

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, JORNALISMO E SERVIÇO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO

Paloma Demartini Carvalho

O corpo fala por si só

Mariana
2018

Paloma Demartini Carvalho

O corpo fala por si só

Memorial descritivo apresentado ao curso de Jornalismo do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Ouro Preto como parte dos requisitos do trabalho de conclusão de curso para a obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Adriano Medeiros da Rocha

Mariana
2018

Catálogo na fonte elaborada pelo bibliotecário: Essevalter de Sousa - CRB6a. 1407

C331c Carvalho, Paloma Demartini

O Corpo fala por si só [recurso eletrônico/gravação de vídeo/filme cinematográfico] / Paloma Demartini Carvalho.-Mariana, MG, 2018.

1 DVD-ROM (16'10''); 4 3/4 pol.+ 1 memorial (58 f.).

TCC (graduação em Jornalismo) - Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018

1. Videoarte - Teses. 2. MEM. 3. Dança - Teses. 4. Monografia. 5. Corpo humano - Aspectos culturais - Teses. 6. Arte - Aspectos sociais - Teses. 7. Preconceitos - Teses. I.Rocha, Adriano Medeiros da. II.Universidade Federal de Ouro Preto - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas - Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 791.229.2
: 15
: 1419886

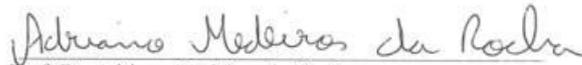
Paloma Demartini Carvalho

Curso de Jornalismo – UFOP

O CORPO FALA POR SI SÓ

Trabalho apresentado ao Curso de Jornalismo do Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação do Prof. Dr. Adriano Medeiros da Rocha.

Banca Examinadora:


Prof. Dr. Adriano Medeiros da Rocha


Prof. Me. André Luis Carvalho


Esp. Anderson Medeiros da Rocha

Mariana, 21 de fevereiro de 2018.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Marco V.F Carvalho e Simone Demartini Carvalho, e ao meu irmão Bruno Demartini Carvalho, por terem depositado tamanha confiança em mim durante os quatro anos de graduação e por nunca deixarem de me incentivar e apoiar;

Da mesma forma, agradeço às minhas amigas de Ribeirão Preto Paula Fernandes e Letícia Barrico por serem minhas parceiras de vida;

Agradeço à Universidade Federal de Ouro Preto pelo seu corpo docente, estrutura, servidores e técnicos. Em especial, ao técnico Anderson Medeiros da Rocha por todo auxílio dado durante o projeto. E também, as cidades de Ouro Preto e Mariana pelo abrigo;

Ao meu orientador Professor Dr. Adriano Medeiros da Rocha, pelo ensinamento nesses últimos anos, pela paciência de embarcar nessa nova descoberta.

À República Damas de Ouro e suas moradoras e ex-alunas por se tornarem a minha família, não só nos quatro anos de faculdade, como por toda a vida;

Às amigas do curso de Jornalismo por tamanha parceria e paciência demonstradas por todo o curso: Alícia Milhorange, Camila Guardiola, Clarissa Castro, Gabriela Visciglia, Lígia Caires e Luiza Boareto.

Um agradecimento especial à minha amiga Bárbara Torisu, a qual foi meu braço direito na montagem deste projeto;

Aos bailarinos parceiros deste projeto: Professora Adriana Souza e sua aluna Izabella Martins, Professora Fernanda Antolini e seus alunos do projeto Remexe Eficiente; bailarino Maurício Reducino e Professor/bailarino Thiago Junqueira. Sem vocês esse projeto não seria o mesmo.

RESUMO

O corpo fala por si só trata de um videoarte que traz à tona as dificuldades que a dança carrega como arte. Questões como limitações da idade, deficiências físicas e mentais bem como o preconceito sofrido pelos dançarinos serão abordadas na busca de se quebrar determinados estereótipos ainda presentes no século XXI. É por meio deste produto, que pretendo passar para o público, em forma de metalinguagem, a importância que a dança tem; bem como o quão expressivo nosso corpo pode se tornar.

