

*Pra tirar você da chuva: dança e audiovisual
para além das fronteiras convencionais*

Carlos Eduardo Guimarães^{1*} 
Alessandra Souza Meleff Brum² 
Andrea Bergallo Snizek³ 

^{1 e 2} Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – Brasil

³ Universidade Federal de Viçosa (UFV) – Brasil

*Correspondência: carlos.guimaraesc2@gmail.com

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE:

Videodança
Dança e cinema
Intermedialidade
Pra tirar você da chuva
Editais públicos
História das mídias
audiovisuais

O artigo investiga a videodança como linguagem híbrida entre dança e cinema, explorando as tensões que borram as fronteiras convencionais entre essas artes. A partir da análise da obra *Pra tirar você da chuva*, discute-se como as classificações variam entre videodança, filme de dança e curta-metragem, conforme exigências de editais e festivais. Observa-se que artistas adaptam suas nomenclaturas e estratégias para ampliar a circulação de suas obras. A presença de elementos cinematográficos, como roteiro, decupagem e direção de arte, revela o diálogo entre corpo e câmera. A videodança surge, assim, como território em expansão, afetado pelas transformações das mídias digitais e pelas práticas contemporâneas de criação.

SUBMETIDO: 8 de janeiro de 2026 | **ACEITO:** 11 de março de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Introdução

A dança como arte intermediária é um tema amplamente discutido tanto por suas relações com o teatro, com o cinema e as artes visuais, e os processos e resultados coreográficos foram afetados com o surgimento e o desenvolvimento do cinema e da televisão, e não diferente com a globalização, o surgimento e expansão da internet e das redes sociais.

O diálogo entre o cinema e a dança não apenas aproxima essas duas formas de arte, mas também catalisa o surgimento de novas expressões artísticas e a criação de linguagens, como a videodança. Para Brum (2012), essa forma de expressão, conhecida pelas denominações de videodança ou

cinedança, representa uma fusão criativa entre a dança e o audiovisual, resultando em uma linguagem híbrida que se manifesta por meio de produções cinematográficas que exploram a convergência entre essas duas disciplinas.

Douglas Rosenberg, entrevistado por Leonel Brum e Beatriz Cerbino (2016), define o termo *screendance* (dança para a tela) como a interseção entre a dança e a tela. De forma mais simples, refere-se a qualquer tipo de dança registrada em qualquer tipo de tela. O termo também pode ser utilizado para abordar videodanças ou vídeos de dança compartilhados nas redes.

Existe um inventário enorme de nomeações para as relações entre as linguagens da Dança, Cinema e Vídeo. A maior parte desta distinta nomenclatura vem da língua inglesa: Choreocinema, Camera choreography, Video dance, Videodance, Video-dance, Cinedance, Filmdance, Screen dance, Dance for the camera, entre outros termos. Distintos autores e pesquisadores, de variados lugares, vão utilizá-las de formas diversas – unindo os nomes, separando-os, unindo-os por hífen –, a depender de pressupostos pautados em algum tipo de hierarquia, no entendimento de existência ou não de um hibridismo, na relação cronológica dos termos, no pensamento que surge das discussões das linguagens para uma criação específica, se possui um artigo feminino ou masculino que o acompanha, ou seja, em um conjunto de justificativas que atendam à diversidade do pensar, criar, elaborar e realizar esse encontro das linguagens da Dança com o Audiovisual. (Guimarães, 2020, p.164)

Elizabeth Moraes Gonçalves e Denis Porto Renó (2009) observam uma verdadeira miscigenação de linguagens e um hibridismo de procedimentos que conferem às obras audiovisuais uma estrutura singular, proporcionando ao espectador uma ampla gama de formas de recepção, como o *streaming* e as redes sociais. Nesse contexto, a convergência entre diferentes técnicas e estilos não apenas enriquece a experiência artística, mas também desafia as fronteiras convencionais entre as diversas formas de expressão audiovisual.

