Arte | Educação | Performance
Filosofia | História | Interdisciplinar | Linguística | Literatura

Volume 2026
ISSN 2319-0868

O PASSINHO E A TELA: HIPER-RELAÇÕES CORPO/CÂMERA

PASSINHO AND THE SCREEN: BODY/CAMERA HYPER-RELATIONS

PASSINHO Y LA PANTALLA: HIPERRELACIONES CUERPO/CÁMARA

Luciana Ponso
Universidade Federal Fluminense – UFF, Nitrói/RJ, Brasil

Resumo

A partir da possibilidade de identificar através de obras videográficas, lugares onde a dança pode se reinventar, vamos abordar o fenômeno de dança Passinho Como um movimento que tem profunda relação com o caótico e pulverizado contexto das novas mídias, fazendo surgir uma linguagem, se não sem precedentes, pelo menos com características improváveis e inaugurais para o campo da dança. Vamos reconhecer as múltiplas implicações e influências que a relação corpo-câmera teve na criação de novas formas de dança surgidas nos tempos de internet, mais especificamente nas redes sociais e assim, verificar como a imagem digital extrema as relações entre corpo e imagem criando relações para além da cultura de massa.

Palavras-chave: Videodança; Corpo-câmera; Cibercultura; Passinho.

Abstract

From the possibility of identifying, through videographic works, places where dance can reinvent itself, we will approach the Passinho dance phenomenon as a movement that has a deep relationship with the chaotic and pulverized context of new media, giving rise to a language, if not unprecedented, at least with unlikely and inaugural characteristics for the field of dance. We will recognize the multiple implications and influences that the body-camera relationship had on the creation of new forms of dance that emerged in the internet era, more specifically on social networks, and thus, verify how the digital image extremes the relationships between body and image, creating relationships for beyond mass culture.

Keywords: Videodance; Body-camera; Cyberculture; Passinho.

PONSO, Luciana. O PASSINHO E A TELA: HIPER-RELAÇÕES CORPO/CÂMERA. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, Volume 1, Ano 2026 , p. 1-16.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

Resumen

A partir de la posibilidad de identificar, a través de obras videográficas, lugares donde la danza puede reinventarse, abordaremos el fenómeno de la danza Passinho como un movimiento que tiene una profunda relación con el contexto caótico y pulverizado de los nuevos medios, dando lugar a un lenguaje, si no sin precedentes, al menos con características improbables e inaugurales para el campo de la danza. Reconoceremos las múltiples implicaciones e influencias que tuvo la relación cuerpo-cámara en la creación de nuevas formas de danza surgidas en la era de internet, más específicamente en las redes sociales, y así comprobar cómo la imagen digital extrema las relaciones entre cuerpo y imagen, creando relaciones más allá de la cultura de masas.

Palabras clave: Videodanza; Cámara-corpo; Cibercultura; Passinho.

O Passinho e a tela: hiper-relações corpo/câmera

Neste trabalho, vamos reconhecer as múltiplas implicações e influências que a relação corpo/câmera teve na criação de novas formas de dança surgidas nos tempos de internet, mais especificamente nas redes sociais e assim, verificar como a imagem digital extrema as relações entre corpo e imagem criando cenários para além da cultura de massa. Vamos abordar o fenômeno de dança Passinho como um movimento que tem profunda relação com o caótico e pulverizado contexto das novas mídias, fazendo surgir uma linguagem, se não sem precedentes, pelo menos com características improváveis e inaugurais para o campo da dança.

Para o pesquisador e coreógrafo Paulo Caldas (CALDAS, 2009), o cinema sempre teve efeitos sobre a dança, o vídeo os prolonga e a imagem digital os extrema. Propõe-se neste trabalho investigar o quanto a presença da dança na tela desde o surgimento do cinema, atravessando todo o século XX e adentrando o século XXI de forma ostensiva, pode constituir-se como parte da história, das teorias e das práticas das duas artes, fazendo alterar os dois campos.

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

O autor André Lepecki (LEPECKI, 2020) nos ajuda a constituir um chão e situar possibilidades para a existência de outras danças fora dos espaços tradicionais. Afirma que a primeira vez que a palavra coreografia foi impressa, data de 1700, no livro do *Maître* de dança Raoul-Auger Feuillet, chamado *Coreografia ou a Arte de descrever a Dança por caracteres, figuras e signos demonstrativos*. E nas primeiras páginas do livro, como possibilidade de descrever a dança, o que aparece não é o bailarino, ou qualquer menção ao movimento e sim a imagem de um quadrado em branco, evocando a sala ou o teatro. Até hoje, essa herança do espaço livre, quadrado, permanece nas salas de dança que usualmente reconhecemos. Percebe-se aí o deslocamento das práticas de dança nas praças, nas ruas, nas festas, para um espaço privado. Um espaço genérico, universalizante, de chão liso, sem história e confinado. E é nesse espaço que o corpo vai seguir os passos, ou prescrever os passos.

