecer os próprios. É esta tecnologia de prudência que subjaz a ecologias de saberes. (Santos, 2010, p.56)

Esta pesquisa não nega, portanto, o conhecimento produzido nos centros hegemônicos de poder sobre a área da videodança, ao contrário, busca esclarecer

[62] Termo utilizado por Burch para designar mudança de planos espaciais ou temporais que influenciam no conceito da obra cinematográfica.

que seu objeto de estudo, movimento.org, forma uma estratégia eficaz de colocar os discursos em diálogo, como cita Santos (2010), na experiência e, a partir da diversidade, construir um conhecimento que seja contextual.

Identificamos conhecimentos contextuais nessa rede artístico-social digital e na análise dessas duas obras, podemos inferir que há um direcionamento para entendimentos enativos da criação em videodança que corroboram com esse tipo de conhecimento.

Partimos de uma perspectiva ontológica para a Videodança, em que a olhamos como área onde obras são configuradas a partir da hibridação entre movimentos de Dança e de Audiovisual. Seguimos, no entanto, no decorrer da pesquisa, para um entendimento epistemológico para a área, quando colocamos esse mesmo conceito em diálogo com os fazeres enativos de dois criadores nascidos e criados nessa ambiência cultural “América Latina”. Estabelecemos parâmetros para falar da área a partir do nosso lugar contextual. Propomos que o nosso saber sobre a área é um dos que compõem a multivocalidade de discursos citada anteriormente e que, portanto, ela não constitui a verdade absoluta.

Movimento.org expõe essa multivocalidade em forma de configurações estéticas na seção “Vídeos”, portanto, democratiza o conhecimento, possibilita a escuta de discursos, fomenta a criação, uma vez que disponibiliza espaços de difusão e questiona o lugar de colonizado e colonizador quando coloca interatores de uma mesma ambiência cultural, mas que possuem condições sociais distintas, para relacionarem-se com obras e comentários sobre as mesmas.

CAPÍTULO III – POR UMA AMÉRICA LATINA EXPANDIDA: ARGUMENTAÇÕES SÓCIO-CULTURAIS SOBRE OS MEMBROS LATINO AMERICANOS DE MOVIMENTO.ORG:

3.1 "Globalização a domicílio": redes artístico-sociais e a interatividade entre artistas latinos no mundo globalizado.

Com essa provocadora designação, *globalização a domicílio*, Canclini (2008) propõe um olhar crítico sobre o cosmopolitismo massificado que se opera pela internet por uma classe econômica, latino-americana que, até meio século atrás não partilhava do acesso aos intercâmbios de informações com outros países do eixo norte-americano e Europa.

Em *Latino-americanos à procura de um lugar nesse século* (2008), esse autor nos instiga pensar em uma América Latina para além de fronteiras geográficas dos países que a compõe enquanto região e, propicia uma avaliação crítica sobre o ser latino americano uma vez que visões nacionalistas não parecem corresponder a uma descrição pertinente do nosso povo.

O que interessa a essa investigação, no que tange movimento.org enquanto ambiência que circunscreve pessoas latinas, ainda que vivam em outras localidades distintas dos países que compõem geograficamente essa região, é pensar essa ambiência enquanto, segundo provocação do próprio Canclini, expansiva territorialmente para onde há uma influência econômica-cultural de latinos pelo mundo.

Propõe Canclini (2008):

> Gustavo Lins Ribeiro explica por que, assim como para entender o Brasil não basta observar o que ocorre dentro do seu território, para entender a globalização é preciso estudar as mudanças provocadas pelos imigrantes em outras sociedades, e os "transmigrantes" que desenvolvem sua vida oscilando entre dois países ao mesmo tempo [...] Num mundo de migrações maciças e comunidades transnacionais, as culturas argentina, boliviana, paraguaia ou mexicana não estão totalmente contidas em seus países, assim como a América Latina não está inteiramente no território que leva esse nome. (Canclini, 2010, p. 16).

O que propomos, a partir desse olhar de Canclini, é entender a ambiência criada por essa rede artístico-social digital como propositora de intercâmbio e conexões que fazem parte de uma estratégia anti-hegemônica de globalização. Nessa rede, distinto do que ocorre na distribuição de produtos culturais latino-

americanos pelo mundo, quando realizada por grandes multinacionais, os próprios latinos se dirigem e propõem circulação de obras, teorias e produtos culturais em dança para outros latinos no mundo. Daí surgem conexões que antes estavam disponíveis para uma parte da população, referida como elite, sejam usadas e pensadas para um número cada vez mais abrangente de agentes.

No entanto, ambiências como movimento.org, também propõem uma visão *cosmopolita subalterna* sob as formas de distribuição desses saberes em dança, uma vez que inclusive os idiomas utilizados nessa rede, estão circunscritos entre os idiomas oficiais da região geográfica. Uma ação como essa dentro de um cenário de globalização onde "as contribuições de autores brasileiros e hispano-americanos [...] nos estudos pós-colonialistas, nos debates sobre alteridade e diferença, sobre o canônico e o marginal [...] só chegam às universidades e revistas da América Latina traduzidas do inglês, ou diretamente nessa língua" (Canclini, 2010, p. 19), nos parece contra senso propor enquanto ação cosmopolita subalterna outra ambiência que utilize outros idiomas para se legitimar enquanto rede anti-hegemônica latino-americana no mundo.

Esse estudo também considera como não *cosmopolitas subalternas* redes que, mesmo utilizando ferramentas da web 2.0, criam um espaço fechado, onde informações são filtradas por um administrador central - como um grande Big Brother, nos remetendo aqui ao "grande irmão" norte-americano, acima de políticas e governos, que nos olha e mede nossas ações no mundo – e dita o que é válido enquanto conhecimento.

Para situar melhor quem são e onde se encontram esses latino-americanos, que tecem a rede conectiva de discursos culturais, contaminados ou não por agentes do norte-global, apresentaremos a análise do relatório fornecido pelo *Google Analytics* para movimento.org, entre os anos de 2008 e 2011.

3.2 Latino-americanos: imigração e transmigração, alguns contextos das produções em dança e das difusões de produção de conhecimento para a área.

Segundo dados do sistema de análise de tráfego em sites da Google, *Google Analytics*, a página web www.movimento.org, endereço eletrônico da rede artístico-social digital movimento.org, essa rede teve estatisticamente o seguinte mapa de visitação entre interatores de todo o mundo, entre novembro de 2008, mês em que

começa a operar na internet e novembro de 2011:

