REVISTA DA FUNDARTE
ANO 22
NÚMERO 49
ABRIL A JUNHO DE 2023
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



PROCESSOS DE CRIAÇÃO E REGISTRO DAS DANÇAS PARA O AUDIOVISUAL EM TEMPOS DE PANDEMIA: UM PANORAMA GAÚCHO

Fellipe Santos Resende
Daniel Silva Aires

Resumo: Este escrito apresenta um levantamento de dados sobre produções audiovisuais de dança realizadas em período de confinamento social decorrente da pandemia da COVID-19. Sob a perspectiva da crítica genética e da memória na internet, foram analisados e contextualizados reflexivamente os relatos de participantes artistas, gestores e docentes em Dança do estado do Rio Grande do Sul (Brasil), que responderam a um formulário distribuído digitalmente. Concluiu-se que há uma dimensão expandida dos processos de criação em dança para o audiovisual apresentando menor ênfase no aspecto analógico de sua documentação e um dissenso sobre o que considerar enquanto registro dos mesmos.

Palavras-chave: Dança. Pandemia. Processo de criação.

CREATION AND RECORDING PROCESSES OF DANCES FOR AUDIOVISUAL IN PANDEMIC TIMES: A SOUTHERN BRAZILIAN PANORAMA

Abstract: This paper presents a survey of data on audiovisual dance productions carried out in a period of social confinement due to the COVID-19 pandemic. From the perspective of genetic criticism and memory on the internet, the reports of participating artists, managers and teachers in Dance from the state of Rio Grande do Sul (Brazil), who responded to a digitally distributed form, were analyzed and contextualized. It was concluded that there is an expanded dimension of the creation processes in dance for the audiovisual with less emphasis on the analogical aspect of its documentation and a dissent on what to consider as a record of them.

Keywords: Dance. Pandemic. Creation process.

Introdução

O presente artigo discute e problematiza algumas questões inerentes aos estudos de processos de criação em dança no contexto digital, especificamente no subcampo das redes sociais, com produções potencializadas em tempos da pandemia[1] de COVID-19. Desde os anos 1980 já é percebida uma mudança de paradigma nas construções de saberes em dança, tanto pedagógicos quanto de criação, o qual se modifica de uma era de "*linhagens*" dos grandes coreógrafos para

[1] A pandemia de COVID-19, causada pela propagação massiva do coronavírus do tipo SARS-CoV-2, trata-se de um quadro epidemiológico que rapidamente atingiu várias regiões do mundo (FREITAS; NAPIMOGA; DONALISIO, 2020). Há três linhas nesta nota de rodapé que foram ocultadas, para evitar menções aos autores, e que poderão ser reinseridas numa etapa posterior.

outra era, a da "*cultura coreográfica*" (LOUPPE, 2000, p. 33). Entre produtos rápidos para divulgar aulas e cursos, até as mais atuais imagens-vídeos de dança produzidas no contexto de uma pandemia que assola o mundo, profissionais e amadores misturam-se no contexto do ciberespaço[2], lançando produtos de dança de toda ordem. No fluxo cada vez mais volátil deste ambiente, da velocidade de imagens fluorescentes que se proliferam em nossos *feeds*, *stories* e *timelines*, há que se perceber as características da natureza dos suportes digitais e também buscar pistas dos tipos de processos que se elaboram no engendramento desta gama de produtos artísticos e/ou didático-pedagógicos em Dança.

Em direção a este contexto se ergue nossa questão: como analisar os registros dos processos digitais de dança – e seus arquivos – com olhos que não os encontrarão em um borrão ou em uma anotação no canto de uma página de papel? A provocação decorre da observação de que na maior parte destes processos o manejo digital impera, produzindo materiais de arte enredados, desde sua gênese, por aspectos/espaços digitais, diferentemente de algum outro tempo em que os meios de digitalização aconteciam posteriormente ao que se deu na fazedura do corpo, do corpo do papel, do corpo do material, principalmente em fases documentais de pesquisa e criação.