Ainda para Lepecki (LEPECKI, 2020), é importante para o sistema de poder se preocupar com o movimento porque o movimento sempre escapa e não pode ser capturado. Essa seria a natureza do movimento. Num contexto de pandemia, por exemplo, onde o isolamento foi sugerido e em muitos lugares obrigatório, a ideia de liberdade de movimento foi posta à prova, pois lhes foi prometido um tipo de liberdade individual, mas que no coletivo precisa funcionar de outra maneira. O que lhes foi dado veio de cima, e seria um movimento transcendente. Diferente de muitas culturas onde a abordagem para o movimento é imanente em direção ao coletivo. E quando a lógica neo-liberal não dá conta do coletivo, a única saída seria o autoritarismo porque a democracia teria como premissa o aflorar de baixo. E esse aflorar pode ser chamado de movimento porque seria um aflorar contínuo.

É aí que penso no fenômeno Passinho, surgido nos bailes funk das favelas e comunidades cariocas, construído coletivamente por jovens artistas como um fenômeno que faz aflorar de baixo. Onde o coletivo se dá, costurado pelas relações com a tela em um movimento inaugural para o campo da dança. A partir de relações dançadas, todo um campo se abre em possibilidades estéticas, éticas e de produção de conhecimento. Carmen Luz (LUZ, 2020, p. 1), cineasta e coreógrafa, reflete sobre o corpo negro e a dança:

Volume 2026
ISSN 2319-0868

> ao lado de tudo o que nos mira e nos atinge com suas técnicas de morte, um conjunto de outras práticas, de ataque e resistência, marcam as existências com suas presenças e fundam mundos. Quando não são elas mesmas estéticas, é por esse campo que se esparramam; lentamente as vemos deslocando postos que se queriam fixos, se insinuando por entre regras e valores que não raro as desprezam, instituindo permanentemente políticas de movimento constante. Elas são, ao mesmo tempo, reveladoras e revelam "outras formas de vida, outras tradições de representação". (LUZ, 2020, p.1)

E sobre tais abordagens afirma ainda:

> Elas também nos levam a refletir sobre os usos e abusos das danças de favela, sobre a disseminação de imagens corporativas, ao fabrico desumanizador de corpos e coreografias descartáveis, as apropriações exotizadas da criatividade, da ousadia e seu poder regenerador para uso doméstico, ao seu refluxo: a explosão da insolência e a invenção e reinvenção constante de técnicas de dança. (LUZ, 2020, p.1)

É nesse refluxo, na explosão da insolência, no ambiente que não é o quadrado, a sala, o teatro, tampouco é o lugar das danças populares tradicionais, que o Passinho emerge fruto de uma reinvenção de outras técnicas em constante diálogo com o audiovisual. A relação entre dança e audiovisual, tem no movimento a sua gênese, o seu fundamento, mas é preciso estranhar essa relação não Como junção, mas como uma relação que detona a cerise do movimento em uma história que não é apaziguada. A história da dança e do cinema é plural e marcada por tensões. Ao falar de Passinho estamos falando também de uma disputa cinética ao questionar: quem pode mover, porque se mover, o que é se mover. Movimento é uma disputa política.

Para André Lemos, Cibercultura é um tipo de *reliance* social que se potencializa pelas tecnologias microeletrônicas. Configura-se assim, como uma estética social caracterizada pela aproximação comunitária, pelo prazer corporal e sensorial, sendo impulsionada por aquilo que poderíamos denominar de tecnologias do ciberespaço como redes digitais, realidade virtual e multimídia: "A cibercultura não é uma "cibernetização" da sociedade, mas a "tribalização da cibernética". (LEMOS, 2015, p.19)

Pois se antes, a tecnologia era vista com um fator de alienação, de

Volume 2026
ISSN 2319-0868

desencantamento de mundo e de individualismo, a partir dos processos da Cibercultura as tecnologias surgem como ferramentas de partilhamento de emoções e de experiências de comunidade. E o luger onde a cibercultura vai acontecer denominamos de Ciberespaço: "O ciberespaço é um não-lugar, uma utopia onde devemos repensar a significação sensorial de nossa civilização baseada em informações digitais, coletivas e imediatas. Ele é um espaço imaginário, um enorme hipertexto planetário." (LEMOS, 2008, p.128). Pierre Lévy (LÉVY, 1999) afirma que vivências e a experiências humanas vividas nesse novo espaço são diferentes da que temos no mundo presente, o que acaba por gerar novos modos de conduta e de interação social, que só são possíveis no ciberespaço. Lévy aponta três fundamentais características que definiriam a cibercultura: a interconexão, a criação de comunidades virtuais e a inteligência coletiva: “Para a cibercultura, a conexão é sempre preferível ao isolamento” (LÉVY, 1999, p.127).