Palavras-chave: Videoarte, Dança, Dificuldades, Corpo, Arte, Preconceito

ABSTRACT

The body speaks for itself is a video art that brings to the fore the difficulties that dance carries as art. Issues such as limitations of age, physical and mental disabilities as well as the prejudice suffered by the dancers will be addressed in the search to break certain stereotypes still present in the 21st century. It is through this product, that I intend to pass to the public, in the form of metalanguage, the importance that the dance has; as well as how expressive our body can become.

Keywords: Videoart, Dance, Difficulties, Body, Art, Prejudice

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -----	8
1. O CONCEITO DE VIDEOARTE-----	10
2. VÍDEODANÇA: A DANÇA EM FRAGMENTOS-----	13
2.1 – O encontro da dança com o vídeo -----	16
3. CAMINHOS PELO VIDEOARTE: UM DIÁRIO DE CAMPO -----	21
3.1 Ato 1: Acordes da infância -----	21
3.1.1- Pré-produção-----	21
3.1.2 – Produção-----	23
3.1.3 – Montagem -----	27
3.2. Ato 2: Dança: A paixão que une-----	27
3.2.1- Pré-produção-----	28
3.2.2 – Produção-----	29
3.2.3 – Montagem -----	33
3.3 Ato 3: Meus encontros -----	33
3.3.1- Pré-produção-----	34
3.3.2 – Produção-----	35
3.3.3 – Montagem -----	39
3.4 Ato 4: sonho em (contra)tempo -----	41
3.4.1- Pré-produção-----	41
3.4.2 – Produção-----	42
3.4.3 – Montagem -----	47
4. O CORPO FALA POR SI SÓ -----	50
4.1- Pré-produção-----	50
4.2- Produção e Montagem-----	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	55
REFERÊNCIAS -----	57

INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste na produção de um videodança que retrata algumas das principais dificuldades enfrentadas pelos dançarinos de ballet tanto clássico, quando contemporâneo. Um dos motivos da escolha desta modalidade de projeto se deu pelo fato de ela ainda ser pouco explorada em nosso país. O videodança é um objeto de estudo muito fluído. Não há uma data específica de nascimento, nem nome registrado.

Entre os fatores que realçam a importância do videodança está o direcionamento do olhar. Quando estamos assistindo a uma apresentação, as pessoas que não são muito ligadas à dança encontram dificuldade de olhar, separadamente, cada parte do corpo que está ali a dançar. Sendo assim, de um modo geral, existe uma visão ampla, do personagem e da coreografia como um todo. Quando a coreografia é filmada, o olhar do espectador pode ser direcionado para determinada parte do corpo, que remete a uma sensação específica, da forma que uma pessoa com visão crítica profissional faria se estivesse em um teatro.

Por meio do produto em questão, desejo evidenciar elementos do próprio corpo na abordagem das significações das dificuldades que a dança impõe aos dançarinos: a idade para começar a prática da dança; a forma com que as aulas e os movimentos são adaptados para atender a dificuldade especial de cada bailarino; o preconceito que os homens sofrem por amar a dança; e o quão difícil ainda é disseminar e adquirir respeito a partir da dança.

Contudo, este produto em formato de videodança vai além de somar dança ao audiovisual. É necessário perpassar pelo universo do cinema/vídeo, da arte, da dança e, também, o universo da semiótica. Segundo os estudos de semiótica, sabemos que língua difere de linguagem. Língua, segundo a definição do dicionário, é um sistema de reprodução composto por palavras e regras que tem suas combinações resultando em frases as quais os indivíduos de uma comunidade linguística usam como principal meio de comunicação e de expressão, seja ele falado ou escrito; como por exemplo a língua portuguesa, inglesa, etc. Já a linguagem é todo e qualquer meio de condução de discurso. Contudo, cabe ressaltar que o discurso não se dá apenas por meio de textos, e que se divide em três modalidades: persuasão, manipulação e sedução, todos eles relacionados com o poder (estar apto à). Este último se faz pelo poder-fazer-figurar, e é o discurso responsável pelo estudo em questão. Fundamenta-se no discurso pela alegoria, pelas músicas; um discurso não verbal predominante da sedução, relacionando