Considera-se que a videodança não é uma linguagem específica nem um novo gênero. Trata-se, sim, da invenção de um espaço de pesquisa que explora diversas relações possíveis entre a coreografia, como um pensamento dos corpos no espaço e o audiovisual, como um dispositivo de modulação das variações espaço-temporais. Nesse sentido, uma videodança não difere em natureza de outros trabalhos audiovisuais; sua diferença se afirma na centralidade que a relação do corpo com o movimento no espaço-tempo

ganha na concepção do trabalho. (Costa, 2012, p.212)

Para Gonçalves e Renó (2009), a evolução das tecnologias digitais e das ferramentas disponíveis para as produções cinematográficas torna possível um processo de comunicação mais amplo entre a obra e o receptor, além de estimular a criatividade de quem as produz. Isso traz à tona novas demandas para o meio audiovisual, especialmente no que diz respeito a linguagens híbridas, como a videodança, que enfrenta desafios e busca novas formas de expressão e significados para as mensagens ou discursos que deseja comunicar.

Segundo os autores, as novas tecnologias não alteraram a narrativa cinematográfica, mas contribuíram para a viabilização de narrativas alternativas, oferecendo aos produtores e diretores do audiovisual mais tempo e novas possibilidades criativas. O avanço tecnológico e o crescente acesso a ferramentas digitais, bem como o surgimento de plataformas digitais e redes sociais, facilitam o processo de criação e exibição das obras audiovisuais. Além disso, proporcionam novas formas de registrar, manipular e distribuir imagens e conteúdos fílmicos.

Os modos de exibição e publicação ultrapassam as fronteiras do cinema, da TV e do rádio, chegando às plataformas de streaming, acessíveis em casa, nos smartphones e em outros dispositivos digitais. As redes sociais, por sua vez, tornaram-se um meio essencial para a divulgação e publicação de teasers, frames e fotografias das obras, sendo amplamente utilizadas por artistas para ampliar o alcance de seus trabalhos e atrair público. Além disso, funcionam como estratégia de *marketing* para festivais, espetáculos e produções audiovisuais.

O universo da videodança encontra nesse ambiente digital e virtual um espaço mais rico e acessível para manipular, criar e reproduzir ideias e propostas artísticas. Através dessas possibilidades, reformula-se a relação entre corpo, espaço e tela, consolidando uma interseção híbrida e intermediática entre dança e audiovisual. Esse campo cresce continuamente com as novas oportunidades e formas de composição e compartilhamento dos processos artísticos.

A análise a seguir parte de uma abordagem interpretativa com base nos estudos de cinema expandido e videodança. A escolha da obra *Pra tirar você da chuva* se justifica por sua relevância no contexto da videodança brasileira contemporânea, sua circulação em diferentes categorias de festivais nacionais e internacionais, e sua composição híbrida, que tensiona as fronteiras entre dança,

cinema e audiovisual.

Esta análise integra parte da pesquisa desenvolvida na dissertação de mestrado intitulada “*Audiovisual e dança: hibridismo das artes e suas aproximações pós-pandemia*”¹, do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). A metodologia adotada consistiu em pesquisa bibliográfica e realização de entrevistas semiestruturadas com artistas e pesquisadores relevantes no campo da videodança, como: Prof. Dr. Leonel Brum, pesquisador e diretor do Festival Dança em Foco; Profa. Dra. Mayara Alvim, diretora da videodança *Pra tirar você da chuva*; Bruno Psi e Cecília Cherem, integrantes do Grupo Nun de Juiz de Fora e intérpretes da obra analisada. As entrevistas trouxeram reflexões fundamentais sobre a obra e suas múltiplas classificações ao longo de sua trajetória em diferentes festivais.

Videodança, Filme de Dança ou Filme Experimental?