Quem vai dar um exemplo prático sobre como conexões improváveis impactaram fortemente a circulação de jovens da periferia é Emílio Domingos, antropólogo, cineasta e pesquisador. Emílio teve papel fundamental no reconhecimento do Passinho como manifestação artística. O cineasta pôde ver de perto essa diferença dos trânsitos entre jovens na realização de dois dos seus filmes (*L.A.P.A, 2007 e A Batalha do Passinho, 2012*) em tempos distintos e aponta entusiasmado algo de finalmente positivo para a juventude que habita e transita a periferia carioca:

> Tinham dois garotos, dois MCs do Rio, que moravam na mesma comunidade, o Complexo da Maré, no entanto, eles não podiam visitar um ao outro, porque um era da Vila do João e o outro era da Vila do Pinheiro, que são partes da comunidade, do complexo, só que cada um desses lugares era controlado por uma facção criminosa diferente. Então, um morador não podia cruzar para outra área, porque ele seria maltratado. E aí isso era muito interessante, além de ser triste, porque isso é de 2000, e duas pessoas que eu admiro muito, que são esses personagens do meu primeiro filme, só se encontravam fora de suas casas, porque um não podia visitar a casa do outro. E agora, em 2011, quando conheci o Gambá e o Cebolinha, eles eram super amigos, de regiões completamente diferentes, um morava no Morro do Barbante, na Ilha do Governador, e o outro morava na Abolição. Eu acho que muita coisa mudou. Não sei se houve uma transformação real mas eu percebi que eles circulavam por toda a cidade, eles não tinham mais fronteiras, graças à internet também eles se conectaram, descobriram afinidades, a cultura do passinho, então eu acho que é

REVISTA DA FUNDARTE

> um quadro diferente, isso me chamou muito a atenção. (DOMINGOS, 2014, p. 1)

Então há duas possibilities de espaço onde o fenômeno Passinho pôde brotar: o ciberespaço e a cidade com trânsitos mais livres do que as décadas anteriores. Emílio chama isso de "certa sorte histórica" quando aponta a importância da internet para a disseminação da cultura quando acontece em um período de acesso tecnológico por jovens da periferia: “Muitas artes incríveis e complexas surgiram em outros momentos históricos, inclusive, nesses mesmos espaços, mas tiveram maior dificuldade para serem disseminadas, para se fazer reconhecidas como arte”. (DOMINGOS, 2014, p.1)

E é aqui que vamos pensar o impacto das redes na construção de uma linguagem de dança que tem nas relações com as telas as suas bases de formação. A partir dos anos 2000, os computadores fazem parte do cotidiano dos jovens que crescem e se desenvolvem a partir de relações mediadas sempre pelas novas tecnologias. O número de usuários da internet cresce exponencialmente e com isso uma nova forma de se relacionar e de se apropriar dos meios. Na periferia, as *LAN houses* tiveram importante papel no acesso à jovens que ainda não tinham computadores em casa. Nesses estabelecimentos eram oferecidos acesso a computadores por um tempo limitado e com preços acessíveis para que os usuários usufruíssem da internet de formas diversas: de jogos eletrônicos à soluções de escritório, mas sobretudo proporcionando acesso a lazer, oportunidades, educação, cultura de forma mais horizontal facilitando a inclusão digital. Mais tarde, com os aparelhos móveis ao alcance das mãos em qualquer tempo e espaço, as interações ganhariam outro patamar. Com essas novas formas de produzir conteúdo, surgiram novas plataformas de exibição.

Hermano Vianna, cita Umberto Eco, ao dizer que não é mais possível “atingir o coração do Estado”. Talvez o poder estatal – que virou “sistema” sem coração ou cabeça, com “incrível capacidade de cicatrização” – tenha saído na frente porque tinha mais recursos para se descentralizar: "Quando os computadores caíram nas mãos do povo, os movimentos populares também se pulverizaram nas redes e usam as mesmas teorias/práticas do caos antes apenas acessíveis para a vanguarda das

Volume 2026
ISSN 2319-0868

corporações capitalistas globalizadas." (VIANNA, 2013). Em 2008, um vídeo postado no Youtube chamado Passinho Foda, por um grupo de jovens, alcançou mais de 4 milhões de visualizações. A partir daí, dança e vídeo estavam de tal forma imbricados que não mais se dissocia as duas artes em um caminho sem volta no que tange o fenômeno Passinho.