É impossível em nosso tempo partir de um mesmo referencial para analisar os designs e insights coreográficos altamente digitais, e os cadernos de anotações dos coreógrafos de outros tempos, dos seus diários e notas particulares, tendo em vista que os processos do que se dispõe virtualmente em nosso tempo tendem a fugir em sua maioria desses diários, das memórias pessoais e individuais. O tempo dos processos de criação em dança e dos produtos que se multiplicam/replicam nas redes é de outra ordem, outra natureza, mais ou menos pública, mais ou menos editável, não tão definitivamente esquecível.

[2] O ciberespaço é definido pelo teórico Arlindo Machado não propriamente como "um lugar físico para onde podemos nos dirigir enquanto corpos matéricos. É mais propriamente uma figura de linguagem para designar aquilo que ocorre num lugar "virtual", tornado possível pela rede telemática [...]. Esses lugares "virtuais", onde pessoas de várias partes de um país ou do mundo se encontram e produzem juntos sem se deslocarem fisicamente, constituem o que chamamos de ciberespaço" (PRADO, 2003. p. 12).

Mesmo assim, neste cenário de danças em pandemia, a crítica genética que inicialmente se detinha à descoberta de linhas de procedimentos para a criação artística literária, hoje, para além dos registros da palavra, estende-se a outros processos, relacionando-se com a dança, considerando os recursos tecnológicos e "*o frescor das vivências experimentadas nos corpos por meio de uma investigação calcada no processo de criação*" (TAVARES, 2014. p.15).

Se por um lado, a possibilidade de reescrita dos registros digitais os distancia dos diários (BRANCO, 2017), conferindo uma menor preocupação com a dimensão física da documentação, por outro pode-se entender os registros para além da etapa de pré-produção de obras audiovisuais, considerando atualizações e demais interferências digitais como traços que também retroalimentam o sistema da (re)composição da obra. Exemplos dessas manifestações são: repostagens de link de uma obra disponível online com novos dados ou legendas; vídeos com comentários sobre o processo ou detalhes adicionais sobre a obra; vídeos que abordam interações ou reações do público, dentre outros.

É neste espaço-tempo, das características da fluidez da rede de internet e das redes sociais digitais que dela fazem parte, que localizamos o olhar desta escrita, em vias de buscar a compreensão do que vivemos em dança em tempos de pandemia e isolamento social. Com este exercício não adentramos aos fazeres específicos da crítica genética, tendo em vista que nosso objetivo não foi o de aprofundamento em processos de criação específicos, nos arquivos, documentos e rastros destes. Por outro lado, tecemos esta reflexão a partir do que os participantes da pesquisa, artistas e fazedores da arte da dança, elaboram sobre seus próprios processos e estratégias para a sobrevivência de seus trabalhos e da memória de seus fazeres.

Tais processos, que estão em progressivo crescimento, se encontram em registros ainda rudimentares, muito provavelmente por conta da natureza do que se cria para as redes sociais, evidenciada pelo fluxo do vídeo e do ciberespaço, e pela característica expandida dos processos de criação.

Natureza do ciberespaço e produções audiovisuais em Dança

O atual panorama da visualização de vídeos na internet, marcado pela rapidez e dimensão das redes sociais, tem levado cada vez mais a atenção de fazedores de dança para as experimentações e mediações digitais. Partilhando o interesse pelo suporte do vídeo, o desejo pelo experimental, e as possibilidades de existência de Dança em tempos de confinamento social, podemos entender o parentesco entre as linguagens da Dança e do vídeo no contexto digital.

Olhando para aquilo que nos antecede, em termos de danças e mediações tecnológicas, podemos indicar que a dança em nenhum momento esteve desprendida da tecnologia desenvolvida em seus respectivos períodos, o que nos traz até o contexto atual, com a internet e os recursos do vídeo sendo cada vez mais utilizados e difundidos.