Videodanças frequentemente enfrentam desafios quanto à forma como são classificadas em festivais e editais. Muitas vezes, artistas e produtores precisam adaptar suas obras para categorias como curta-metragem, filme experimental ou filme de dança, com o objetivo de viabilizar sua participação em circuitos que não reconhecem a videodança como categoria específica. Essa adaptação reflete tanto os critérios de fomento vigentes quanto estratégias adotadas pelos realizadores para ampliar a circulação de seus trabalhos.

Durante o Encontro ANDA 2023, no Comitê Temático - Apresentação de Relato de Experiência do VII Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (realizado entre 11 e 14 de outubro), foram realizados diálogos informais após apresentações com cerca de 8 congressistas, além de 2 professores que gerenciavam o grupo e as apresentações. Essas conversas permitiram identificar uma tendência à adoção dos termos filme de dança ou filme experimental. Ainda que não tenha se tratado de uma pesquisa estruturada, tais observações foram fundamentais para reconhecer discursos recorrentes no campo da videodança.

No contexto brasileiro, a videodança encontra espaço limitado de exibição e reconhecimento institucional. Enquanto o cinema tradicional conta com festivais consolidados, produções híbridas como a videodança ainda são pouco

¹ Dissertação de Carlos Eduardo Guimarães, orientado por Alessandra Souza Melett Brum e co-orientado por Andréa Bergallo Snizek.

contempladas, com aproximadamente sete festivais no país. Essa lacuna é intensificada pela dependência do setor audiovisual das políticas públicas de fomento. Dados da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) mostram que os recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) caíram de 399,5 milhões de reais em 2018 para apenas 80,5 milhões em 2021 — uma redução de quase 80%. Nesse mesmo período, o número de editais também diminuiu: de 12 em 2018 para apenas 1 em 2020. Em 2022, houve retomada, com a liberação de cerca de 453,5 milhões, aproximando-se dos níveis pré-pandemia (ANCINE, 2023).

A realização de festivais de cinema no país pode estar associada, em parte, às políticas públicas culturais. O apoio governamental ao setor audiovisual, por meio de editais, financiamentos e incentivos fiscais, tem papel relevante na realização desses eventos. Reduções ou interrupções nos recursos, como as observadas entre 2019 e 2022, podem impactar a capacidade de fomento e manutenção dos festivais. Ademais, a priorização de outros setores em relação à cultura tende a restringir ainda mais o financiamento, o que pode refletir na diversidade e quantidade de eventos, especialmente aqueles dedicados a produções experimentais ou alternativas ao cinema tradicional. Essa restrição coloca os artistas em uma posição difícil, e podem levá-los a adaptar suas obras e usar estratégias para se adequarem às categorias e formatos exigidos pelos editais e festivais em vigor. Assim, a videodança acaba sendo inserida em outras nomenclaturas, como filme experimental, para garantir sua participação no circuito de festivais e assegurar a visibilidade que tanto necessita para evoluir como linguagem artística no país.

Um exemplo dessa realidade é a efetiva circulação da videodança/curta-metragem *Pra tirar você da chuva*, do Grupo Nun, de Juiz de Fora/MG. A referida obra alterou sua categoria conforme os festivais de cinema em que foi exibida, o que impactou sua seleção e as premiações recebidas. A saber: contemplada como Melhor Filme Nacional de Dança no *II Festival D'olhar Itinerante de Dança e Vídeo*; como Melhor Filme Experimental no *8º Festival Curta Campos do Jordão*; indicada como Melhor Curta Experimental na *4ª Edição Brasil Novas Visões Festival Internacional de Cinema*; selecionada para o *Festival Internacional de Cinema de Zero Plus*; e selecionada para o *Inmediata Festival Internacional de Videodança*.