É nesse contexto caótico, pulverizado, espraiado das redes que o fenômeno Passinho também pôde se desenvolver. Segundo o pesquisador Hugo Oliveira (2017), é nas favelas cariocas e reminiscências, por volta de 2004, que essa dança popular urbana surge nos bailes Funk, sintetizando diversas modalidades como o Breaking, Frevo, Samba, Capoeira, Hip Hop Dance, Popping entre outras. Para Hugo Oliveira, antes de falar do Passinho é preciso contextualizar os sujeitos: jovens estudantes e trabalhadores que moram em favelas, comunidades, subúrbios e periferias do Rio de Janeiro, frequentadores de bailes Funk, lugar onde durante muito tempo foi uma das únicas oportunidades de cultura e lazer nas favelas:

> É assim, que a poucos metros das casas desses jovens, becos, vielas, campinhos/quadras de futebol e praças se tornam espaços para exibição de suas melhores roupas, presenciar as atrações expoentes na mídia lado b, namorar e dançar, enfim a buscar diversão até os corpos não aguentarem mais. Portanto, ambientes que emanam sociabilidade todos os finais de semana para milhares de frequentadores que se encontram das onze da noite até o dia amanhecer. Embora a entrada seja gratuita, as equipes de som montam um enorme paredão de uma ponta a outra, nos espaços disponíveis, que são suficientes para o grave bater no peito e não deixar ninguém ficar parado. Não importa onde esteja, é sempre possível ouvir e sentir as batidas da música reverberando e induzindo o corpo a dançar. Quando não, você é pego ou carregado pelo trenzinho e conduzido pelo baile, como um peixe em um cardume, participando de uma dança coletiva. (OLIVEIRA, 2017, p.17)

Baianinho (Anderson Santana), um dos principais agentes do movimento, na entrevista para o site *De Passinho em Passinho* da Osmose Filmes dirigida por Emílio Domingos, afirma que era no baile onde ele esquecia de todos os problemas, que se na favela não chegava nada, era o baile o lugar da diversão. Sobre a performance, afirma que não havia ensaios, que dança desde os três anos de idade e que a inspiração na criação dos movimentos pode vir de qualquer lugar. Qualquer situação de rua pode servir de inspiração, Como por exemplo observar a

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

movimentação de um bebâdo e seus passos cambaleantes: “eu pegava o passo desse bêbado e fazia ser meu aquele passo, do meu jeito, mas que ninguém visse eu fazendo e lembrasse desse bêbado. O Passinho é uma coisa automática: você não pensa para dançar, você dança para pensar”, afirma o dançarino. É sedutor evocar aqui Doris Humphrey, uma das precursoras da dança moderna: “o bailarino é notoriamente um pensador não verbal” (HUMPHREY, 1959, p. 21) Sobre a relação com público, Baianinho ressalta a importância de não pensar só no adversário dançando, mas nas pessoas que estão assistindo: "se o público não estiver interagindo para que a dança?”

O coreógrafo Merce Cunningham traz um pensamento que nos provoca a dialogar com Baianinho ao refletir genuinamente sobre o ato de dançar e nos informa que o Passinho está alinhado a um modo de criação de movimentos que se assemelha aos processos da dança contemporânea:

> Se um dançarino dança – o que não é o mesmo que ter teorias sobre o dançar ou desejar dançar ou tentar dançar ou lembrar em seu corpo a dança de outro – mas se o dançarino simplesmente dança, tudo está lá. O sentido está lá, se é o que você quer. (…) Na dança, isso é o simples fato de um salto ser um salto e o fato adicional sobre qual forma esse salto adquire. Essa atenção dada ao salto elimina a necessidade de sentir que o sentido da dança repousa em tudo menos na dança ela mesma, e ainda elimina a preocupação de causa e efeito no que toca à questão de qual movimento deve se seguir de dado movimento, libertando assim da sensação sobre continuidade, e deixa claro que cada ato de vida pode ser sua própria história: passado, presente e futuro. (CUNNINGHAM, 1955).