A dança que se ocupa de recursos fílmicos tanto para seu registro, quanto para a construção de poéticas específicas e híbridas – como a videodança[3], por exemplo – pode encontrar-se em múltiplos lugares de armazenamento, tais quais os antigos VHSs, os extintos disquetes, CDs, DVDs, pen drives, no meio eletrônico e digital, ou ainda em películas cinematográficas. Deste modo, infere-se que na atualidade o desenvolvimento digital permite a praticidade de captura e de reprodução instantânea de vídeo que a película não possui, propiciando a autopropagação tecnocultural e a possibilidade, inclusive, de tornar-se viral. Com isso, a facilidade de acesso a esses materiais em formato de vídeo encontra no ciberespaço um continente fértil para habitar, seja pela praticidade de sua circulação e agilidade da alteração/edição desses materiais, seja pela mobilidade dos arquivos.

A esta mobilidade podemos aproximar o conceito de fluxo, pertinente ao vídeo, ao movimento de dança e ao ciberespaço, em seu fluxo como informação (LÉVY, 2010). Cabe ressaltar a proximidade entre o fluxo do vídeo, da rede e o fluxo do movimento dançado, uma vez que a dança pensada para o vídeo compreende no fluxo do ciberespaço uma potência de existência, diferentemente por exemplo, da

[3] A videodança é um emaranhado de pertencimentos que o corpo percorre em seu movimento e que se hibridiza à dança e ao audiovisual pressupondo igual importância tanto para o movimento quanto para a tecnologia (AIRES, 2018. p. 28).

fotografia e seu clique, onde repousa o memorável golpe do instante (AIRES, 2018). Um momento que, indeciso de seu lugar, recusa-se a ser passado, sugerindo o memorável pelo seccionamento, pela ausência de fluxo, enquanto o vídeo de dança alojado na internet, não tão efêmero quanto o tempo atual[4] e não tão perene quanto a fotografia, decide-se pelo tempo do *replay*, expande-se em tempo e espaço, mais inclinado a perdurar neste panorama digital.

Essa relação com o aparato tecnológico e com as possibilidades de trabalhar com as imagens no fluxo do vídeo "*faz o corpo do dançarino ganhar um sentido ampliado: mostrar-se a si e aos outros*" (SIQUEIRA, 2006, p. 66-67). Para além do campo do simbólico, esse corpo que dança com o fluxo do audiovisual, de forma expandida, isto é, para além das paredes de uma casa no contexto do confinamento social, nos faz pensar que a produção/criação destas danças é de fato uma estratégia de sobrevivência para os artistas da dança, uma vez que permitem a subversão do espaço físico tátil, em direção a uma relação de presença digital.

Esse ambiente de produção de sentidos, subjetividades e novas formas de experiências sensíveis tem progressivamente se tornado um atraente campo de criação desde o fim dos anos 1980 com a criação da *World Wide Web (www)*, possibilitando novas interações de transmissão/recepção intercambiantes de trabalhos de arte[5]. Se somam a esse contexto a atual impossibilidade de convivência presencial decorrente da pandemia e a compulsória migração de produções em dança para o ciberespaço, que dela se resulta.

A partir deste quadro notamos que "*o corpo na contemporaneidade age e reage à internet de modo a configurar novas existências na relação vida/arte*". "[...] *O gesto, a cena, a dança, as relações de percepção*" (espectador-bailarino-aluno), "*tudo está a se reconfigurar quando pensamos a rede de maneira relacional e não apenas como fonte de armazenamento*" (AIRES, 2018, p. 32) ou exibicionismos.