A partir das premiações e seleções mencionadas, pode-se perceber que a obra transita entre categorias, ora caracterizada como filme experimental,

videodança, curta-metragem, entre outras. A obra circula em diferentes contextos artísticos, o que, em paralelo, demonstra a fragilidade das categorizações e, de certa forma, as imposições do mercado de trabalho. Alguns editais e festivais ainda não aceitam obras com o título de videodança; ou seja, para que as produções que relacionam dança, vídeo e cinema possam ser selecionadas em festivais ou editais mais abrangentes, precisam adequar sua nomenclatura e categoria.

Suzana Viegas e Felipe Diniz (2017) propõem que o novo cinema brasileiro traz à tona as potências do próprio cinema, partindo de uma relação mais íntima e valorizada entre o plástico e o afetivo dos corpos em ação. Os dispositivos e possibilidades desse cinema contemporâneo recolocam o gesto cotidiano em seu lugar de potência, confundem gêneros e estilos, sendo esta obra um exemplo de como pode embaralhar e cruzar filme, ficção, videodança ou dança para a tela.

O Novíssimo Cinema brasileiro revela algumas obras cujas imagens aparecem desconectadas de uma categoria essencialista e sedentária, nas quais há estabelecida uma certa indecisão de sentidos e parâmetros. Derivam destes filmes um dado cruzamento de potências. Uma potência de ficção pressiona o real ao mesmo tempo em que uma potência de realidade se oferece à ficção, e tal dinâmica prepara o terreno para uma total indiscernibilidade. Tais potências exploram os limiares e se posicionam no espaço anterior das relações de significação e de comunicação. Destarte, há uma significativa quebra das prerrogativas de uma narrativa clássica, que já haviam sido estremecidas na urgência de um cinema moderno. (Viegas; Diniz, 2017, p.24.)

Pra tirar você da chuva, de forma propositada ou não, encontra-se nesse lugar de cruzamento e embaralhamento de gêneros, pois, em alguns festivais, a obra é classificada como curta experimental, videodança, curta-metragem, filme de dança, entre outras, oscilando entre as categorias e borrando as fronteiras entre dança, vídeo e filme. Esse entrecruzamento entre dança, cinema e audiovisual faz parte do atual momento, seja para bailarinos, coreógrafos e produtores de vídeos/filmes, especialmente com o crescimento do número de produções audiovisuais de dança no período pandêmico e pós-pandêmico. Segundo Felipe Santos Resende e Daniel Silva Aires, em sua pesquisa *Os processos de criação e registros das danças para o audiovisual em tempos de pandemia: um panorama gaúcho*:

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. Uma relação já existente e crescente desde o surgimento do cinema, da TV e da dança na tela, mas que hoje, de fato, a dança para a tela traz novas possibilidades de criação, como esta obra, assim como outras expostas em festivais e/ou mídias sociais. (2021, p.4)

A videodança foi produzida através da parceria entre o Grupo Nun (Juiz de Fora) e Companhia Teatral Sala de Giz (Juiz de fora), sob a direção de Mayara Helena Alvim, com duração de 13h30. O Grupo Nun é uma companhia independente de dança contemporânea que realiza espetáculos, oficinas e eventos de caráter formativo, colaborando com o cenário artístico-cultural da cidade. A Sala de Giz é uma companhia teatral e escola de teatro que trabalha com dramaturgia autoral e pesquisa cênica há anos na cidade.

Construindo uma narrativa independente

Nesta videodança, os três personagens iniciais encontram-se em um barco, no alto de um morro, e a partir desse lugar, entrelaçam-se em memórias e movimentos, que contam a narrativa e a história de cada um dos três personagens no barco.