São muitas as nuances que perpassam o fenômeno Passinho. Há o protagonismo de jovens da periferia com toda a complexidade que é fazer cultura em espaços pouco privilegiados onde a palavra resistência é sempre presente; há a glamourização da dança no *mainstream*; e há um conjunto de práticas e códigos na criação da linguagem que é inaugural para o campo da dança. O dançarino Iguinho IDD do Bonde Imperadores da Dança afirma em um vídeo do seu perfil de Instagram, cujo conteúdo é um resumo histórico do Passinho, que antigamente era muito forte a questão dos duelos, você ia para o baile escolhia o melhor dançarino e dizia: "E aí vamos duelar?" Quem estava em volta, que eram os dançarinos, faziam um júri. Na maioria das vezes quem dizia quem ganhou era o próprio dançarino:

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

"você ganhou mas na outra semana nós duela de novo". Sobre o nome Passinho Foda diz que tinha os dançarinos de duelos, mas tinha também os que não queriam duelar, estavam ali só para curtir. "Daí um grupo de moleques teve a ideia de fazer um vídeo "gastação" no quintal de casa e colocar no YouTube. Tava começando essa febre de YouTube na internet e aí eles colocaram o título Passinho Foda e o vídeo bombou e deu muita visibilidade para gente que dançava e daí já começou a ser uma outra geração de dançarinos que pensava: "pô vou colocar o meu vídeo na internet para o pessoal que não conhece, para galera conhecer a minha dança e assim eu conquistar o meu nome". Se antes, o nome era conquistado pelo duelo, com a chegada do YouTube veio outra nomenclatura e outros tipos de dançarinos.

Podemos nos perguntar aqui se nos registros das imagens digitais, nessa captação imagem e som no dispositivo celular, se há reinvenção na relação com o movimento. Ao usar o Youtube como ponto de difusão da técnica, podemos entender que essas imagens se aproximam do registro principalmente cumprindo a função de patentear um passo, ou legitimar a autoria de outro. Porém, Alexandre Veras, em seu texto *Kino-coreografias, entre o vídeo e a dança,* faz a pergunta: "Será que pensar em termos de distância em relação ao registro resolve nosso problema de criação de um campo próprio de investigação?" (VERAS, 2012, p. 212)

> Faz parte da natureza fotográfica do dispositivo de captação de imagens, no vídeo ou no cinema, trabalhar com o registro da variação luminosa do que está frente à câmera. Assim sendo, tudo o que é filmado é registro. A ponto de alguns autores apontarem que o isto esteve aí define grande parte de nossa relação com a imagem enquanto duplo. Seria mais importante, no efeito/imagem, o aspecto indicial enquanto marca ou vestígio do referente na imagem do que seu aspecto icônico ou de semelhança figurativa. Todo o registro implica uma técnica, um suporte e uma linguagem; no caso da vídeo-dança, esses elementos funcionam de forma diferenciada em cada linguagem isolada, o que implica uma série de peculiaridades na construção de uma forma híbrida, que tensiona suas diferenças. (VERAS, 2012, p. 212)

Do baile para as telas, das telas de volta para o baile. Do espaço físico para o espaço virtual e de volta para o espaço físico. É nesse entrelaçamento contínuo, que podemos situar o Passinho: um fenômeno que transita espaços e redimensiona as

Volume 2026
ISSN 2319-0868

possibilidades da dança através de seus processos metodológicos e na reinvenção de técnicas.

Acredito que essa relação com as telas, traz para o trabalho mais do que um exemplo das possibilidades entre dança e vídeo, mas problematiza algo para o próprio campo da dança: a reinvenção de técnicas e metodologias com outros possíveis. São milhares de vídeos geralmente com um dançarino ao centro, (quase um retorno às primeiras imagens do cinema como as *Serpentine dances* tendo a corporalidade como eixo, a narrativa aberta), realizando movimentos autônomos e virtuosos, com o objetivo de mostrar, desafiar, ou manter-se como criador e referência de determinado movimento. Logo em seguida, milhares de visualizações, em alguns casos, milhões, pulverizam nos corpos espalhados em diversos lugares da periferia do Rio de Janeiro, outras formas de dançar. De um dançarino para a tela, da tela para milhares de dançarinos. A tela devolve a dança em um processo totalmente inaugural para a história e práticas da dança. Não há um mestre, criador absoluto de uma técnica, procedimento tão comum na história da dança. São vários.