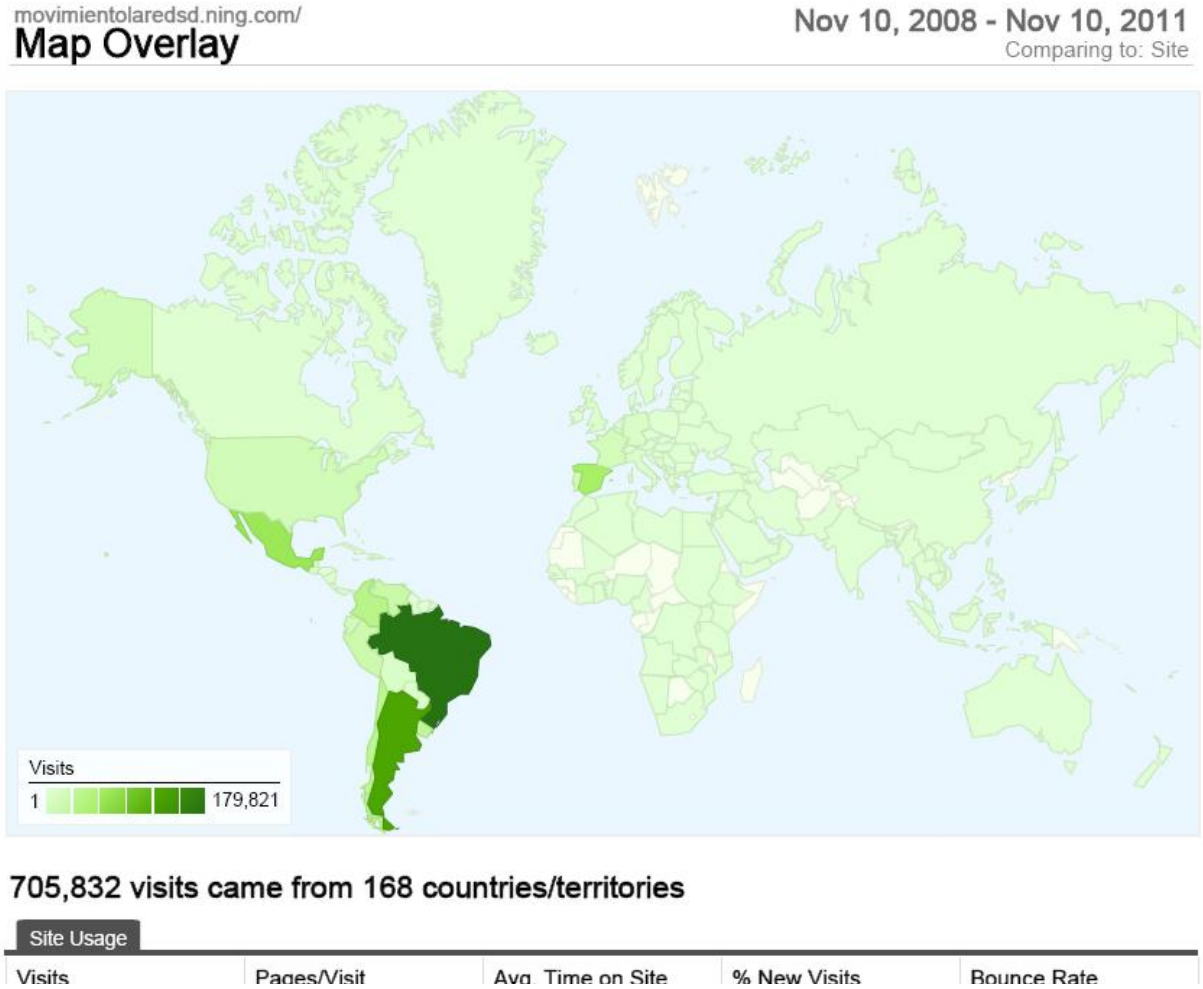


Figura 11: Mapa geral de visitantes por país fornecido por *Google analytics*

Segundo a análise desse programa, houve a seguinte sequência entre países, em se tratando do percentual de visitações:

Site Usage

Visits	Pages/Visit	Avg. Time on Site	% New Visits	Bounce Rate
705,832 % of Site Total: 100.00%	3.29 Site Avg: 3.29 (> 0.00%)	00:02:20 Site Avg: 00:02:20 (> 0.00%)	76.64% Site Avg: 76.63% (0.02%)	63.50% Site Avg: 63.50% (> 0.00%)

Country/Territory	Visits	Pages/Visit	Avg. Time on Site	% New Visits	Bounce Rate
Brazil	179,821	3.51	00:02:50	73.52%	61.39%
Argentina	125,631	3.49	00:02:30	74.75%	60.30%
Mexico	66,800	2.09	00:01:09	86.66%	73.97%
Spain	57,911	2.66	00:01:25	84.67%	64.65%
Colombia	39,124	2.38	00:01:35	79.74%	71.31%
Chile	35,267	2.97	00:02:03	77.59%	64.18%
Uruguay	32,264	5.36	00:04:25	57.21%	51.29%
Venezuela	22,843	2.96	00:02:28	71.63%	65.54%
Peru	20,034	2.33	00:01:29	91.14%	71.43%
United States	15,327	3.23	00:01:42	80.92%	65.87%

1 - 10 of 168

705,832 visits came from 168 countries/territories

Site Usage

Visits	Pages/Visit	Avg. Time on Site	% New Visits	Bounce Rate
705,832 % of Site Total: 100.00%	3.29 Site Avg: 3.29 (> 0.00%)	00:02:20 Site Avg: 00:02:20 (> 0.00%)	76.64% Site Avg: 76.63% (0.02%)	63.50% Site Avg: 63.50% (> 0.00%)

Country/Territory	Visits	Pages/Visit	Avg. Time on Site	% New Visits	Bounce Rate
Ecuador	14,596	3.28	00:03:04	67.53%	62.41%
Portugal	13,291	2.47	00:01:17	82.75%	68.61%
France	13,147	5.07	00:02:41	60.23%	60.09%
Germany	7,720	5.15	00:02:47	69.88%	53.13%
Bolivia	7,021	4.09	00:03:53	79.09%	59.21%
Paraguay	5,460	4.31	00:04:45	70.37%	56.74%
Italy	4,180	4.10	00:02:14	77.22%	61.08%
Guatemala	3,597	1.59	00:00:43	94.44%	82.49%
United Kingdom	3,426	4.47	00:02:51	75.51%	55.25%
Panama	3,403	2.91	00:01:26	86.92%	64.27%

11 - 20 of 168

705,832 visits came from 168 countries/territories

Site Usage

Visits	Pages/Visit	Avg. Time on Site	% New Visits	Bounce Rate
705,832 % of Site Total: 100.00%	3.29 Site Avg: 3.29 (> 0.00%)	00:02:20 Site Avg: 00:02:20 (> 0.00%)	76.64% Site Avg: 76.63% (0.02%)	63.50% Site Avg: 63.50% (> 0.00%)

Country/Territory	Visits	Pages/Visit	Avg. Time on Site	% New Visits	Bounce Rate
Dominican Republic	3,327	1.98	00:01:14	92.22%	79.35%
Costa Rica	3,263	2.47	00:01:35	78.00%	69.11%
Puerto Rico	2,131	2.05	00:01:08	87.89%	73.25%
Belgium	2,123	6.00	00:02:32	83.23%	43.62%
Netherlands	2,026	5.23	00:02:46	69.50%	50.99%
Switzerland	1,886	4.37	00:02:33	64.53%	54.29%
El Salvador	1,847	2.33	00:01:12	90.63%	72.71%
Canada	1,543	3.93	00:01:45	85.22%	56.19%
Sweden	1,090	6.31	00:02:32	62.66%	61.28%
(not set)	993	2.23	00:01:52	87.71%	71.50%

21 - 30 of 168

Figuras 12 , 13, 14, 15, 16 e 17: Mapa geral representativo do percentual de visitantes por país, 30 primeiros colocados segundo o programa.

Certamente que ao elencar esse ranking o programa não está automaticamente considerando a quantidade de habitantes por país e sim a quantidade de visitas e novas visitas e associações por território geográfico. Nosso interesse ao apresentar esses dados não é criar a falsa perspectiva de que essa colocação no ranking representa o elenco de países que mais visitam o site, em ordem de valoração. Segundo essa lógica, poderíamos argumentar que o Brasil ou Argentina apresentam o maior número de interatores que acessam essa rede, o que poderia não representar o real, se comparássemos índice de visitas com índice de habitantes por país.

O que esse gráfico, a princípio, nos sugere, é que movimento.org, enquanto rede artístico-social digital recebe a visita também de outros interatores que não estão circunscritos na região geográfica América Latina. Além de visitarem o site, esses interatores de outros países do mundo permanecem tempo suficiente, segundo esse programa de análise, para interagirem com seu conteúdo, ainda que

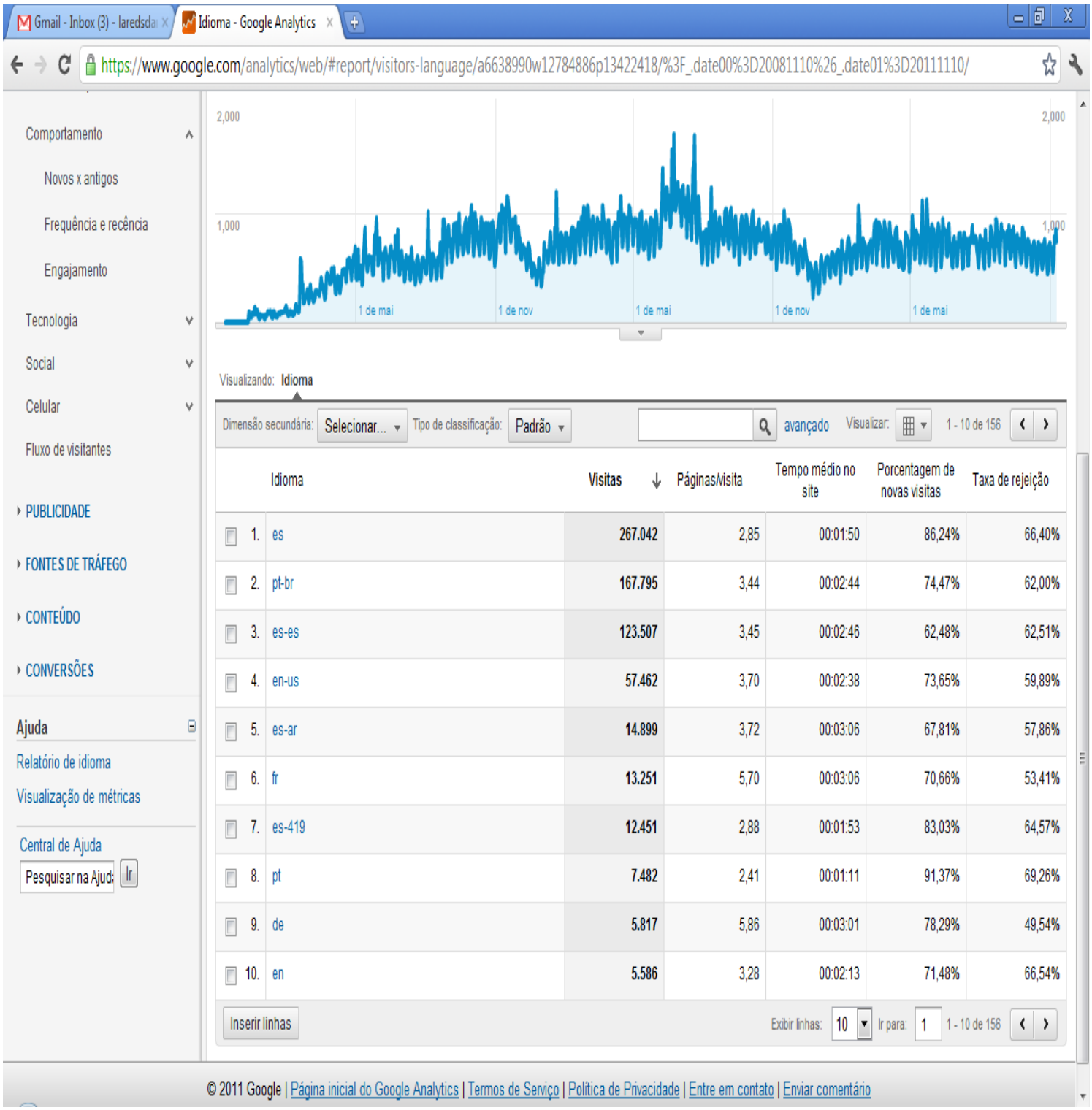
em forma de leitura, sem atuação direta. Aqui entendemos que leitura não configura uma prática de intervenção na ambiência.