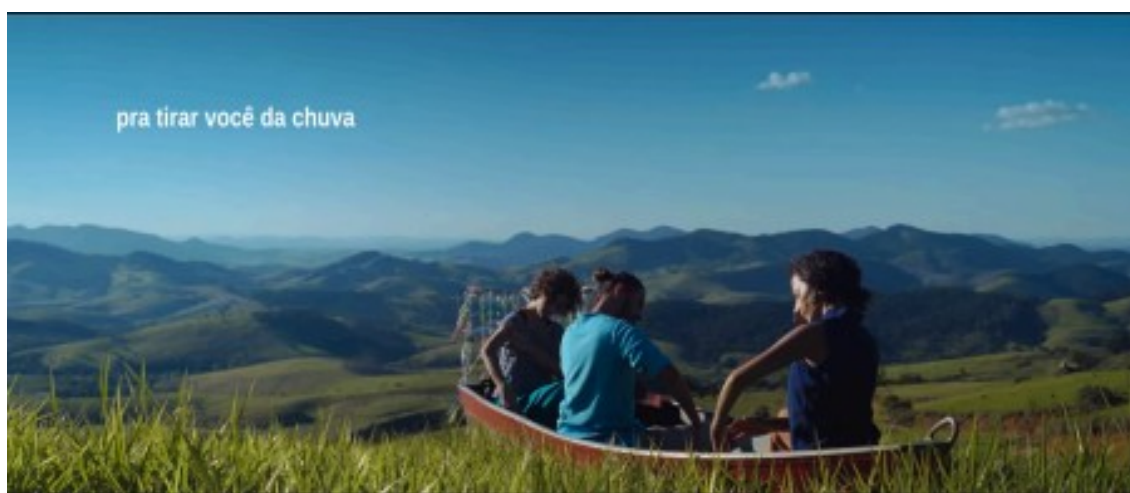


Imagem 1. Frame do Videodança *Pra tirar você da chuva*. Fonte: Print Screen da Videodança no Youtube, disponibilizada por Cecília Cherem.

O filme inicia com enquadramentos que contribuem para a visão geral da cena, como o “mar de morros”, o barco e os personagens, e passa a introduzir, através de planos fechados, primeiro plano e detalhes, objetos ou cenas que

iniciam o processo de acesso às lembranças/memórias dos personagens. No início, o primeiro personagem se encontra segurando um pouco de terra em sua mão, enquanto outro come e outro bebe algo em sua caneca.

Segundo Alexandra Ganser, Júlia Puhlinger e Markus Rheindorf (2006), o significado que um lugar assume em um filme varia de acordo com a estrutura cronotópica em que é colocado. Neste caso, o barco no alto dum morro quebra uma estrutura linear de construção de tempo/espço/lugar, abrindo espaço para outras interpretações do objeto (o barco) e do lugar (o morro), para os personagens e para os espectadores. Isso não segue uma estrutura cronotópica como em um filme de estrada, por exemplo.

Segundo relatos dos artistas da obra, cada um atribuiu sentidos distintos à narrativa. Alguns interpretaram como um resgate de memórias por meio do movimento; outros, como uma reflexão sobre solidão e isolamento. Esses relatos foram coletados durante entrevistas e embasaram a análise interpretativa apresentada a seguir.

A cena de uma das personagens, possivelmente a primeira a ter suas memórias expostas, inicia-se com um plano fechado em que ela aparece dormindo ao lado de um lampião, sugerindo uma transição para o mundo dos sonhos ou para o acesso às próprias lembranças. Nas cenas seguintes, em que a personagem dança, são utilizadas imagens em preto e branco, e seus movimentos corporais parecem narrar sua trajetória, acompanhados por uma trilha sonora que se inicia simultaneamente às suas ações. A atmosfera da cena remete a um pesadelo, à solidão e à introspecção da personagem.



Imagem 2. Frame da primeira personagem. Fonte: Print Screen da Videodança no Youtube, disponibilizada por Cecília Cherem.

As memórias do próximo personagem são apresentadas em cenas coloridas. Suas movimentações parecem remeter ao objeto apresentado em sua cena inicial no barco, uma miniatura de algo relacionado ao ar, como uma pipa ou um filtro dos sonhos. Esse objeto evoca leveza, respiro e movimentos rápidos e lentos, com sinuosidades que lembram o ar, indo e vindo, circulando.