[4] "Atual" está empregado nesta sentença em oposição ao "virtual", como sugerido em Lévy (2010, p. 49).
[5] A primeira modalidade de evento a tratar como arte a comunicação em rede e em grande escala foi a *Mail Art*. Tal contexto permite o "surgimento de novas questões para a arte, como [...] o tempo real, a interatividade, a dissolução da autoria, a criação coletiva, etc." (PRADO, 2003. p. 13).

Alguns dados e perspectivas

Para o arranjo dos materiais levantados, isto é, dos tipos de danças que predominam em tempos pandêmicos em redes sociais, criamos um questionário estruturado, distribuído digitalmente para artistas, gestores, propositores e docentes em Dança. Com maior abrangência local (Rio Grande do Sul), colaboraram vinte e cinco participantes, representantes de cidades como Porto Alegre, Canoas, Bagé, Gravataí, Novo Hamburgo, Passo Fundo, Osório, Santa Maria, e um participante de Bogotá (Colômbia).

Dos tipos de danças que encontramos neste levantamento estão videoaulas (64%), aulas no modo *live* (44%) cuja transmissão ao vivo se aproxima de um encontro presencial, mas que posteriormente são enquadradas num arquivo de vídeo (podendo também ser mantidas ou excluídas por seu autor, e baixada por terceiros); coreografias (44%), disponibilização de espetáculos (20%) que compõe o repositório de obras do grupo ou companhia, e seminários/conversas de Dança com ou sem convidados (56%). Demais ações incluem interações ou divulgação de materiais nos formatos *teaser* de espetáculos/performances, áudio-produções para *podcast*, propostas de criação individualizada/consultoria e atuação em coletivos via *lives*.

As plataformas mais utilizadas para a distribuição destes materiais são Instagram (72%), YouTube (56%), Facebook (56%), Zoom (48%), Skype (16%) e WhatsApp (12%), sendo citados minimamente Google Hangouts, Twitter, Spotify, Soundcloud, Google Fotos, Google Classroom e Vimeo. Tal variedade aponta um panorama de distribuição de conteúdos em mais de uma plataforma, seja para manter o relacionamento com o público já existente ou alcançar novos.

Ao se retomar a natureza do audiovisual em Dança, tem-se como característica a dimensão de um tempo passado, registrado em vídeo ou transmitido ao vivo, atualizada no tempo presente do espectador, a cada *play* ou *replay*. Tem-se então a junção de algo que é dessa natureza com aquilo que se põe como condição de trabalho durante o confinamento, uma reconfiguração logística e operacional demandada para que as relações aconteçam, formulando não apenas novas

possibilidades de existência para os artistas, mas uma ‘saída’ para esta classe em tempos de crise. Com isso engendram-se adaptações nos fazeres destes sujeitos, evidenciadas nas duas perspectivas apresentadas a seguir:

> O que percebo é muito intuitivo ainda: percebo que estou entendendo melhor de que maneira me manter conectada ao que me interessa no movimento (que eu diria que são suas qualidades mais "presenciais" e sutis) quando adentro o vídeo e quando exploro a difusão e o relacionamento online. (ROSA, 2020, n.p).

> No aspecto afetivo com o outro, no aspecto da presença física... Modificam-se o modo como eu olho o corpo do outro, bem como percebo o meu... Já que abre uma dimensão relacional daquilo que estou fazendo e daquilo que o outro faz. Muda também o jeito como ensinar, aprender e criar. Precisamos operar a câmera, filmar de novo, repetir, cortar. Ver se o som está funcionando, se a internet mantém uma conexão boa durante videochamadas. Tanto o enquadramento do espaço para realização de atividade é alterado. (SANTOS, 2020, n.p).