Tomemos o exemplo dos interatores dos seguintes países: Bélgica, Itália e Alemanha. Segundo o *Google Analytics*, os visitantes circunscritos na região geográfica da Alemanha representam 69.88% de visitas ao site, no período analisado, tendo 53.13% de taxa de rejeição – que significa a taxa representativa de usuários que entraram e saíram do site pela *Home Page*, ou seja, entraram por engano no ambiente - entre as sete visitantes desse país no período de 03 anos de análise. O interessante a falar sobre esse baixo percentual, em frente a países como o Brasil e a Argentina, por exemplo, é que essas visitas, em média, circularam por cinco páginas do site, cada uma, e permaneceram 02 minutos e 47 segundos no ambiente. Para a internet, enquanto veículo de comunicação, o tempo de permanência desses interatores, apresentado por esse sistema de análise, é representativo de interesse no conteúdo da rede por parte desses visitantes.

Bélgica e Itália apresentaram os seguintes dados respectivamente:

- Bélgica: 2,12 visitas, que circularam em média, por 6 páginas cada, ficando na ambiência por 02 minutos e 32 segundos, tendo nessa quantidade de visitas 83,23% de novos interatores representados, ou seja, pessoas que nunca tinham acessado o ambiente de movimento.org e 43, 62% de taxa de rejeição.
- Itália: 4,18 visitas, que circularam em 4,1º páginas da rede ficaram conectadas em média 02 minutos e 14 segundos, com o percentual de 77,22% de novos visitantes e 61,03% de taxa de rejeição.

Diante desses dados, apresentamos o seguinte gráfico que representa os idiomas dos interatores que visitaram o site entre 2008 e 2011:



	Idioma	Visitas	Páginas/visita	Tempo médio no site	Porcentagem de novas visitas	Taxa de rejeição
1.	es	267.042	2,85	00:01:50	86,24%	66,40%
2.	pt-br	167.795	3,44	00:02:44	74,47%	62,00%
3.	es-es	123.507	3,45	00:02:46	62,48%	62,51%
4.	en-us	57.462	3,70	00:02:38	73,65%	59,89%
5.	es-ar	14.899	3,72	00:03:06	67,81%	57,86%
6.	fr	13.251	5,70	00:03:06	70,66%	53,41%
7.	es-419	12.451	2,88	00:01:53	83,03%	64,57%
8.	pt	7.482	2,41	00:01:11	91,37%	69,26%
9.	de	5.817	5,86	00:03:01	78,29%	49,54%
10.	en	5.586	3,28	00:02:13	71,48%	66,54%

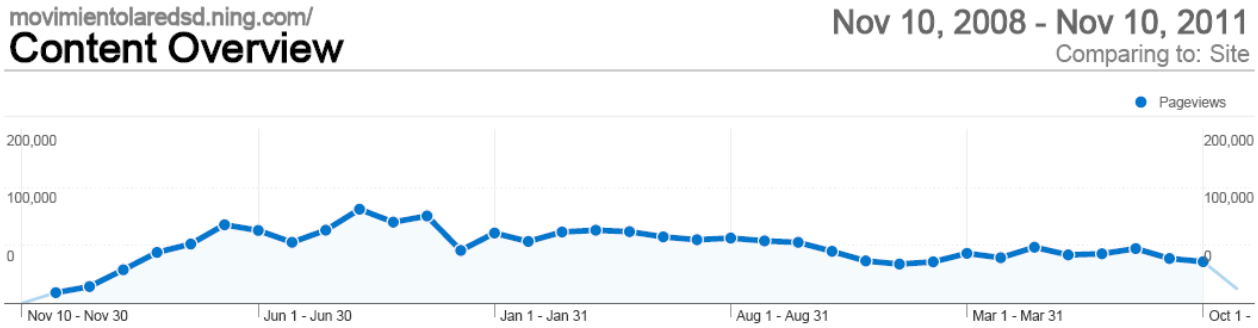
Figura 18: Mapa geral representativo do percentual de idiomas dos interatores que visitam a rede.

Poderíamos sugerir, segundo o gráfico representado acima que a maior parte dos interatores que visitam a rede são luso e hispanos falantes. Argumentamos com esse dado, que muito provavelmente, as visitas efetuadas em países não circunscritos na América Latina foram realizadas por interatores latino-americanos imigrantes ou transmigrantes. Importante salientar que para Canclini (2008) o termo

imigrante define o sujeito que se desloca do seu país de origem para viver em outro país, em geral de melhores condições econômicas, tomando esse segundo como país de moradia. O imigrante desenvolve, na maior parte das vezes, um conceito de pátria para definir esse país que o recebe. Já o conceito de transmigrante define o sujeito que se desloca por um tempo definido a outra pátria, em geral a estudo ou trabalho, mas não tão curto que o apresente como turista, e que, sobretudo, o torne um conhecer da cultura estrangeira, mas não o destitua do conceito de pátria como lugar de onde provém.

É com base nesse argumento, que entendemos que movimento.org representa para a área da dança e da videodança uma ambiência onde a enunciação cultural América Latina é expandida quando identificamos que interatores que atuam nessa rede artístico-social digital se reconhecem culturalmente ou, pelo menos, constroem juntos conhecimentos para esses campos do conhecimento artístico, mesmo residindo em outros países que não os da região geográfica.

Outro dado interessante desse relatório de análise diz respeito às páginas mais visitadas na rede:



Pages on this site were viewed a total of 2,323,771 times

2,323,771 Pageviews

1,731,300 Unique Views

63.50% Bounce Rate

Top Content

Pages	Pageviews	% Pageviews
/	249,606	10.74%
/video	33,645	1.45%
/photo	32,817	1.41%
/profiles/members/	30,605	1.32%
/events	15,190	0.65%

Figura 19: Mapa geral representativo do percentual de visitas entre os conteúdos da rede.

Averigua-se nesse gráfico, que há páginas de vídeos é a mais visitada após a *Home Page*, seguida de fotos e páginas de membros, ou seja, o maior foco da rede são os vídeos postados naquele ambiente.

Podemos argumentar, portanto, que tal qual foi relatado no capítulo anterior, essa rede configura um importante instrumento de difusão de materiais audiovisuais feitos por e para latino-americanos, o que, no caso da presente investigação, nos faz atentar como ocorre comumente a disseminação de obras de videodanças e como esse tipo de circuito de distribuição participa de outra lógica de legitimação dessa área artística entre interatores que compõe essa enunciação cultural.

Referindo a um projeto de cooperação entre Espanha e América latina para co-produções cinematográficas, Ibermedia, Canclini (2008) argumenta que a principal barreira não superada por esse fundo foi à distribuição dos seus produtos:

> Para acrescentar complexidade, quero comentar duas questões. A primeira tem a ver com o principal fracasso de Ibermedia: a distribuição. Os operadores transnacionais controlam não apenas a maior parte da produção cinematográfica e fonográfica, mas também os canais de distribuição e exibição. Logo, o desafio é avançar da *cooperação* à *co-produção*, e da *co-produção* à criação de circuitos de *distribuição* alternativa e formação de públicos. Os convênios internacionais para co-produzir podem fracassar se não forem acompanhados de cotas de exibição, apoios preferenciais à

> produção nacional e regional, livre circulação de livros, filmes e discos entre países latino americanos. (Canclini, 2008, p.127).