Imagem 3. Frame da segunda personagem. Fonte: Print Screen da Videodança no Youtube, disponibilizada por Cecília Cherem.

O terceiro personagem tem suas memórias representadas, começando com sua mão tocando as águas no fundo do barco e, em seguida, mudando para sua mão tocando a terra úmida. Ele se encontra em uma floresta, onde inicia sua dança, que parece ter uma relação profunda com a terra, com suas memórias nas matas, nos campos e no trabalho de quem vive em harmonia com a natureza.



Imagem 4. Frame da terceiro personagem. Fonte: Print Screen da Videodança no Youtube, disponibilizada por Cecília Cherem.

Um quarto personagem é apresentado no meio do filme. Sons de chuva começam a surgir no final da cena do personagem na mata, e então a cena retorna

à segunda personagem, que é vista sozinha no barco, no mesmo lugar onde dançou pela primeira vez — um ambiente urbano, com casas e perto de uma árvore. Enquanto chove à sua frente e o barco já se encontra cheio de água, o quarto personagem é revelado no barco, em uma cena em preto e branco, sob a chuva.

Esse personagem utiliza algumas movimentações vistas nas cenas anteriores e nas danças dos outros personagens, criando uma possível conexão com a narrativa geral e com o título da obra. Suas movimentações se intensificam à medida que a trilha sonora cresce e se torna rápida e agitada, como se estivesse brigando ou tentando fugir da chuva.



Imagem 5. Frame do quarto personagem. Fonte: Print Screen da Videodança no Youtube, disponibilizada por Cecília Cherem.

No desfecho, os quatro personagens dançam juntos, em uma coreografia que incorpora os gestos característicos de cada um, nos diferentes cenários já apresentados — em preto e branco, na rua e na mata — formando um conjunto de memórias compartilhadas e expressas por meio da dança.



Imagem 6. Frame dos quatro personagens. Fonte: Print Screen da Videodança no Youtube, disponibilizada por Cecília Cherem.

O filme termina com os quatro reunidos no barco, sendo o último personagem a surgir na narrativa apresentada com os olhos vendados. A presença dessa venda, no entanto, permanece aberta a interpretações, suscitando diferentes leituras sobre seu significado simbólico.



Imagem 7. Frame da Cena Final Fonte: Print Screen da Videodança no Youtube, disponibilizada por Cecília Cherem.

Reflexões através das imagens

A partir da descrição e análise da obra, compreende-se que a videodança — por meio do uso da câmera, da edição, da trilha sonora e, principalmente, da estratégia de composição adotada — cria e fortalece um processo no qual o dispositivo é empregado como estratégia de criação. Segundo Cezar Migliorin:

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio. (2005, p.1)

Entende-se esta obra como um exemplo de utilização do dispositivo descrito por Migliorin em sua composição, pois há momentos em que se percebe claramente o uso do espaço e do tempo — seja o tempo presente, em que os personagens se encontram no barco, à deriva, seja o tempo das memórias em que mergulham, revivendo os espaços e situações que essas lembranças

evocam. Os personagens compartilham memórias e espaços comuns, sobretudo quando se encontram e dançam juntos em um cenário em preto e branco, que remete a um lugar de lembrança, algo mental ou inconsciente.

A performance teatral e corporal dos atores/bailarinos é marcada pela ternura e pelo silêncio nas cenas em que compartilham o espaço do barco. Cada personagem encontra, nesse ambiente, objetos que evocam lembranças de momentos vividos anteriormente. A partir desse contato com os objetos e com suas memórias, surgem movimentos e danças que narram suas relações com esses elementos, com os acontecimentos e os locais que frequentavam, utilizando gestos cotidianos — com ou sem virtuosismo —, mas sempre inseridos em um contexto de sensibilidade, encontro e narração de memórias.