A partir do contexto já situado, vamos juntando pistas para poder inferir que algumas danças que frequentam o ciberespaço compactuam com seu aspecto relacional/participativo e com a sua capacidade de abrigar o corpo e suas potências. Embora se trate de uma relação inicialmente visual, visto que se constitui de imagens, está também engajado todo um aparato sensível que se expande para além do campo do visível, sendo criada uma estrutura que simula ou propõe outras situações de existência da arte/dança. Tais estruturas remontam a uma relação entre as imagens e a experiência do campo visual a partir do século XIX. Com os “*fluxos incontroláveis de movimentos, de signos e de imagens*”, característico da cultura digital, elabora-se que o corpo tenha a “*capacidade fisiológica para produzir fenômenos que não têm correspondente no mundo material*” (SUQUET, 2008. p.513), sem um compromisso de mimetizá-lo.

Num olhar retrospectivo evidencia-se, a partir dos dados levantados no questionário da pesquisa, que a grande maioria dos participantes não produzia materiais audiovisuais de dança para serem disponibilizados na internet, ou raramente o fazia. Embora o interesse poético e a veiculação de materiais nas redes não sejam novos – visto que há décadas artistas já operam suas criações na

modalidade à distância –, o corrente cenário de afetamento mundial provocou um deslocamento dessas práticas que eram majoritariamente presenciais. Dos recursos utilizados no referido deslocamento lista-se com bastante recorrência: captação de vídeo feita com celular, planejamento e roteirização sobre as pesquisas de cada proponente e/ou demanda dos alunos, edições com softwares disponíveis no mercado (uso predominante em smartphones, e menor uso em computadores), distribuição de links com videoaulas em plataformas ou salas de reunião online, e *lives* no Instagram. Com menor recorrência encontramos: gravação de áudio com gravadores profissionais, estudos de marketing digital, levantamento editorial, *planner* de postagens, análise e preparação de canais de distribuição online.

Todas essas produções, ainda que nem sempre operantes em formatos permanentes na rede, constituem novos traços poéticos dos artistas propositores, cias. ou grupos, bem como substratos de memória dos processos de criação de dança nas redes sociais. Tanto conteúdos temporários quanto os que almejam alguma permanência na rede requerem tratamento audiovisual mínimo, e gestão de especificidades técnicas para posterior apreciação. Tal manejo passa a construir, portanto, parte da identidade visual do trabalho ou repertório de ações dos artistas nelas envolvidos.

Memória dos processos de criação em dança para o audiovisual

Tendo situado a discussão sobre produções audiovisuais em dança no ciberespaço em tempos de pandemia, e circunscrito um breve panorama do que relatam os sujeitos que interagiram com a pesquisa, nos atemos a delinear a dimensão de memória e de esquecimento envolvidas na massificação dessas produções em redes sociais.

A memória destes processos de criação se mostra nos diferentes modos de rascunhar ou registrar tais processos, bem como nos caminhos escolhidos para o tratamento de materiais, e uso de plataformas consideradas mais adequadas para a distribuição e consumo dessas produções. Como um espaço de especificidades técnicas e comunicativas próprias, as redes sociais implicam modos de relação

variados com os públicos que alcança, tocando em pontos que são caros aos campos da memória e do esquecimento, uma vez que revelam um trânsito crescente e não necessariamente controlado de conteúdos, com acessos e apropriações de material nem sempre explícitas ou consentidas (downloads ou realojamento de arquivos por terceiros), com possíveis participações e interferências do espectador (comentários, reações ao vivo, compartilhamentos) ou do propositor (reedições ou exclusão de materiais), dentre outras questões que envolvem manejos de tempo, permanências e apagamentos.

Ao passo que pouco ou nenhum material tem sua durabilidade assegurada na internet, é complexo apagar em definitivo um conteúdo que terceiro "*esteja determinado a fazer circular*" na web (BRANCO, 2017, p.57). Dado que "*a regra para informação digital é a de não sobreviver a menos que alguém conscientemente aja de modo a fazê-lo perdurar*" (BESSER, 2010. p.58), a relação com a memória e esquecimento nas redes cruza de algum modo pelo filtro da intencionalidade de permanência que cada artista propositor imprime, ainda que esta varie em sua extensão de durabilidade, pelas estratégias imbuídas na ação artística e pela recepção do público.