A colocação de Canclini nos faz argumentar que, em se tratando da arte cinematográfica e seus meios de produção e distribuição, muito pouco, talvez, tenha se modificado das antigas estratégias pensadas antes do surgimento dos ambientes digitais de informação. Em se tratando de uma área emergente como a da Videodança, cujos parâmetros para criação, distribuição e crítica das suas obras ainda estão em desenvolvimento, pelo menos entre latino americanos, podemos sugerir que a internet e as redes artístico-sociais digitais seriam meios eficientes para a criação desse circuito alternativo mencionado pelo autor. Sobre essa perspectiva, movimento.org configuraria um desses espaços.

> A segunda questão diz respeito ao sentido mais antropológico, menos institucionalizado ou empresarializado, do desenvolvimento cultural. Poderíamos chamá-los "interações silenciosas". A América Latina está integrando-se culturalmente – e entrando em novos conflitos interculturais – por meio de processos não programados politicamente. Recordo apenas um [...] as migrações em massa, que, assim como as indústrias culturais, não apenas interligam as sociedades latino americanas, mas também nossos países com os EUA, o Canadá, a Espanha, e outros da Europa. Também nesses movimentos multitudinários são tecidos intercâmbios e transformações das imagens dos outros, subordinações econômicas e rancores simbólicos, intensificação de laços gastronômicos, midiáticos, educacionais, tecnológicos e familiares: remessas econômicas e culturais. (Canclini, 2008, p. 127).

Essas "interações silenciosas", abordadas por Canclini em sua segunda questão de discussão sobre as relações estabelecidas entre o norte-global e o sul-global na cultura relaciona o fazer enativo que enunciamos durante essa investigação com as ações de cosmopolitismo subalterno dentro da Dança e da Videodança, pois já havíamos argumentado que nas relações enativas essas interações estão presentes. Como falar de um olhar puro entre latino americanos em todo o mundo, para a videodança, ou mesmo para a dança, nesse ambiente globalizado e caracterizado por migrações de corpos e informações?

Por isso, nessa pesquisa, chamamos a atenção, por diversas vezes, que o discurso aqui apresentado não defende a criação de um olhar endógeno do sul para o sul, excluindo as relações com obras e criadores do norte-global. Ocupamo-nos, no entanto, de explicitar a preocupação com as formas em que esses diálogos sucedem e que vozes estão na experiência. Estamos conscientes, porém da

complexidade em tratar de temas como pós-colonialismo diante de tantas contaminações culturais existentes. Pretendemos que essa investigação contribua para a avaliação das ações existentes de intercâmbio de informações entre países do norte-global e do sul-global, no que se refere a área da Videodança, para potencializar que todos os discursos estejam na experiência, ainda que contaminados pelos processos migratórios e culturais.

3.3 Movimento.org, os obstáculos... Como nos vemos do outro lado do espelho?

Clássico da literatura infantil, *Alice Através do Espelho* de Lewis Carroll (ANO?) narra a continuação do primeiro livro da série, também escrito pelo mesmo autor, *Alice no país das maravilhas*. Nesse segundo livro Carroll propõe para Alice - personagem principal, presa do outro lado do espelho - obstáculos a superar para tornar-se rainha e conseguir voltar para casa.

Propusemos nesse subcapítulo analisar os obstáculos principais existentes em movimento.org que dificultam, a nosso ver, sua expansão enquanto ambiente propiciador de trocas e visibilidade da Dança e da Videodança na América Latina.

Para tanto, formulamos um questionário, aplicado aos membros da rede, inquerindo, em especial, sobre seu funcionamento.

Nossa primeira dificuldade foi à difusão desse questionário. Nessa rede artístico-social digital, todo e qualquer material que estão na *Home Page* é definido pela administração da mesma, representada por uma rede social, a Rede Sulamericana de Dança (RSD) e por uma empresa, a revista eletrônica Idança.net, como descrito anteriormente. Para manter o questionário no quadro de anúncios ou qualquer outro espaço visível com frequência na *Home Page*, era necessária a permissão de ambas as instituições administradoras. Não obtivemos essa permissão de maneira expl[icita, pois apenas a Rede Sulamericana de Dança se manifestou nos dando permissão para publicação e fazendo observações sobre o conteúdo do questionário, mas o Idança.net não respondeu a solicitação.

Narramos esse fato menos para justificar os poucos interatores que recorreram a essa proposição de pesquisa e responderam às perguntas. E também como mais como um dos fatores diagnósticos do seu insucesso da entrevista: a maior parte das informações que não permanece na *Home Page* da rede tem grandes chances de ser invisibilizada tornando a ação mal sucedida em número de

audientes.

As perguntas que foram feitas aos interatores foram:

1. Nome
2. Idade
3. Nacionalidade
4. País e cidade atual
5. Como conheceu movimento.org?
6. Com que frequência você utiliza movimento.org?
7. Quanto tempo, em média, permanece conectado ao site?
8. Qual sua principal forma de post em movimento.org?
9. Que tipo de ações você gerou por meio de movimento.org?
10. Qual a principal dificuldade enfrentada por você ao se conectar?
11. Sugestões para a rede?

O objetivo era verificar de onde provêm os membros mais ativos da rede, que provavelmente seriam os que responderiam ao questionário; qual o nível de interação que esses membros estabelecem com a rede, ou seja, quanto tempo se mantém conectados; que tipo de micro-redes se estabelecem a partir dessas conexões e, principalmente, como os membros avaliam as relações criadas a partir dessa infosfera.

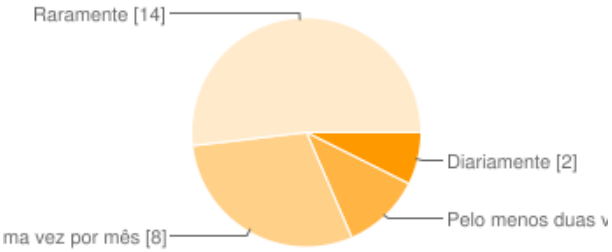
Interessava-nos, com as questões apresentadas, saber, a partir de possíveis relações estabelecidas a partir de movimento.org, como os interatores utilizam essa rede artístico-social digital para difundir e estabelecer trocas de conhecimento em dança e em videodança na enunciação cultural América Latina.

Muitos dos 27 interatores que responderam não referenciam relações conjuntas com outros agentes membros dessa rede como ações nascidas naquele ambiente, mesmo considerando que muitas dessas trocas se iniciaram em movimento.org. Entender o ambiente de interação nessa rede virtual enquanto propiciador de níveis de relação, tais quais as interações que se sucedem em outras redes sociais, parece algo distante da prática dos interatores de movimento.org.

Outro aspecto pertinente a essa pesquisa foi averiguar o que os próprios interatores diagnosticam como as principais dificuldades dessa rede artístico-social digital. Aqui verificamos que muitos dos que responderam ao questionário identificam que o fácil acesso as informações contidas na rede é problemático, dificultando suas permanências e atuações online.

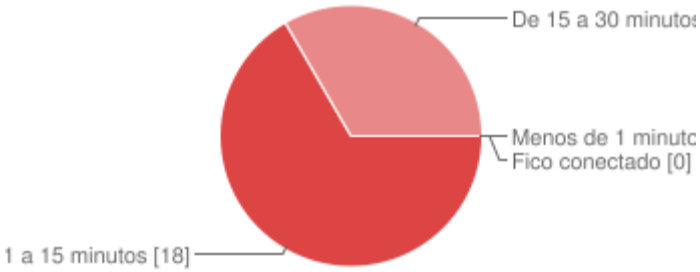
Quando questionados sobre a freqüência com a que acessam a rede e seu tempo em média de permanência os interatores, em sua maioria, responderam que raramente a acessam, bem como seu tempo de permanência se localiza entre 1 a 15 minutos.

Com que frequência você utiliza movimento.org?



Diariamente	**2**	7%
Pelo menos duas vezes na semana	**3**	11%
Uma vez por mês	**8**	30%
Raramente	**14**	52%

Quanto tempo, em média, permanece conectado ao site?



Menos de 1 minuto	**0**	0%
Entre 1 a 15 minutos	**18**	67%
De 15 a 30 minutos	**9**	33%
Fico conectado	**0**	0%

Figura 20: Gráfico representativo do percentual de permanência entre na rede.

Outro dado pertinente no que se refere a aplicação desse questionário foi que, contraditoriamente ao apresentado pelo *Google Analytics*, o que mais esses interatores dizem que frequentam na rede são os eventos, ficando a seção vídeos em terceira posição, logo após de fóruns e blogs. Interessante verificar que para 27 interatores, que responderam a pesquisa e que frequentam raramente o site, as seções mais relevantes são aquelas que têm pouca acessibilidade real no cotidiano daquele ambiente. Mas, também é necessário pontuar que foram esses agentes que opinaram os que interferem qualitativamente naquele espaço.