luminosidade, cenários e movimentos. Sendo assim, buscarei artifícios para a constituição de uma proposta estética detalhada visando interpretar e registrar os signos e as significações dos movimentos da dança. Para isso, o estudo de videoarte é fundamental, a fim de buscar subsídios teóricos e conceituais para a realização prática aqui proposta.

1 - O CONCEITO DE VIDEOARTE

Não se sabe ao certo em que ano surgiu o videoarte, porém, foi na década de 60 que foram dados os primeiros sinais desse novo conceito de comunicação no Brasil e em outros países do mundo. Entre a televisão e o cinema, os principais meios de comunicação e entretenimento daquela época, o vídeo surge atrelado à venda do primeiro gravador portátil, utilizado, principalmente, para desbravar novos caminhos da comunicação para empresas e pessoas do meio artístico. Por compartilhar com a televisão o mesmo suporte, a sua relação com este meio de comunicação era ao mesmo tempo conflituosa e direta. Um meio que nasce diretamente da TV, mas torna-se uma utopia de rompimento artístico com relação a ela, como se, em um contra-ataque, propusesse uma nova estética com novos valores, com uma mistura de referências da arte plástica, cinema, vídeo, quebrando com a visão passiva deste último. (apud VASCONCELOS, 2010, p.11) A fim de receber autonomia e se mostrar distinto, o vídeo explora um universo repleto de novas possibilidades, desmistificando tanto os modos de conteúdo como de linguagem utilizados pela TV.

Vale lembrar que o videoarte surge no Brasil no auge da repressão existente na ditadura militar e, por meio de um aparato tecnológico barato e acessível, acaba por disseminar em todos os cantos como uma nova e experimental forma de comunicação buscando fugir dos padrões da alta sociedade impostos na TV e no cinema. Nos primeiros momentos do videoarte, os artistas plásticos quebram a estrutura e a linguagem da TV. Eles buscam um vídeo com poucas interferências humanas, sem manipulação de imagem, deixam os ruídos, a imagem granulada, tudo para “incomodar” e questionar a posição do telespectador.

Em *Made in Brasil: Três décadas de vídeo*, de Arlindo Machado (2007), destacam-se três gerações do videoarte no nosso país. A primeira geração, em 1970, ainda não podia ser considerada uma geração de *videomakers*. O videoarte surge dos artistas plásticos como uma arte complementar às dos museus e das galerias. Artistas os quais, segundo Machado, tentavam “romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando dessa forma materiais mais dinâmicos para dar forma às suas ideias plásticas.” (2003, p.14).

Em uma mistura das diversas formas de compor produtos artísticos, o vídeo no Brasil inicia-se sob marca consoante do discurso contemporâneo, enquanto mudança da função contemplativa do espectador do plano-tela pictórico para sua ação participativa

no espaço ambiental (MELLO, 2004, p. 7). Entre os principais nomes daquela nova forma de comunicar estão Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger.

O vídeo como registro de performance, que contrapõe o corpo com o vídeo, surge nesta época no Brasil, com um aparato simples e barato, durante a repressão política imposta pela ditadura, o que revela um descompasso com o videoarte no âmbito internacional em que os artistas tinham à disposição aparelhos mais sofisticados em questão da tecnologia digital.