Os elementos que registram e testemunham a obra podem ser compreendidos como o próprio sistema responsável pela geração da obra, os documentos do processo no movimento da criação (SALLES, 2008), sendo parte do repositório intelectual dos artistas que as produzem (BRANCO, 2017). Estes processos, somados às pistas indicadas pela crítica genética, buscam revelar as tendências que vem constituindo a produção das danças audiovisuais neste período de reclusão social, bem como seus sistemas geradores de memórias e esquecimentos.

Seja na manutenção continuada de conteúdos para acesso online, seja em temporariedades estrategicamente limitadas para consumos rápidos, o esquecimento e a memória tomam contornos palpáveis nestas circunstâncias, aparecendo como campos férteis para se repensar os processos de registro, disponibilização e consumo de mídias no atual momento e naqueles que virão.

Ao trazer alguns relatos dos artistas que colaboraram com este estudo, observamos que os registros oscilam em seus procedimentos de documentação, da etapa prévia à disponibilização e de alojamento do material em uma plataforma para consumo/fruição propriamente dita. Assim, tem-se respostas indicativas de uma despreocupação com a etapa de registro dos conteúdos, revelando uma abordagem mais pragmática ou até mecanicista e sem maiores reflexões. Num outro polo, nota-se: ações manuscritas de planejamento e roteirização, seja de modo mais descritivo (com anotações e rascunhos para coreografias ou aulas, por exemplo), ou mais esquemático e sintético (como tópicos e palavras-chave que guiarão uma ação performática, *lives* com convidados, ou entrevistas por exemplo).

Em adição são listados: registro audiovisual de decisões e planejamentos acordados em encontros coletivos via WhatsApp e Facebook; roteirização em ferramentas de edição de texto em smartphones; registros fotográficos ou videográficos do produto em construção para posterior autoanálise, como um teste da etapa pré-disponibilização; estudo de aspectos técnicos de captação, como iluminação e enquadramento de câmera, bem como de edição, distribuição em plataformas, e divulgação dos materiais finalizados. Para além do processo em si foram relatadas ações descritivas referentes aos tipos de feedback recebidos pela interação dos usuários nas redes (comentários, compartilhamentos, número de acessos, seguidores, *likes*, *views*, entre outros).

Independentemente da atenção dada às naturezas dos documentos dos processos de criação, os traços que orientam e os rascunhos que daí nascem são registros propriamente ditos de seu autor (BRANCO, 2017, p.22), comunicando vestígios de seu *modus operandi* e de onde se compreende a singularidade em suas escolhas e relações com seus públicos. Qualquer que seja a forma ou ênfase assumida, em todos esses rastros existe o desejo de registrar a história, de selecionar esses materiais com algum tipo de critério (*Ibidem*, p.69).

Questionados sobre qual saldo ou balanço foi observado neste processo, muitos participantes indicaram uma ampliação de suas redes profissionais, aumento nos perfis apreciadores de suas páginas e crescimento de modos de se relacionar

com suas próprias obras e proposições. No entanto, nem todos apontaram um panorama benéfico, dado que existem limitações na adequação de espaços físicos, no manejo básico de tecnologias digitais para captação, edição e postagem de conteúdos, na estabilização do sinal de internet (para o caso de aulas e performances ao vivo), além de uma não familiarização com o formato digital por parte de seus consumidores.

Por fim, dentre as relações que os artistas indicaram tecer com a produção de seus conteúdos, destacamos três exemplos: um primeiro, que revela com o quadro pandêmico uma "*potencialização e aceleração das ações de presença digital*" (MAC, 2020, n.p) já realizadas previamente à pandemia, inclusive como característica-chave de suas relações com seus públicos; um segundo, que indica uma "*manutenção – para além de fins econômicos – dos vínculos humanos e da possibilidade de ser criativo durante a quarentena*" (DIAS, 2020, n.p); e por fim uma reação de surpresa com o procedimento de transmissão ao vivo, onde o "*engajamento do público, ao comentar, conversar com os artistas tem sido em quantidade significativa. Basicamente as lives tem mais público do que algumas temporadas em teatro*" (RUTKOWSKI, 2020, n.p).