Argumentamos que esse instrumento de pesquisa – o questionário - utilizado não é eficiente para avaliar

quantitativamente esse espaço virtual. Entretanto, as opiniões de membros que observam e interferem no ambiente, tem para a presente investigação um valor agregado, por isso mantivemos o questionário enquanto instrumento e nos propusemos a analisá-lo. Ou seja, não nos serviria olhar para esse instrumento

querendo constatar percentuais que estabelecem quantos interatores acessam vídeos, por exemplo, mas ele nos faz ver o que membros críticos do próprio sistema pensam sobre a rede e como vêm que ela poderia estar melhor e mais eficiente.

Os interatores responderam, em geral, que o acesso a informações é a principal dificuldade, em especial as que se referem aos seus contatos, ou seja, pensando no universo da plataforma *Ning* esses interatores apresentam interesse pelo conteúdo gerado nas micro-redes que formam em seus perfis. Em uma rede social, esse dado se apresenta relevante ao considerarmos que a interação entre pares geraria ações, mesmo não expostas na própria rede onde foram originadas.

Outro interesse específico gira em torno da circulação de informações sobre nesse universo e sobre a área artística que o cerca, a Dança. Um dos membros que respondeu às questões mostrou-se interessado no recebimento periódico da newsletter da rede. Podemos afirmar, então, que a administração nesse espaço desempenha um importante papel mantenedor da própria rede que ultrapassa o financiamento e manutenção técnica do espaço.

A rede quer saber sobre a própria rede!

Uma das proposições dessa avaliação qualitativa, pelo número de participantes, seria entender as conexões geradas pela rede fora da mesma que dela partiram, como descrito anteriormente, mas não podemos afirmar com números essas relações. É necessário, no entanto, compreender as implicações qualitativas das respostas à questão de número 09: Que tipo de ações você gerou por meio de movimento.org? A maior parte dos membros respondeu que sim, que gerou alguma ação que partiu daquela ambiência. Para essa investigação, entender o papel das redes artístico-sociais digitais passa por investigar a propagação dessas redes nas áreas em que atuam. Muito provavelmente, a existência daquele espaço, pela perspectiva desses interatores, propicia encontros com e entre pares latino-americanos, antes mais difíceis pela localização geográfica desses membros.

3.4 REM 2.0: Uma proposição educativa para trabalho em rede a partir de ferramentas da web 2.0.

Como citado anteriormente, o Brasil e muitos dos países na América Latina têm se preocupado com a formação de uma agenda digital, ou seja, programas amplos que abrangem diversas áreas estruturais da nação - tais como a da saúde, a da educação e a da cultura – buscando o desenvolvimento de uma política de

estado para aperfeiçoamento técnológico e inclusão digital:

> Se não temos ainda uma agenda digital, que oriente as ações federais como um todo, várias iniciativas estão em andamento. Iniciadas no segundo governo Lula, começam a ganhar corpo orgânico – embora ainda falte muita articulação para que se transformem em políticas de Estado. Na primeira semana de abril (2011), a presidente Dilma Rousseff determinou que a Agência Nacional de Telecomunicações, o Ministério das Comunicações (Minicom) e as operadoras voltassem à mesa, para negociar pacotes populares de banda larga de R$ 35 (ou R$ 29 sem ICMS) a serem oferecidos dentro do programa Nacional de Banda Larga (PNLB). [...] O PNLB é uma das prioridades do atual governo. [...] Na prática, até hoje, a agenda do PNLB se concentra na camada de infraestrutura (conexões e equipamentos) de acesso ao mundo digital, com a revitalização da Telebras, decretos de isenção para equipamentos de redes de tecnologia nacional e a negociação com as operadoras. (Cornils, 2011, p.10)

O trecho acima foi retirado da matéria escrita pela jornalista Patrícia Cornils (2011) para a revista A REDE (2011, ano 7, n. 68), em abril, com o título “O país precisa de uma agenda digital”. Nessa reportagem, além de analisar em que pontos estão os investimentos iniciados pelo governo Lula para a criação de uma agenda digital para o país, agora (2011) na gestão de Dilma Roussef - atual presidente, anteriormente candidata pelo mesmo partido político do ex-presidente Lula, o Partido dos Trabalhadores (PT) – essa jornalista nos aponta o interesse de investimento do governo.

Na continuação da reportagem verificamos que para além de diminuir o custo do acesso à internet para camadas mais pobres da população brasileira, o governo vem investindo no desenvolvimento das discussões sobre livre acesso às informações, direitos autorais (ainda que a mesma autora perceba o retrocesso do atual ministério da cultura na discussão dessa agenda, em especial sobre atos de consulta pública ao tema), a criminalização e pirataria e a criação de softwares abertos para facilitar o acesso.

Não temos a intenção, nessa investigação, em avaliar a qualidade do Programa Nacional de Banda Larga (PNLB) ou demais programas e projetos do governo federal que fazem parte da formação dessa agenda digital ou mesmo argumentar que tais iniciativas não produzem um nível efetivo e real de inclusão de parte da população em um país em desenvolvimento como o Brasil. O que argumentamos, percebendo a experiência impulsionada em nosso país, é que ao tratarmos de educação e formação em meios digitais - elegendo o aspecto

específico desse tipo de investida governamental que nos interessa abordar nessa pesquisa – os programas e projetos, em sua maioria, estão voltados para crianças e jovens, em especial de classe sociais com menor poder aquisitivo.

A utilização de redes artístico-sociais digitais, no entanto, como podemos sugerir pelo público alvo apontado em movimento.org, circunscreve uma mistura maior entre membros de diversas classes sociais e uma faixa etária que difere da eleita como foco pelo governo. Estamos falando de interatores, em geral, de classe média baixa ou alta, entre 18 (idade mínima para ingressar em redes sociais, ainda que se identifique que muitos perfis de idade sejam falsos) e 55 anos, em média.

No entanto, percebemos que os interatores dessa rede, na maior parte dos casos, a subutilizam ou mesmo não a acessa por falta de formação digital em ferramentas desse tipo de web.

Tentando ampliar a discussão sobre o uso desse tipo de tecnologia, em 2009, a Rede Sulamericana de Dança cria e promove o projeto Rede em Movimento, trazendo a pauta nesses cursos de curta duração, a rede analisada como pauta de discussão e aprendizagem. É nesse contexto que outros desafios foram percebidos e, já para o ano de 2011, após 01 ano e meio de experiência de um formato presencial em poucas localidades geográficas da região, que a RSD, em parceria com Cultura SENDA[63], criam o formato REM 2.0.

O REM 2.0 difere de sua primeira versão, pois foi pensado em formato MOOC (Massive, Open, Online, Course), um curso online, aberto e massivo, disposto na internet e que utiliza redes sociais como principal fonte de informação, estruturação e compartilhamento do conhecimento. Esse formato de curso online, onde informação e construção de conhecimento é distribuído e formada coletivamente, foi criado para redes sociais digitais e funciona de maneira horizontal, ou seja, o sucesso ou fracasso do curso depende dos interatores que compartilham do mesmo espaço virtual. O papel do instrutor é redirecionado para a existência de um facilitador. É necessário explicar que quando falamos em facilitador em uma estrutura MOOC, estamos nos referindo a um educador, que tem um conhecimento específico, mas que não transfere o conhecimento, uma vez que entendemos que o aluno tem repertório, não chega nulo a um conhecimento específico. O facilitador tem a capacidade de suscitar uma construção coletiva do conhecimento fazendo

[63] Instituição que trabalha com consultorias sobre trabalho em rede.

com que o aluno participe dessa construção. O estudante/interator é, portanto, convocado a construir o conhecimento junto, a estabelecer presença, a interactuar na rede dentro do período de tempo e no espaço dispostos pelos promotores do curso.

O acesso gratuito também é outro importante aspecto dessa metodologia que borra as fronteiras entre ensino e aprendizagem e corrobora a presente investigação ao reiterar a construção coletiva e compartilhada do conhecimento em redes digitais.