A década de 80 é marcada por uma geração de artistas recém-formados que tinha sede por revolucionar a televisão. Com a visão de tirar a comunicação do meio elitista e encontrar um público-comum, podemos considerar uma geração em que o vídeo se torna independente e com documentários de cunho experimental. Segundo Machado, os artistas visavam “transformar a imagem eletrônica num fato da cultura do nosso tempo” (2003, p.16). Para isso, os artistas tinham como principal inspiração o programa *Abertura*, que surgiu durante o regime militar e era exibido na extinta TV Tupi. O programa, que era apresentado por Glauber Rocha, tinha como proposta discutir, junto ao público e personagens da época, a questão da abertura política. Em relação à sua produção, *Abertura* desafiava as repressões do regime ditatorial deixando aparecer nas telas os contratemplos da televisão ao vivo, bem como tornando evidente o jogo de imagens que podia se fazer com as câmeras. E nessa tentativa de encontrar alternativas da proposta estética para o uso da TV, Philippe Dubois (2004) define o vídeo como um estado que pensa e que reflete outras linguagens, como o cinema e a pintura.

É nesse momento da década de 1980 que chega ao Brasil uma gama de equipamentos semi-profissionais e portáteis, como U-Matic, Vídeo cassetes e VHS, o que possibilita uma maior disseminação do vídeo pela sociedade e que o torna mais independente dos meios convencionais de comunicação. Sendo assim, o advento de novas poéticas acarreta o surgimento de festivais por todo o país, bem como o das produtoras TVDO, Olhar Eletrônico, EMVideo, Antevê e TV Viva, com a visão de uma televisão mais democrática e criativa.

Os anos 1990 marcam a terceira e última geração estudada por Machado com uma síntese. A experimentação continua com cada vez mais artistas embarcando nessa proposta. Porém, o lado militante do experimentalismo é deixado de lado, sem querer combater a proposta de TV tão assiduamente como antes.

Naquele momento histórico constituiu-se uma grande mistura estética. A preocupação principal dos artistas era buscar um acompanhamento e uma sintonia com

o que vem de fora; uma interação com a produção internacional, levando nomes brasileiros tais como Sandra Kogut (cineasta brasileira especializada em videoarte com experimentações sem linearidade) e Éder Santos (um dos pioneiros em arte multimídia no Brasil, mesclando projetos de arte visual, cinema, teatro) a serem destaques internacionais.

Com o passar do tempo, os equipamentos digitais começam a se aperfeiçoar, ganhando mais qualidade, tem-se uma maior acessibilidade a eles, proporcionando então um segundo boom de realizadores do videoarte. Um crescimento seguido pela “revolução digital” a qual torna mais livre, maleável e experimental a arte de vídeo-comunicar, cada vez mais digitalizada e moderna. “A internet se torna o campo por excelência para a exibição desses trabalhos - que, pela ausência de compromissos econômicos ou institucionais, se permitem experimentações de todo o tipo.” (AGUIAR, 2007, p.6).

2 - VÍDEODANÇA: A DANÇA EM FRAGMENTOS

França, século XVI, aristocracia. Essas três palavras chaves definem o surgimento do ballet clássico. A dança, como arte, sempre esteve relacionada com a aristocracia. Já o cinema, tem a sua criação com uma base absolutamente popular. Duas artes que buscam se tornarem visíveis para além do entretenimento, mas com uma base de nascimento em origens completamente diferentes. É aí que surge o conflito organizacional da videodança. “As danças da corte, que além de entreter eram consideradas como importantes meio de socialização, transformaram-se em espetáculo da aristocracia, refinando-se, criando técnicas e uma rede de agentes em busca de legitimação de sua prática.” (NUNES, 2009, p. 31)

De acordo com Ana Paula Nunes (2009), Baldassari de Belgiojoso, coreógrafo da corte de Florença, é reconhecido como o principal responsável por transformar o ballet da corte em ballet teatral. Fazendo a junção de dança, música, drama teatral e vários efeitos cenotécnicos para falar do tema mitológico da feiticeira Circe, nasce, em Fontainebleau, o ballet clássico.