Em entrevista concedida a produtores de videodança no Brasil, Douglas Rosenberg afirma que, ao longo de seu amadurecimento pessoal e profissional, a relação entre teoria e prática naquilo que denomina “*screendance*” (dança para a tela) se desenvolveu a partir de um interesse maior por representações de corpos e trabalhos que se aproximem de sua realidade e vivência. O autor destaca que sua atenção se volta a obras que trazem o real e o sensível, gestos de intimidade, perdão e ternura, expressos por meio das imagens de pessoas cuja vida é perceptível na forma como expressam suas identidades (Cerbino; Brum, 2016, p.106).

Esse discurso dialoga com as práticas das artes contemporâneas, especialmente no que tange à busca por uma aproximação com o real e o extraordinário cotidiano, bem como à conexão com a ficção, a performance e as múltiplas possibilidades de criação dentro desse gênero. Além disso, evidencia relações mais humanas entre quem grava, entrevista, produz, dança ou assiste.

Nesta videodança, percebe-se o uso dos gestos, movimentos e da produção coreográfica resulta em uma identidade mais próxima da realidade, promovendo gestos de ternura, intimidade e conexão entre os personagens. Apesar de ambientada em um barco sobre um “*mar de morros*”, a composição, o lirismo e a direção de imagem conduzem o espectador a uma experiência sensível e íntima, potencializando o encontro entre o real e o imaginário de quem assiste à obra.

Novas idéias e possíveis caminhos

A videodança se insere nesse espaço incerto e ambíguo entre as linguagens da dança e do vídeo, num contexto em que as relações entre essas duas expressões artísticas se estabelecem em meio a experimentações e múltiplas possibilidades. As fronteiras entre as artes — elásticas — tendem a se tensionar, estender e expandir.

E conforme argumenta Daniela Benfica Guimarães (2020), ao relacionarmos dança e cinema, nosso interesse reside na criação de roteiros e na elaboração de narrativas por meio de modos expandidos, ainda que mantendo uma atenção ao discurso narrativo tradicional. Trata-se de utilizar os modos de operação cinematográfica na criação de obras/filmes, incorporando técnicas como decupagem, storyboards, direção de fotografia e direção de arte, bem como a criação e exploração das musicalidades presentes no vídeo. Além disso, com um foco nas possibilidades expressivas do corpo e no movimento, que se relaciona com a câmera e é por ela afetado.

O modo cinematográfico orienta todo o processo criativo — da pré-produção à distribuição — na produção de obras que articulam Dança e Cinema, inclusive com o objetivo de inseri-las no circuito de festivais, ainda que essa inserção nem sempre ocorra com facilidade diante das limitações impostas pelo modelo tradicional do cinema (Guimarães, 2020, p.170).