No caso específico do REM 2.0 o formato está em funcionamento na própria rede movimento.org. Nas intruções de acesso para o curso, seus idealizadores propõem como metodologia de acesso os seguintes parêmetros descritos abaixo:

> Felicitaciones a todas aquellas personas que han sido seleccionadas para participar en la primera edición de REM 2.0, formación para la colaboración cultural.Todas las actividades tendrán lugar en el grupo Rem 2.0 Curso Virtual, alojado en al red social www.movimiento.org. La coordinación del curso los incluirá en el grupo (donde solo participan las personas seleccionadas, el equipo docente y de tutores) Para ingresar al grupo el primer paso es inscribirse como usuarios de movimiento.org [..] Una vez registrados, la coordinación del curso los incorporará como miembros al grupo REM 2.0 Curso virtual. Para acceder al grupo ir a la pestaña **Grupos** y hacer clic sobre el grupo CURSO VIRTUAL REM 2.0 Dentro del espacio del curso encontrarás: **Clases:** serán publicadas semanalmente. Verás que para cada una abriremos un foro de discusión. A continuación de cada clase encontrarás (dentro del mismo foro) la **bibliografía y links recomendados**, así como las **cápsulas tecnológicas** y otros **materiales de consulta** propuestos por cada docente. Además publicaremos algunas preguntas y consignas para el intercambio (los docentes contestarán inquietudes durante la semana posterior a la publicación de cada clase). También incluimos un espacio de **Café**, dedicado al libre intercambio entre los participantes (incluiremos aquí la base de datos con los contactos de todos los participantes). **Foros y otras discusiones propuestas por los participantes** Como se presenta en el blog del curso esperamos que cada uno aproveche al máximo esta oportunidad, entrando en contacto con los demás participantes y docentes. Los invitamos a proponer dentro del espacio café nuevas discusiones y reflexiones vinculadas a los contenidos del curso y a sus proyectos y áreas de trabajo.
> También pueden personalizar su propia página y abrir post en la sección Blog. Este espacio esta a la vista de todos los miembros de la comunidad movimiento.org. (Senda, 2011, p. 3-5).

Página do REM 2.0 (MOOC) em Movimento.org:

movimiento.org

Principal Mi(nha) pág Miembros Blogs Vídeos Fotos Eventos Links Grupos Textos + info Chat

Todos (l)os grupos Mis grupos | Meus grupos

CURSO VIRTUAL REM 2.0

Creado | Criado por Cultura Senda

Enviar mensaje | mensagem Ver grupos

Información

RED EN MOVIMIENTO 2.0, Formación para la colaboración cultural busca formar multiplicadores que cuenten con conocimientos específicos en gestión, metodología de trabajo en red, producción, sustentabilidad, comunicación y nuevas tecnologías.
Página Web: http://www.redenmovimiento2.blogspot.com/
M(i)embros: 64
Últimas: 23 Dic | Dez 2011

Presentación

RED EN MOVIMIENTO 2.0, Formación para la colaboración cultural busca formar multiplicadores que cuenten con conocimientos específicos en gestión, metodología de trabajo en red, producción, sustentabilidad, comunicación y nuevas tecnologías, para impulsar y apoyar la realización de propuestas culturales colaborativas en Latinoamérica.

Dirigido a artistas, gestores, productores, comunicadores, programadores culturales y agentes-funcionarios de instituciones públicas interesados en formarse para llevar adelante procesos de colaboración cultural a nivel regional.

REM 2.0 es una iniciativa de Cultura Senda y la Red Sudamericana de Danza, y cuenta con un apoyo parcial de la Fundación Hivos (Holanda).

Enviar mensaje al grupo

Dejar el grupo

M(i)embros ()

Jaqueline Vasconcellos

Salir | Sair

Entrada

Alertas

conta(c)tos – Invita | Convidar

Configura

blog de RSD

CONVOCATORIA MOVIMIENTO.TV

2do ENCUENTRO LATINOAMERICANO PARA LA GESTIÓN DE LA DANZA

Curso virtual RED EN MOVIMIENTO 2.0 FORMACIÓN PARA LA COLABORACIÓN CULTURAL

Ponto de Encontro, espaço de livre articulação no 2 Encontro Latino-americano para a Gestão da Dança

2º Encuentro de Gestión Cultural para la Danza, 21 a

Main Room Members Online (2)

CURSO VIRTUAL RE... Expansion Drive (F:) Documento1 - Micr... PT 14:23

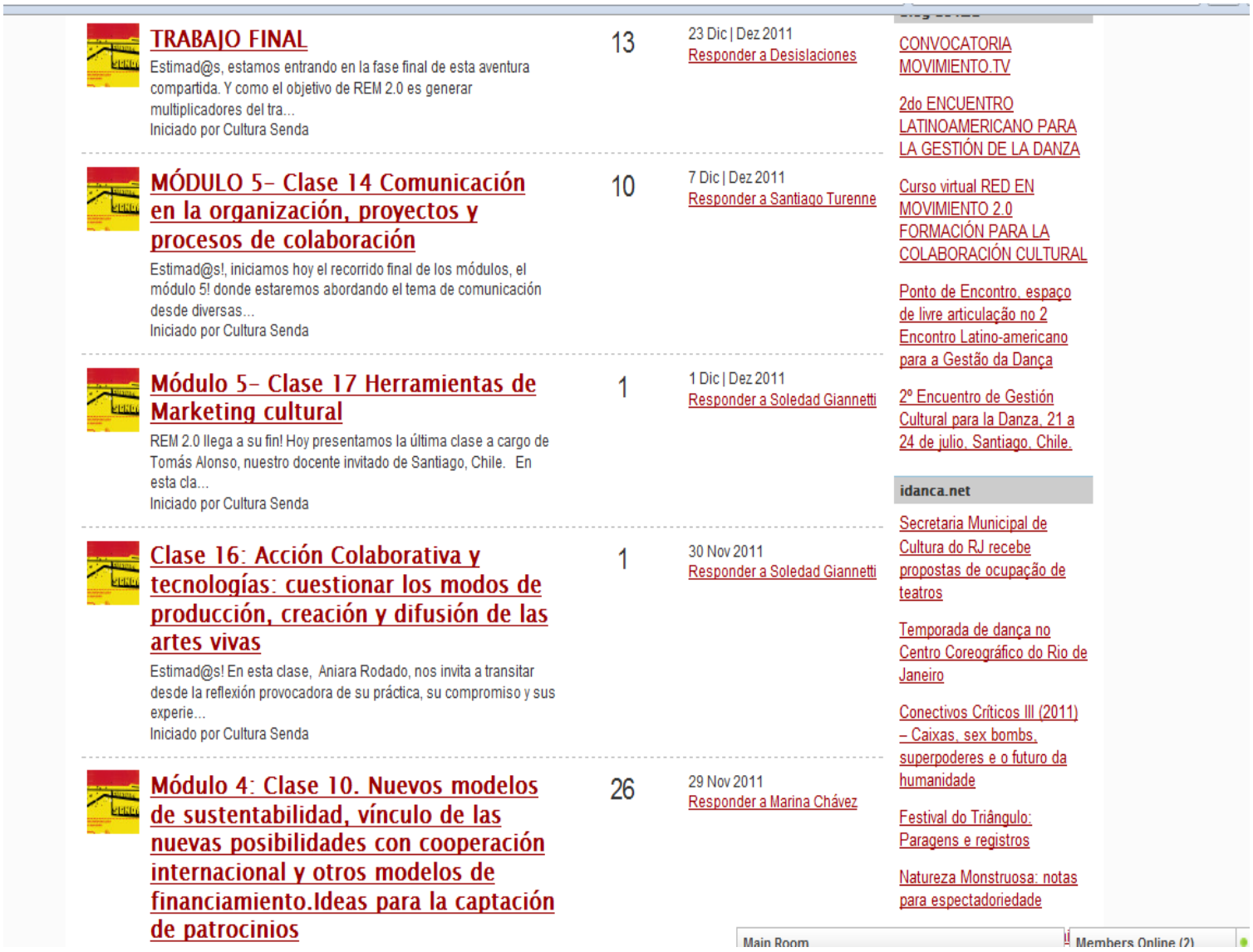


Figura 22: Página de discussão do REM 2.0.

É muito importante salientar que se criaram nessa versão desse curso dois espaços: o primeiro em movimento.org, voltado aos selecionados que o texto acima se refere, que seriam acompanhados por facilitadores diretamente, com o intuito de formar multiplicadores que, subsequentemente, pudessem se tornar multiplicadores dentro da própria RSD em projetos específicos. O segundo espaço refere-se ao blog criado por Cultura Senda, na plataforma blogspot[64], http://www.redenmovimiento2.blogspot.com/, para que interatores não selecionados mas interessados nas temáticas abordadas pelo curso, pudessem acompanhar as reflexões e produzir ações e estratégias de compartilhamento com outros agentes da região.

Em REM 2.0 foram selecionados ao programa online de multiplicadores 56 pessoas de diversas partes da América Latina. Foram relatados 32 concluintes do curso, com três membros do Cultura SENDA como tutores. Acompanhamos o grupo criado dentro de movimento.org e pudemos averiguar que muitos dos selecionados participaram e produziram materiais segundo os temas propostos no curso. Essa experiência teve como principal valor agregado nessa rede artístico-social digital a efetiva produção de conhecimento, coletivamente, onde interatores, unidos por questões específicas referentes a área da Dança e do trabalho colaborativo e em rede, discutiram, formularam projetos e agregaram informações que estão disponíveis a outros interatores.

Em se tratando de inclusão digital, muitos módulos desse curso eram voltados as ferramentas da web 2.0 e como melhor utilizá-las no trabalho colaborativo e em rede.