Quando questionados sobre detalhes importantes que surgiram nos seus processos, os participantes teceram pensamentos poéticos e disparadores de reflexões: ao passo que para alguns a atual realidade é de certa forma um elemento que freia ou paralisa suas ações, outros se veem instigados a se manterem em movimento e em produção. Forma-se um quadro dissonante e plural de perspectivas, além de uma possível "*linha tênue entre a necessidade e obrigatoriedade de produzir*" (TOMAZZONI, 2020, n.p). Fragmentos representativos dessas assimetrias de pontos de vista estão destacados abaixo:

> Não tenho conseguido pensar muito sobre dança nestes dias. As questões políticas têm tomado mais meu tempo e ocupado mais meus pensamentos. (SILVA, 2020, n.p).
>
> [...] tem sido um aprendizado de paciência, resistência, aceitação. (BUENO, 2020, n.p).

> Acho que essa situação aguçou algo que já era característica no meu trabalho com os alunos, que é a ligação ou mesmo busca da individualidade. Também notei que as aulas estão funcionando, em muitos casos, como um único momento de "respiro" para algumas alunas. (CANARIM, 2020, n.p).
>
> Então meu processo de criação (artístico e de aulas) não mudou. O que o momento atual de confinamento tem trazido de diferente é, curiosamente, uma intensificação da comunicação, que, sem dúvida, tem me tocado. (ROSA, 2020, n.p).
>
> Cada dia tenho acreditado mais na riqueza do presencial, mesmo que a internet seja uma ferramenta imprescindível neste momento, ela ainda apresenta restrições, seja pela qualidade e disponibilidade do recurso online, ou restrições de ferramentas virtuais. (RUTKOWSKI, 2020, n.p).
>
> Os processos estão acontecendo de um outro jeito. No momento, danço para me manter sã, sem pretensão de criar ou produzir algo. (IVANOFF, 2020, n.p).

Mais que identificar e contextualizar numericamente estes relatos, atenta-se à sua potência em revelar modos plurais de instrumentalização da realidade atual do fazer dança em circunstâncias pandêmicas, não implicando um contexto homogêneo para todos, dadas as complexidades da atual situação, da discrepância de recursos e singularidades de cada indivíduo na apreensão e gestão desta.

Considerações finais

As produções audiovisuais em dança para as redes sociais não configuram uma situação exclusiva que se instaurou por conta do isolamento social frente a pandemia de COVID-19. Trata-se antes de um cenário que teve um aumento exponencial, não só no campo da dança, mas em outras áreas que lançaram mão de ferramentas digitais para assegurar níveis básicos em seu funcionamento e que mesmo ganhando novos traços na relação com espectadores online, não contempla democraticamente todos os públicos.

No que temos visto ao longo deste escrito, os vídeos de danças que curto circuitam as redes sociais durante este período de confinamento têm naturezas distintas e são distribuídas em plataformas diversas. Acontece que quando falamos sobre a natureza digital desses vídeos, inferimos que todos eles assumem múltiplas possibilidades de criação e apreciação. Na elaboração do produto de dança, onde

mora o processo, percebemos que quando existem apontamentos sobre planejamento e escolhas técnicas para materializar os produtos de dança, estes raramente estão presentes em anotações manuscritas, sugerindo certa escassez destes materiais.

Infere-se ainda que há um dissenso sobre o entendimento do que é um registro dos processos de criação para o audiovisual em dança, o qual ainda parece estar reduzido a uma manufatura escrita e reflexiva. Isto se demonstra quando a maior parte dos participantes da pesquisa relatam não registrar seus processos de criação. No entanto, os registros fílmicos aparecem com relativa força nas respostas ao questionário.