Assim, o campo da videodança ainda demanda tempo para se adequar às novas mídias e aos modos contemporâneos de fazer e criar nessa linguagem, especialmente frente às transformações trazidas pela internet, pelas mídias sociais e pelo espaço virtual e conectado, que afetam também o próprio cinema. Ainda não é possível definir com precisão os rumos que as artes — e, especificamente, a videodança — seguirão no futuro. As linguagens tendem a se misturar, hibridizar e reformular conceitos, à medida que os artistas experimentam, criam e investigam as possibilidades expressivas do vídeo.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Agência Nacional do Cinema – ANCINE. *Ancine comemora retomada de liberação de recursos incentivados e prevê “era de ouro” para o audiovisual*. Tela Viva, 6 jan. 2023. Disponível em: <https://telaviva.com.br/06/01/2023/ancine-comemora-retomada-de-liberacao-de-recursos-incentivados-em-preve-era-de-ouro-para-o-audiovisual/>. Acesso em: 3 jul. 2025.
- BRUM, Leonel. Videodança: uma arte do devir. In: BRUM, Leonel; VERAS, Alexandre Costa (org.). *Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- CERBINO, Beatriz; BRUM, Leonel Borges. Videodança/screendance, uma discussão contemporânea com Douglas Rosenberg. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v.3, n.2, p.108-116, 2016.
DOI: <https://doi.org/10.36025/arj.v3i2.10910>. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/10910> Acesso em: 3 jul. 2025.
- COSTA, Alexandre Veras. *Kino-Coreografias: entre o vídeo e a dança*. Tradução: Ricardo Quintana. In: BRUM, Leonel; VERAS, Alexandre Costa (org.). *Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- FOLHA DE S.PAULO. *Em ofensiva contra Ancine, Bolsonaro corta 43% de fundo do audiovisual*. *Folha de S.Paulo*, 11 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/em-ofensiva-contra-ancine-bolsonaro-corta-43-de-fundo-do-audiovisual.shtml>. Acesso em: 3 jul. 2025.
- GANSER, Alexandra; PÜHRINGER, Julia; RHEINDORF, Markus. Bakhtin's chronotope on the road: space, time, and place in road movies since the 1970s. *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, [S.l.], v.31, n.2, p.243-260, 2006.
- GONÇALVES, Elizabeth Moraes; RENÓ, Denis Porto. A montagem audiovisual como ferramenta para a construção da intertextualidade no cinema. *Razón y Palabra*, n.67, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520725020.pdf>
Acesso em: 11/06/2025
- GUIMARÃES, Carlos Eduardo. *Audiovisual e dança: hibridismo das artes e suas aproximações pós pandemia*. 2025. 105 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2025. Orientadora: Alessandra Souza Melett Brum. Coorientadora: Andréa Bergallo Snizek.
- GUIMARÃES, Daniela Benfica. Por que denominar como filme aquilo que surge da interação dança e audiovisual? In: ANDA – Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. *Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e*

políticas do corpo. Salvador: UFBA, 2020. v. 5, p.292. il. (Coleção Quais danças estão por vir?). ISBN 978-65-87431-01-7.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. *Revista Acadêmica de Cinema*, n.3, 2005.

REDAÇÃO. Apenas 38,5% das produtoras brasileiras estão ativas e Ancine aportou R\$1,8 bilhão ao audiovisual em 2022. *Portal Exibidor*, 18 ago. 2023. Disponível em: <https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/13543-apenas-385-das-produtoras-brasileiras-estao-ativas-e-ancine-aportou-r-18-bilhao-audiovisual-em-2022>. Acesso em: 3 jul. 2025.

RESENDE, Felipe Santos; AIRES, Daniel Silva. Processos de criação e registro das danças para o audiovisual em tempos de pandemia: um panorama gaúcho. *Revista da FUNDARTE*, v.44, n.44, p.1-16, 2021. DOI: <https://doi.org/10.19179/2319-0868/848>. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/848>.

VIEGAS, Susana; DINIZ, Felipe. *Da fabulação à desconstrução*. In: Atas do VII Encontro Anual da AIM. p.22-31, 2017.

Pra tirar você da chuva (To Take You Out of the Rain): Dance and Audiovisual Beyond Conventional Boundaries

ABSTRACT

KEYWORDS:

Screenance
Dance and cinema
Intermediality
Pra tirar você da chuva
Public funding notices
History of audiovisual
media

The article investigates screenance as a hybrid language between dance and cinema, exploring the tensions that blur conventional boundaries between these arts. Based on the analysis of the work *Pra tirar você da chuva (To Take You Out of the Rain)*, it discusses how classifications vary among screenance, dance film, and short film, according to the requirements of calls for submissions and festivals. It is observed that artists adapt their nomenclatures and strategies in order to broaden the circulation of their works. The presence of cinematographic elements such as script, shot breakdown, and art direction reveals the dialogue between body and camera. Screenance thus emerges as an expanding territory, shaped by the transformations of digital media and contemporary creative practices.

SUBMETIDO: 8 de janeiro de 2026 | **ACEITO:** 11 de março de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](#)