Argumentamos por isso que REM 2.0 confira uma importante ação *cosmopolita subalterna* que reitera a importância de espaços colaborativos digitais para a Dança, como movimento.org, além de propiciar um espaço horizontal de construção do conhecimento que somente poderia ser viável por meios de ferramentos da web 2.0.

---

[64] O Blogger é uma ferramenta baseada na web que ajuda a publicar instantaneamente Fornece uma maneira de automatizar e acelerar consideravelmente o processo de publicação em blogs. O Blogspot é um serviço de hospedagem de weblogs administrado pela equipe do Blogger.

Argumentos transitórios sobre difusão e produção de conhecimento na web 2.0:

No decorrer dessa investigação preocupamo-nos em apresentar um panorama da região América Latina, expandindo-a a uma ambiência que perpassa os espaços onde há presença de latino-americanos. Nosso intuito foi identificar e analisar as estratégias que agentes de Dança e Videodança dessa enunciação usam para difundir conhecimentos específicos que produzem. Nessa análise propusemos olhar para uma rede artístico-social digital pensada para esses agentes, movimento.org, mais como uma maneira de exemplificar e discorrer sobre um espaço real, onde outras formas de difusão da informação se operam - trazendo o senso comum para a experiência - e entender o papel das novas Tecnologias da informação e comunicação (TIC´S) em ações políticas que permitem a visibilidade de experiências que inexistem em uma estrutura política pós-colonialista.

Identificamos também as principais dificuldades dessas estruturas, no universo da Dança e da Videodança, pois em se tratando de agentes que participam desses campos artísticos, há certo nível de dificuldade entre os mesmos, em sua maioria, em operar em ambiências digitais. No entanto, é muito importante destacar que a funcionalidade dessas redes digitais depende também da forma como a mesma é administrada.

Ao se referir a esse aspecto específico, a estruturação de uma rede digital perpassa também pelo design de interface com a qual o interator se relaciona (Jonhson, 2001, p. 11). Sobre isso discorremos em capítulos anteriores, mas é necessário retomar algumas questões que cremos serem basilares para o desenvolvimento da rede, especificamente: movimento.org.

Mas, qual a importância do design de interface para uma rede artístico-social digital? Em se tratando de um espaço *cosmopolita subalterno*, ou seja, que se pretende como um ato político de resistência frente uma globalização hegemônica – ainda que não seja intencionalmente pensado assim – é pertinente entendermos essa ambiência informacional como espaço de cocriação entre agentes. Jonhson (2001) teoriza que pensarmos a membrana que nos separa dos bits computacionais, a torna mais próxima e convidativa ao interator. A rede, sob esse prisma, assume a responsabilidade de tornar-se visualmente acessível ao interator, representando-se para que esse a compreenda e utilize. Durante esse trabalho nos ocupamos de

tratar sobre movimento.org quase como uma ação viva, pulsante, capaz de gerir-se, mas não estávamos nos referindo a tecnologia web 2.0 que nada mais é que a união de códigos. Referíamos-nos a pessoas/interatores que a constituem. São esses agentes que operam a revolução informacional que essas ferramentas proporcionam e podem transformar espaços digitais em plataformas de difusão eficiente de conhecimentos antes relegados a inexistência pelo poder hegemônico.

No entanto, quando nos deparamos com as diversas dificuldades de navegação nessa rede e do como a interface entre interator e conteúdo ainda pode ser pouco eficiente, verificamos que utilizar ferramentas desse tipo de web para criar uma rede-social e subir conteúdos a *Home Page*, talvez não constituam as ações basilares para expandir esse espaço e outras iniciativas sejam necessárias.

Politicamente - em especial por sermos brasileiros e, como cita o próprio Canclini (2008) ilhados em nosso país-continente - espaços de conexão entre agentes de Dança e Videodança, para a enunciação América Latina, constituem importante ferramenta de produção de conhecimento. É muito importante para o desenvolvimento da região que conheçamos a produção em arte dos nossos próprios vizinhos. Mas, essas produções nem sempre obedecem a uma lógica mercadológica para estarem em evidência para esses mesmos países. Para essa pesquisa, esse talvez seja o direcionamento de redes artístico-sociais digitais, tais como movimento.org: colocar na experiência, ações, agentes e produções que não são visíveis e por isso não-credíveis e inexistentes.

O que analisamos, em especial para a emergente área da Videodança, cujos discursos validados provêm do eixo norte-global, é que mesmo com a existência de algumas experiências de interconexão por meio da tecnologia digital, como o exemplo dessa rede analisada, outros fatores propiciam a subutilização desses espaços. Como proposição efetiva, argumentamos ser necessária uma mudança nas estratégias de difusão da própria rede entre latino-americanos, bem como uma consciente reestruturação imagética visual de suas ferramentas, no sentido de tornar a ambiência mais relacional com os interatores que a utilizam.

Parece-nos incoerente afirmar o quão potente ferramentas da web 2.0 podem ser, quando dispostas em redes sociais, quando nos deparamos com avaliações qualitativas de membros que pouco permanecem conectados e que identificam a interface gráfica da *Home Page* de movimento.org como principal debilidade do espaço. Identificamos que essa rede é um projeto diferencial para a área da Dança

e, por isso, poderiam ser traçadas estratégias de gestão que prospectassem seu crescimento enquanto rede artístico-social digital; estruturassem ações contínuas de difusão do conhecimento produzido naquele espaço; valorizassem as ações e produções dos seus membros e, sobretudo a situasse na área da Dança e da Videodança latino-americana enquanto procedimento relevante para as agendas políticas em cultura dos países dessa região.

Para essa investigação, estratégias de difusão são, sobretudo, formas de legitimação de saberes locais que dialogam com o global. Possibilitam colocar na experiência nossas formas de conhecer. Traçar os discursos descritos ao longo deste trabalho implica levar em conta que para um relativamente novo espaço digital, movimento.org obteve bons resultados quantitativos ao longo de três anos de existência (considerando o período de análise dos dados apresentados aqui, retirados do *Google Analytics*). No entanto, precisamos considerar que em relação ao trânsito qualitativo e de produção de conhecimento por parte dos seus interatores esse site ainda não alcança um resultado expressivo. Por isso, seria impróprio para esses argumentos transitórios, que se pretendem como um diagnóstico temporário do impacto dessa ação na enunciação América Latina, pensá-lo enquanto espaço que responde a uma eficiente estratégia de difusão.

Certamente que também consideramos que a escassez de políticas culturais na região - voltadas para a inclusão digital e para a criação de plataformas de compartilhamento - é um fator decisivo para o arrefecimento dessa ação entre seus interatores. Ao contrário do incentivo a ações de uso e compartilhamento de informações e formas epistemológicas do conhecer, o que identificamos hoje (2012) são estabelecimentos de leis conflitantes com esses espaços e que muito contribuem para o desaparecimento de estratégias anti-hegemônicas como essa.

No início de 2012, a Câmara dos deputados dos Estados Unidos apresentou um projeto de lei de autoria do representante Lamar Smith, denominado *Stop Online Piracy Act* (SOPA), que pretende proteger os direitos autorais de cidadãos americanos, por meio da censura e perseguição a sites de compartilhamento de informações na internet. Esses sites são acusados, pelo governo americano, de compartilhar informações e obras protegidas por copyrigth e registradas nos Estados Unidos. O projeto de lei prevê sanções econômicas a servidores que hospedarem esse tipo de site, bem como a retirada da websfera de provedores que obtenham link para algum desses endereços. Consideramos as implicações dessa lei muito

mais complexas do que poderemos contemplar nessa investigação, mas não poderíamos deixar de citar uma questão recente tão polêmica, em especial considerando nosso objeto de estudo – a construção conjunta do conhecimento, a democratização das informações e o compartilhamento de saberes. Essas prerrogativas do nosso trabalho não seriam possíveis com uma lei dessa dimensão em vigor, considerando que as três empresas controladoras da informação mundial são americanas. Movimentos com o "Stop SOPA", iniciado pela Wikipédia, em repúdio a esse projeto de lei, têm ganhado força no atual cenário político mundial, principalmente pela força dos interatores de redes sociais que entendem a importância de espaços de compartilhamento online, em um mundo de globalização hegemônica da informação.

Também não desconsideramos a importância de uma discussão horizontal e coerente sobre direitos autorais, mas leis como a SOPA não estão necessariamente preocupadas em discutir direitos do autor e estão sim, mais interessadas em proteger os direitos das grandes corporações da indústria do audiovisual e da música, principalmente. Percebemos no decorrer da pesquisa que discutir conhecimentos epistemológicos, bem como estabelecimento de áreas artísticas emergentes, com a Videodança e redes sociais, perpassam por uma séria discussão sobre política, modos hegemônicos de operar sobre o conhecimento e, em especial, sobre educação.