A referida dissonância desconsidera os rastros de criação que, no entanto, existem, de forma dilatada. Eles permanecem majoritariamente em vídeos brutos, mesmo sem o rigor estético ou de finalização que recebem os produtos finais. Com isso, destaca-se o formato expandido dos processos de criação em dança para o audiovisual, tendo em vista a menor distância entre o que ficou como pista ou vestígio do processo de criação – *takes*, ideias-teste, recortes, fragmentos excluídos por processos de edição – e o que é o objeto finalizado. Devido a suas materialidades equivalentes, os processos de criação e os produtos finalizados quase se tocam (como nos casos de *making of*), não o fazendo apenas por conta da intencionalidade presente na edição, no manejo dos materiais-documentos do processo.

Referências:

AIRES, D. S. *Criação em videodança*: corpos em contaminação. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2018.

BESSER, H. Longevidade digital. Acervo – *Revista do Arquivo Nacional,* Rio de Janeiro, v.23, n.2, jul./dez. 2010.

BRANCO, S. *Memória e esquecimento na internet*. Arquipélago Editorial Ltda, 2017.

BUENO, B. *Resposta concedida aos autores através de questionário*. Produções audiovisuais em Dança em tempos de confinamento – Formulário online. Abril de 2020.

CANARIM, S. *Resposta concedida aos autores através de questionário*. Produções audiovisuais em Dança em tempos de confinamento – Formulário online. Abril de 2020.

DIAS, L. *Resposta concedida aos autores através de questionário.* Produções audiovisuais em Dança em tempos de confinamento – Formulário online. Abril de 2020.

FREITAS, A. R. R.; NAPIMOGA, M.; DONALISIO, M. R. Análise da gravidade da pandemia de Covid-19. *Epidemiologia e Serviços de Saúde,* v. 29, p. e2020119, 2020.

IVANOFF, V. D. *Resposta concedida aos autores através de questionário*. Produções audiovisuais em Dança em tempos de confinamento – Formulário online. Abril de 2020.

LÉVY, P. *Cibercultura.* Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010.

LOUPPE, L. Corpos híbridos. *Lições de dança*, v. 2, p. 27-40, 2000.

MAC, D. *Resposta concedida aos autores através de questionário.* Produções audiovisuais em Dança em tempos de confinamento – Formulário online. Abril de 2020.

PRADO, G. *Arte Telemática*: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

ROSA, T. D. *Resposta concedida aos autores através de questionário*. Produções audiovisuais em Dança em tempos de confinamento – Formulário online. Abril de 2020.

RUTKOWSKI, J. *Resposta concedida aos autores através de questionário.* Produções audiovisuais em Dança em tempos de confinamento – Formulário online. Abril de 2020.

SALLES, C. A. *Crítica genética:* fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008.



SANTOS, O. D. *Resposta concedida aos autores através de questionário.* Produções audiovisuais em Dança em tempos de confinamento – Formulário online. Abril de 2020.

SILVA, G. S. *Resposta concedida aos autores através de questionário.* Produções audiovisuais em Dança em tempos de confinamento – Formulário online. Abril de 2020.

SIQUEIRA, D.D.C.O. *Corpo, comunicação e cultura:* a dança contemporânea em cena. Autores Associados, 2006.

SUQUET, A. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, J (Dir.). *História do corpo*: as mutações do olhar: o século XX. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

TAVARES, L. C. *O espetáculo Bundaflor, Bundamor*: um estudo de fontes de informação sob o ponto de vista da crítica genética. Trabalho de Conclusão de Curso. Porto Alegre, 2014.

TOMAZZONI, A. *Resposta concedida aos autores através de questionário*. Produções audiovisuais em Dança em tempos de confinamento – Formulário online. Abril de 2020.