No artigo *A arte performática do Passinho Foda* (2020) Emilio Domingos e Tatiana Bacal refletem que:

> filmar, produzir uma base, criar um rap, dançar, postar, circular, montar o baile são formatos novos de autoria que configuram resistências subjetivas. Neste processo, modificam seus corpos, seus pensamentos, seus desejos, sua percepção, como afirma Blacking (2007), e não se limitam a pura reflexão. A arte do passinho e as sonoridades e danças da globoperiferia ao inventarem cultura se configuram como um meio pelo qual a estrutura social é criada. (DOMINGOS E BACAL, 2020, p.172)

O dançarino e pensador de Passinho Geovane Pereira, conhecido como Laranjinha, em entrevista pessoal para a autora, reflete e entende o papel das redes na constituição do fenômeno quando percebe que o Passinho acontecia principalmente dentro das favelas do Rio de Janeiro, e que que até então todo mundo sabe disso, essa é a história, mas explica o que foi que fez com que essa coisa virasse moda: "tu acha que todas as pessoas da favela ia nos bailes, ou a rapaziada de uma comunidade ia sempre nas outras o tempo todo? Não foi bem assim, tem que ter uma explicação por trás: foi o Youtube. O Passinho também

Volume 2026
ISSN 2319-0868

cresceu dentro desse marketing". (LARANJINHA, 2019) Para além dos bailes e batalhas, é no espaço da tela que o Passinho encontra possibilidades de primeiro, criar relações de dança como divulgação, apropriação e transformação da linguagem, e segundo, usar as possibilidades da tela para ressignificar sua dança.

É no termo “sharingar” que podemos encontrar um fundamento para o espalhamento do Passinho. Segundo Hugo Oliveira, essa dança também é feita de tensões e uma das principais discussões ocorre sobre a originalidade dos movimentos.

> O ato de copiar os movimentos uns dos outros é muito mal visto entre os (as) dançarinos (as), embora a dança tenha o corpo como instrumento para se expressar e por si só produzir movimentações com bastante semelhanças, sobretudo no que se constituiu como as bases e depois o que se consolidou como a identidade, para ser considerada como Passinho. Para isso, adota-se o termo Sharingar como conotativo de cópia, uma adaptação do termo *Sharigan* do desenho Naruto, que se refere a um poder ou habilidade contido nos olhos dos personagens que, dentre suas funções, têm a capacidade de copiar quase quaisquer técnicas do oponente que sejam testemunhadas. (OLIVEIRA, 2017, p.98).

É possível identificar uma ontologia do *Sharingar* nas performances de Loie Fuller, exaustivamente copiadas e redimensionadas nas telas do primeiro cinema. Annabelle Moore em 1894, filmada no Edison Studios, Mme. Bob Walter em 1897 e Lina Esbrard em 1902, ambas filmadas por Alice Guy, esvoaçavam os véus como extensão dos braços, trazendo um certo tipo de movimentação reconhecida como as Serpentine Danses tanto na Europa quanto nos EUA. Já nos primórdios do cinema a prática de proliferação de imagens surge como possibilidade de existência de outros possíveis.

Para Domingos e Bacal (2020), as criações dos filmes de dança que os dançarinos fazem de si, depois de postadas registram uma marca própria de expressão corporal por meio da dança, construindo um reconhecimento de originalidade e pioneirismo dos dançarinos. O passo filmado é registrado de modo atemporal, existe como prova do seu criador. "Parece que a aceitação passa pela tradução e pela liminaridade com que os passos de outras danças dialogam com os ritmos e com a continuidade de um passo para o outro." (DOMINGOS e BACAL, 2020, p. 171). Sobre autoria pode-se afirmar que no fenômeno Passinho, a técnica

Volume 2026
ISSN 2319-0868

perpassa a performance em constante negociação entre bailarinos e não se pode pensar em estruturas ou estabilidade de formas. É importante trazer aqui, a explicação de Laranjinha quando esclarece, de fato, como se dava o processo de criação de autoria:

> Os que na época estavam em alta, eles faziam um movimento, logo que ele criou o movimento, o que que ele fazia? Na esperteza, botava no Youtube, porque tinha muito essas parada de Rei, ah eu sou o Rei disso ou daquilo, aí vinha alguém e dizia: "você está fazendo o meu bagulho", "Ah! Tô fazendo o teu bagulho? Vê lá meu vídeo de dois mil não sei quanto...", isto é, já estava gravado aquele passo que ele fez antes e comprovava que aquilo era dele. (LARANJINHA, 2019).

É importante trazer o pensamento de Emilio quando este com o seu filme a *Batalha do Passinho* retrata o fenômeno enquanto ele estava acontecendo. É um pensamento propulsor, para tudo que veio se desenvolver depois da estreia e da circulação do documentário no Brasil e no mundo. Sobre o vídeo *Passinho foda* mola propulsora do fenômeno, Emílio afirma:

> Na hora que é lançado começam a circular vídeos semelhantes intitulados "passinho partido alto", "passinho do frevo", "passinho de...", além disso, cria-se uma página no Orkut mediada pela dançarina Leandra, também intitulada "passinho foda". Do YouTube para a televisão, para os duelos em bailes, para "garotos andando nas ruas treinando movimentos com mãos e cabeça", para as batalhas online e depois offline, "a febre do passinho" englobou estes elementos simultaneamente, uma dança para a câmera em que o registro integra a cena. (DOMINGOS E BACAL, 2020, p.165).