O estudo do corpo como forma de expressão é o que abordaremos neste trabalho. Através da dança do ballet buscaremos demonstrar formas com as quais o corpo se expressa. Como afirma Siqueira:

Muitas são as definições para dança, já que são muitos os modelos de entendê-la como forma de expressão, linguagem, arte, ritual, técnica, meio de comunicação, campo profissional, terapia, espetáculo e diversão. Pensar a dança implica, pois, refletir sobre um campo que é sobretudo cultural, mas é também estético, técnico, religioso, terapêutico, lúdico e linguístico. (SIQUEIRA, 2006, p.71)

Além disso, Siqueira e outros autores destacam a importância da mitologia grega na criação da dança: uma das nove Musas da Arte, a Terpsícore, era considerada como a Musa da dança. A etimologia da palavra “musas” relaciona-se com “as que desejam instruir ou as que fixam o espírito sobre uma ideia ou sobre uma arte” (BRANDÃO, 2000, p.150). Entre as nove musas, cada uma delas teve seu nome representando uma instrução ou inspiração de diferentes áreas do conhecimento. No que se estuda no

presente artigo, Terpsícore, a oitava filha de Zeus e Mnemósina, tem a função de presidir a dança na época Clássica (séc V. a C.), segundo Brandão (2000, p.423).

Com o advento da fotografia no século XIX, a mãe das Musas, Mnemósina, consegue aperfeiçoar a sua função de mantenedora da memória, o que traz benefício para Terpsícore, que utiliza deste artifício para registrar alguns passos em curtos espaços de tempo e então para disseminar um pouco mais a sua função de inspiração, a dança, uma vez que esta se perdia completamente no tempo por ser uma arte efêmera. A arte agora registrada, mesmo que parcialmente, poderia inspirar e fazer surgir novos dançarinos.

Essa inspiração se torna mais significativa ao passo que, aproximadamente 50 anos após o advento da fotografia, surge a cinematografia, possibilitando manter um registro mais equiparado ao real das obras inspiradas pela Musa da dança.

Os instantes dançados por um inspirado pela musa, no século XIX, podem ser visualizados pelos viventes da atualidade e, por essa simples audiência dos momentos dançados no passado, os bailarinos contemporâneos podem receber a visita inspiradora dela em cada nova criação em dança. (CAPELATTO, MESQUITA, 2014, p.13)

No contexto político da corte do século XVIII Siqueira promove também a relação simbólica com a diplomacia política da época quando resgata o importante papel o Rei Luís XIV, na luta pelo reconhecimento artístico da dança, o qual torna-se conhecido como Rei-Sol após interpretar Apolo, figura da mitologia grega, no ballet *Le roi soleil* e por, posteriormente, em 1661, fundar a Academia Real de Dança.

A partir deste acontecimento, o ballet clássico deixa de ser apenas um entretenimento da corte e passa para o mundo teatral, criando-se regras para a composição técnica da dança e transformando-a em uma “*danse d`école*”. Porém, a dança variava a cada lugar em que ela se estabelecia. Cada país impunha o seu recorte, sua classificação e especificidade. Por exemplo, na Itália, a ópera logo se separou do balé, buscando legitimidade do campo através da sua especificidade, diferenciando-se das outras expressões, demarcando território, enquanto na França, ópera e balé se misturam consideravelmente. (NUNES, 2009, p.33).

Cabe ressaltar que a dança, na época da corte, em meados do século XVIII e XIX, era majoritariamente interpretada pelo homem, visto que, a mulher era tida, ainda, como objeto de desejo, tanto na dança (dança de cabaré, por exemplo), quanto na

cinematografia. Além do fato de o olhar ser voltado para o físico, devido à exigência e amplitude de salto que a modalidade requer. Já no início do século XX, devido às mudanças políticas - colocando em questão a mudança do corpo bem como sua fluidez, a dança começa a passar por mudanças internas e acaba por criar suas variações em dança moderna e dança contemporânea: o momento em que a dança acadêmica, sob amparo da virilidade masculina, como diz Nunes (2009), deixou de ser vista apenas como entretenimento e passa a questionar questões existenciais, culturais, filosóficas e sociais da sociedade. “Em tempos de valorização do corpo, os vanguardistas do início do século XX utilizam o erotismo e a sexualidade como elementos inovadores provocadores que despertam inquietação na sociedade, a polêmica e as discussões nos círculos intelectuais.” (ibid., p.35).