É importante ressaltar, no entanto, que enquanto rede, movimento.org é uma ação emergente de uma classe. Uma das principais características da formação social de redes colaborativas é que elas são capazes de gerar, por lhes ser um comportamento característico, micro-ações que emergem da trama e que sobrevivem ainda que o nó que as gerou arrefeça. Isso é muito importante, pois nessas considerações transitórias, não estamos tratando de analisar, discutir e elaborar um plano de permanência dessa rede artístico-social digital e sua expansão, pois as redes tendem a desaparecer e dar lugar a outros movimentos mais atualizados com as questões que emergem do social. Nossa intenção é tentarmos entender o funcionamento desse espaço para potencializá-lo enquanto área de compartilhamento, inclusive para que esse propicie a criação de outras ações análogas que nasçam desse fazer.

Sobretudo, consideramos que áreas com a Dança, em especial em suas configurações contemporâneas e a Videodança, precisam de espaços feitos por e

para latino-americanos, se queremos horizontalizar o discurso e complexificar as teorizações acerca dessas áreas, entendendo o fazer enativo de cada criador que se propõe enquanto artista nesses campos.

Ações educativas com o REM 2.0 deveriam estar nas agendas políticas culturais de países emergentes de nossa região. Outros projetos deveriam surgir de iniciativas como essa. Mais publicações teóricas deveriam ser financiadas pelos governos latino-americanos a fim de estimular a produção intelectual de investigadores da região. Festivais dessas áreas poderiam formular espaços mais efetivos de compartilhamento de informações entre criadores, gestores e curadores locais e outros dos países do eixo norte-global.

Ao fim, nossa pesquisa está interessada em discutir troca de experiências. Como trocamos e como estamos na troca enquanto latino-americanos. Como nos colocamos enquanto sul-global sem criar outra hegemonia, característica de países emergentes, colonizando espaços que também querem se por na experiência. Acreditamos que sem esse tipo de reflexão não será possível estabelecer a visibilidade de nossos artistas e obras, teorizações e pesquisadores e, sobretudo, a mesma ordem social e política continuará vigente, nos renegando a margem do conhecimento cultural.

Para essa investigação, outra ordem social é possível e redes sociais são as estratégias para galgar o equilíbrio na disseminação igualitária de informações, construindo capítulos que já estão escritos, mas que foram apagados por uma lógica abissal que domina o conhecimento válido do mundo.

Essa é a nossa utopia, ou melhor, eutopia[65], a construção do nosso “bom lugar” (Chauí, 2010).

[65] Para Chauí (2010) “O significado negativo da palavra utopia indica o traço definidor do discurso utópico, qual seja, o não-lugar é o que nada tem em comum com o lugar em que vivemos, a descoberta do absolutamente outro, o encontro com a alteridade absoluta. No entanto, um outro prefixo grego, "eu", é usado para dar um sentido afirmativo ou positivo a uma palavra, indicando nobreza, justeza, bondade, abundância. Assim, por exemplo, referindo-se à finalidade da política, Aristóteles usa eu zon para significar viver feliz ou bem-viver.”

REFERÊNCIAS:

AUMONT, J. 2004, *A Imagem*. São Paulo, Papirus (coleção Ofício de arte e forma), 1ª. Ed.

BURCH, N. 2008, *Práxis do Cinema*. São Paulo, Perspectiva (coleção debates), 2ª. reimpr, 1ª. ed.

CANCLINI, N. G. 2008, *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo, Iluminuras.

_____. 2007, *A globalização Imaginada*. São Paulo, Iluminuras.

_____. 2003, *Culturas Híbridas*: *Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, USP, 4. ed.

DANTO, A.C. 2003, *El cuerpo/ el problema del cuerpo*. Madri, Editorial Sintesis.

ESCOBAR, A. 2004, "Actores, redes e novos produtores de conhecimento: os movimentos sociais e a transição paradigmática nas ciências", in SANTOS, B. (org.), *Conhecimento prudente para uma vida decente*. São Paulo, Cortez, pp. 639-666.

FLUSSER, V. 2011, *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Annablume (coleção comunicações), 1ª. ed.

SZPERLING, S. 2010, “Videodança na América Latina: um testemunho” in GREINER, C., SANTO, C.E e SOBRAL, S. (orgs.), *Imagem e Movimento: Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*. São Paulo, Instituto Itaú Cultural, pp. 26-35.

HERCOLES, R. M. 2005, *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. São Paulo, tese (doutorado), Pontifícia Universidade Católica.

JOHNSON, S. 2001, *Cultura da interface*. Rio de Janeiro, Zahar.

MACHADO, A. 2010, *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro, Zahar, 3ª. ed.

_____. 2007, *O sujeito na tela: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo, Paulus.

_____. 1997, *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, Papirus – (coleção Campo imagético).

_____. 1995, *A arte do vídeo*. São Paulo, Brasiliense, 3ª. ed.

PIGNATARI, D. 1984, *Signagem da televisão.* São Paulo, Brasiliense.

RENGEL, L. 2007, *Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação*, São Paulo, tese (doutorado), Pontifícia Universidade Católica.

SANTAELLA, L. 2003, *Culturas e Artes do Pó-humano – da cultura das mídias a cibercultura*. São Paulo, Paulus.

SANTOS, B.S. e MENESES, M.P. 2010, "Introdução" in SANTOS, B. S. e MENESES, M. P. (orgs.), *Epistemologias do Sul*. São Paulo, Cortez, pp. 15-27.

SANTOS, B.S. 2010, "Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes" in SANTOS, B.S. e MENESES, M.P. (orgs.), *Epistemologias do Sul*. São Paulo, Cortez, pp. 31-67.

_____. 2007, *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo, Boitempo.

_____. 2004, "Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências" in SANTOS, B. S. (org.), *Conhecimento Prudente para uma vida decente.* São Paulo, Cortez, pp.777-819.

_____, MENESES, M.P. e NUNES, J.A. *Para ampliar o Cânone da Ciência: a diversidade epistemológica do mundo*. PDF in http://www.ces.uc.pt/publicacoes/res/pdfs/IntrodBioPort.pdf.

SANTOS, B.S. 2005, *Um Discurso sobre as ciências*. São Paulo, Cortez, 3.ed.

VARELA, F., THOMPSON, E. e ROSCH, E. 2001 *A mente corpórea: Ciência cognitiva e experiência humana*. Lisboa, Instituto Piaget.

WOSNIAK, C. R. 2006, *Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação*. Curitiba, UTP.

BENÍTEZ, J. (2009) ¿Estás interesado/a en llevar a cabo una experiencia de intercambio profesional y artístico entre países? Tópico criado por Jairo Benítez, em 03 de agosto de 2009, às 12:51 a.m, extraída da lista de discussão *http://www.movimento.org/forum/topics/estas-interesadoa-en-llevar-a?.* Acesso em: 10 de maio 2011.

BENÍTEZ, J. (2009) Comunicação pessoal de Jairo Benítez, em 06 de agosto de 2009, às 12:49 p.m, extraída da lista de discussão *http://www.movimento.org/forum/topics/estas-interesadoa-en-llevar-a?commentId=2358986%3AComment%3A47641*. Acesso em: 10 de maio 2011.

CIBERDANÇA. Definição do objeto do grupo. *http://grupodeciberdanca.blogspot.com/2011/02/o-eletrico-grupo-de-investigacao-em.html*. Acesso em: 21 de Agosto 2011.

GRUPO POÉTICAS TECNOLÓGICAS. Definição do objeto do grupo. *http://www.poeticatecnologica.ufba.br/site/*. Acesso em: 21 de Agosto 2011.

LUCA, C.D. (2009) Comunicação pessoal de Carolina de Luca, em 06 de agosto de 2009, às 06:35 p.m, extraída da lista de discussão *http://www.movimento.org/forum/topics/estas-interesadoa-en-llevar-a?commentId=2358986%3AComment%3A47632*. Acesso em: 10 de maio 2011.

NÚCLEO B: DANÇA CONTEMPORÂNEA. Sobre o grupo. *http://nbdanca.wordpress.com/*. Acesso em: 19 de Agosto 2011.

QUEIROZ, V. (2009) Comunicação pessoal de Vládia Queiroz, em 04 de agosto de 2009, às 12:33 p.m, extraída da lista de discussão http://www.movimento.org

/forum/topics/estas-interesadoa-en-llevar-a?commentId=2358986%3AComment%3A47641. Acesso em: 10 de maio 2011.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre (Esta página foi modificada pela última vez às 21h56min de 18 de março de 2010). Verbete Luciano Floridi *http://pt.wikipedia.org/wiki/Luciano_Floridi*. Acesso em: 10 de maio 2011.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre (Esta página foi modificada pela última vez às 09h42min de 29 de março de 2011). Verbete Infosfera *http://pt.wikipedia.org/wiki/Infosfera*. Acesso em: 10 de maio 2011.

EUTOPIA. CHAUÍ, 2010:
http://www.emilianojose.com.br/index.cfm?event=Site.dspNoticiaDetalhe&noticia_id=329.
Acessado em 13/07/2010, às 09:58h.