O fenômeno Passinho, surgido nos bailes funk das favelas e comunidades cariocas, construído coletivamente por jovens artistas chega como um fenômeno que faz aflorar de baixo. Onde o coletivo se dá, costurado pelas relações com a tela em um movimento para o campo da dança que se abre em possibilidades estéticas, éticas e de produção de conhecimento. De novo, pegamos os conceitos de coreografia para vislumbrar um chão de possibilidades e de desejo de existência para essa dança e tantas outras que possam surgir. Como afirma Paulo Caldas, o fazer coreográfico se afirma "como um espaço auto-reflexivo que se abre para o questionamento de modelos instituídos de formação, criação, circulação e recepção, e – se estabelecendo criticamente na inseparabilidade de suas dimensões estética e

Volume 2026
ISSN 2319-0868

política –, pode reinventar o lugar de cada um de seus *(co)laboradores*." (CALDAS, 2017, p.169)

Considerações finais

Mais do que um estilo de dança, o Passinho configura-se como um campo de criação coletiva, marcado por práticas de autoria tensionadas e por um regime estético que desafia categorias tradicionais de originalidade e propriedade intelectual. Ao incorporar a câmera e a tela como elementos constitutivos do processo criativo, os dançarinos do Passinho estabelecem um novo paradigma coreográfico, no qual o registro audiovisual não apenas documenta, mas participa ativamente da construção de sentido da performance. A tela torna-se, assim, espaço de experimentação formal e política, onde o corpo se inscreve, se multiplica e se reinscreve em novos contextos. A estética do Passinho, portanto, emerge da interação entre corpo e imagem, em uma dinâmica de retroalimentação contínua que desloca as fronteiras entre performer, público e dispositivo técnico. Nesse cenário, a cultura digital não se apresenta unicamente como meio de divulgação, mas como espaço estruturante da criação artística. Os vídeos curtos, produzidos em ambientes domésticos ou nos territórios periféricos da cidade, evidenciam um pensamento coreográfico sofisticado, que mobiliza noções de enquadramento, performatividade e autoria. Assim, o Passinho transforma a presença do corpo diante da câmera em uma linguagem própria, na qual a dança torna-se ao mesmo tempo expressão estética e afirmação subjetiva.

A emergência do Passinho como fenômeno midiático e cultural inscreve-se, portanto, em um movimento mais amplo de reconfiguração dos modos de produção, circulação e legitimação da arte. O fazer coreográfico pode assumir uma dimensão autorreflexiva e crítica, capaz de questionar modelos instituídos e de reconfigurar as relações entre estética e política. O Passinho, nesse sentido, não apenas ocupa a tela: ele a ressignifica como território de invenção, de memória e de disputa simbólica.

Em um contexto marcado pela hegemonia de representações estereotipadas do corpo periférico, a visibilidade conquistada pelo Passinho nas plataformas digitais

Volume 2026
ISSN 2319-0868

constitui uma forma de insurgência estética. Trata-se de um gesto político que, ao incorporar o efêmero e o múltiplo, projeta outras possibilidades de existência. Assim, a pergunta que encerra este trabalho “o dançar o impossível fará surgir outras danças possíveis?” não é apenas retórica, mas aponta para a urgência de se reconhecer, na dança que emerge das bordas, um vetor de transformação, de criação de mundos e de ampliação dos horizontes do sensível.

Referências:

CALDAS, Paulo. *Dança em Foco, vol 4: Dança na Tela.* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2009.

_____. *O movimento qualquer*. *In*: MEYER, Sandra et al. (Orgs.). Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica? Joinville: Letradágua, 2009.

_____. *O coreógrafo e a coreografia: Derivas artístico-pedagógicas a partir das proposições de William Forsythe* / Paulo Sérgio Caldas de Almeida, 2017.

CUNNINGHAM, Merce. *The Impermanent Art.* 1955. 7Arts No. 3, pp 69-77. Falcon's Wing Press, Colorado. Disponível em: https:// www.mercecunningham.org/

DOMINGOS, Emilio. *A Batalha do Passinho: o homem por trás do filme.* Revista Favela Potente. Entrevista por Joceline Gomes. Acesso em https://favelapotente.wordpress.com/2014/12/01/a-batalha-do-passinho-o-homem-por-tras-do-filme/, 2014.