Nas palavras de Roger Garaudy, filósofo francês apaixonado pela arte da dança:

Ao contrário do ballet clássico, onde os passos e seus encadeamentos obedeciam a uma ordem pré-fabricada, a dança moderna procurou compor a forma do movimento como expressão de um significado interno. Contra o exclusivo virtuosismo mecânico das pernas, pôs o corpo todo para trabalhar, privilegiando em lugar dos membros, periféricos, o centro gerador de todo o movimento, o tronco, a partir do qual a energia interna se expande em ondas sucessivas de explosão (1980, p.49).

Proporcionou-se, então, a partir dessa valorização do corpo, um crescimento de estudos estéticos que acarretaram no surgimento de dançarinos que acabaram por questionar a dança que era tida como clássica: rígida, acadêmica, tecnicamente perfeita e aprisionadora, saindo dos contos de fadas de simples diversão e dando origem a uma dança vista, uma nova forma de viver, mostrando uma nova forma de sociedade.

Uma energia interna que era representada na dança moderna em contração-relaxamento, respiração e resistência à gravidade. São exemplos dessa nova forma de dançar: François Delsarte, Émile Jacques-Delcroze, Isadora Duncan e Rudolf Laban. De acordo com Almeida (2006, p.96), com o tempo, a busca pela plenitude romântica (de uma união total, de uma essência), ganhou um novo perfil – o da transdisciplinaridade e da multiplicidade, que são as marcas da dança contemporânea.

Considerada uma modalidade não linear, a dança contemporânea é a soma de um conjunto de elementos não-narrativos e uma diversidade de significados que se diferem aos olhos de quem assiste, capaz de promover mudança na configuração de tempo e

espaço, descontinuidade e fragmentação. Temos então, uma modalidade de difícil conceituação, como diz Siqueira:

Fruto da experiência do balé clássico, da dança moderna, da dança expressionista, de influências orientais e de modos recentes e urbanos de se movimentar, como o *hip-hop* e a *street dance*, a dança contemporânea é hoje uma construção estética consistente, embora difícil de conceituar. (2006, p.107)

A cada dia que se passa a dança se redescobre e descobre também novas formas de parceria, como acontece entre dança e vídeo, e dança e cinema. Busca-se cada vez mais, uma nova identidade.

Retomando a relação da dança com a mitologia grega, como vimos anteriormente, a criação das tecnologias, somada à representação das Musas foi responsável por fazer a dança se agregar ao vídeo. Sabendo a concepção da figura mítica da Sereia, fruto da união da Terpsícore e rio Aquelôo, que é metade peixe e metade mulher, a qual não pode ser considerada apenas um peixe, nem apenas uma mulher, Capelatto e Mesquita (2014, p.14) nos convidam a pensar a videodança, metaforicamente como uma sereia: uma arte híbrida, que agrega valores da dança juntamente aos valores do vídeo, contudo, é uma linguagem que não é puramente vídeo, nem puramente dança.

A videodança é uma arte em devir, uma arte que está em constante mudança e é tida como uma terceira linguagem, com características próprias que a identificam como uma nova linguagem artística. Conforme Deleuze e Guatarri (1997, p.91), “Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Não é nem um nem dois, nem relação de dois, mas entre dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois”.

2.1 - O encontro da dança com o vídeo

Com números de magia, mulheres barbadas, bichos exóticos, lutas de boxe e lanternas mágicas voltadas para o entretenimento dos operários e de imigrantes trabalhadores. Assim surge o cinema, em um meio completamente diferente do da dança.