BACAL, Tatiana; DOMINGOS, Emílio. *A Arte Performativa do Passinho Foda: 2008-2018*, Revista TOMO, núm. 37, 2020, Julho-, pp. 145-175 Universidade Federal de Sergipe, Brasil. DOI: https://doi.org/10.21669/tomo.vi37.13237 , 2020.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

LEMOS, André. *Ciber-socialidade: tecnologia e vida social na cultura contemporânea.* Revista Logos UERJ, Vol 4, n.1, 1997.

LEMOS, André. *Ciber-socialidade: tecnologia e vida social na cultura contemporânea.* Logos, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 15–19, 2015. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14575. Acesso em: 27 ago. 2025.

LEPECKI, André. *Coreopolítica e Coreopolícia*. Revista Ilha, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011), 2012.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

LEPECKI, André. *PERPESCTIVAS ANOS 20: CONVERSA ANDRÉ LEPECKI,* Comunica Escola de Arte Dramática EAD ECA USP.
Acesso em https://www.youtube.com/@EscoladeArteDramaticaEADECAUSP , 2020.

LUZ, Carmen. *Técnicas de vida e morte: breves notas para dançar.* Revista O Menelick 2º ato. Acesso em: http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/tenicas-de-vida-e-morte-breves-notas-para-dancar, 2020.

MANOVICH, Lev. *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

_____. *The Language of New Media.* Cambridge: The MIT Press, *2001.*

_____. *Instagram and Contemporary Image, 2017.*

MARTIN, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics***.** Durham: Duke University Press, 1998.

OLIVEIRA, Hugo. *Vem ni mim que eu sou Passinho.* Dissertação de Mestrado. PPGCult, UFF, 2017.

VERAS, Alexandre. *Dança em Foco, vol 2: Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

VIANNA, Hermano. *Cartografia.* Texto publicado na coluna do Segundo Caderno do Globo em 21/06/2013, 2013.

Recebido em:06/02/2025.
Aceito em:02/09/2025.
Editor responsável: Júlia Maria Hummes

Luciana Ponso
Luciana Ponso é professora, bailarina e desde 2003 desenvolve uma interface entre vídeo e dança. É doutora pelo Programa de Pós Graduação em cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PGCINE - UFF) com período sanduíche na Universidade de Cambridge/Inglaterra, mestre no Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense (PPGCA - UFF) e graduada pela Faculdade de Dança Angel Vianna onde hoje é professora. Junto ao Espaço Café Cultural e a Cavídeo, idealizou a Mostra Move de Videodança que conta com inúmeros programas relacionados com a dança e sua representação nas artes visuais. Estudou videodança com Willi Dorner (Áustria), Silvina Szperling (Argentina), Zaven Paré (França), Lis Aggiss, Billy Cowie (Inglaterra), Tomás Aragay e Sofia Asencio (Espanha). Coordenou por dois

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

anos o Centro de Documentação e Pesquisa em Dança do Rio de Janeiro (CDPD-RJ) e desenvolveu o trabalho de digitalização do acervo pessoal de Angel Vianna. Trabalha como colaboradora no Projeto Dança em Foco e ministra aulas de dança e videodança em diversas cidades do Brasil e América Latina. Trabalhou como pesquisadora na área de Dança e Novas Mídias na exposição RioDança no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. Foi selecionada pelo Circuito de Videodança Mercosul para realizar uma residência artística no Rio de Janeiro, Montevideo e Buenos Aires. Dirigiu os videodanças Quando aprendeu a pular..., Acidente ao vento, Duas,Uma; o documentário Plural: Processo de criação; e o videoclipe Pra ganhar o céu. Em 2014, junto ao Grupo Tápias participou da residência Rencontre Essone Danse na França realizando o vídeo para cena Abundância #4 e o documentário Abundância, processo de criação. Seus filmes já fizeram parte de festivais como Dança em Foco, Cinema com Farinha, Curta Cinema (Rio de Janeiro/Brazil), VideodanzaBa Festival (Buenos Aires/ Argentina), FIVU (Montevideo/Uruguay), Agite Y Sirva (Puebla/Mexico), Tanec Praha (Czech Republic), Platform Berlin Surreal (Portugal), e ReelDance International Dance on Screen Festival (Australia). Foi bailarina do Grupo Tápias, Ballet Eliana Karin, Pulsar Cia de Dança, Atelier Coreográfico Cia de Dança (sob direção de Regina Miranda) e Cambridge Contemporary Dance (Inglaterra). Hoje colabora nas ações do Espaço Tápias como Dança em Trânsito, festival internacional de dança contemporânea presente em 33 cidades das 5 regiões do país e Grupo Tápias, cia de dança onde realizou residências artísticas na França, Coreia do Sul e República Tcheca.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8809-2162
E-mail: lucianaponso@gmail.com

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional. Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte. Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/