O cinema surge na França, mas, assim como a dança, se consolida e diversifica a cada país que passa, desenvolvendo uma formação multicultural, que sai da sua forma

clássica francesa e vai se constituir nos Estados Unidos, se organizando como indústria. Em 1905 já existiam espaços destinados para a exibição dos filmes “chamados *nickelodeons*, termo que combina a palavra grega para teatro, *odeon*, à moeda cujo valor correspondia ao ingresso (o *niquel* - cinco centavos de dólar)” (MENOTTI, 2007, s/p). O cinema era visto como uma arte plástica em movimento, uma forma de teatro que aliaria “as três artes espaciais” (arquitetura, escultura e pintura) e as três artes temporais (poesia, música e dança)

Desta forma, aquela recente arte que possuía caráter de arte popular, começa a ganhar notoriedade e requinte: o lugar de exibição fica mais sofisticado, o que, conseqüentemente, faz sofisticar o público. A arte que antes era para promover a socialização das classes mais baixas, ganha um ar de cerimônia contemplativa, de devoção asseada.

Hoje, olhando o quanto a dança se perdia sem ser registrada, e a sede de movimento do cinema, parece óbvia a junção das duas modalidades. Contudo, os mestres do movimento corporal demoraram a se aproximar das telinhas. Sobre isso, Roger Garaudy afirma com pesar:

durante a “idade de ouro” de Hollywood, realizaram-se criações profundamente transformadoras da dança moderna, as de Isadora Duncan, de Ruth Saint-Denis, de Ted Shawn, de Martha Graham, de Mary Wigman e de Doris Humphrey, e nenhum filme de Hollywood as registrou: as únicas danças filmadas pelos capitalistas produtores de cinematográficos foram as de Fred Astaire e Ginger Rogers! (GARAUDY, 1980, p. 144-145)

Inicialmente, a indústria hollywoodiana não tinha nenhum interesse de registrar a dança. Quando isso começou a acontecer a atividade foi colocada no papel de espetáculo elitista. Este fato desagradava muito os dançarinos e estudiosos, como Isadora Duncan, que se posicionava contra essa visão feita para o público “pequeno burguês”. Como Ana Paula Nunes (2009) salienta, esse descompasso visível na economia simbólica das duas expressões pode ter sido o causador desse distanciamento entre o cinema e a dança. Eis que o encontro se firma no filme *Em Paris é assim* (de Ernest Lubitsch, 1926), com várias pessoas se divertindo em um baile ao ritmo *charleston* - uma dança popular nos Estados Unidos na década de 1920. A criação do filme sonoro, em 1927, foi responsável por selar essa relação, dividindo-a em três fases

notórias, metaforicamente classificadas por Nunes da seguinte forma: Casamento civil e/ou religioso, casório e concubinato.

A primeira fase - o Casamento civil - se dá em 1927, com a união das duas artes devidamente reconhecidas, dando origem ao Cinema Musical, uma das formas mais disseminadas em todos os países. Nessa primeira fase, a dança tinha uma relação de submissão ao cinema e perdurou por uma década, até 1940. Os filmes *Halleluah!* (King Vidor, 1929) e *Aplauso* (Rouben Mamoulin, 1929) mostram claramente essa relação, em que seus personagens se divertem ao som de jazz, que é responsável por passar toda a emoção ao público, e a dança se mostra como papel secundário, de apenas entretenimento.

Busby Berkeley tenta mudar a visão da dança quando, na década de 1930, deixa a Broadway para coreografar e dirigir cenas dos filmes, quebrando a estética de palco, e trabalhando com a câmera do teto, colocando a dança vista de cima. Criando assim, uma fragmentação de movimento, tempo e espaço. Contudo, as experimentações não acompanhavam as inovações estéticas. Os dançarinos continuavam a ser meros personagens secundários, enquanto o protagonista continuava sendo a câmera: ela criava a dança como um todo.

Fred Astaire, grande dançarino da Broadway, no auge dos musicais entre as décadas de 30 e 40, conseguiu o feito de convencer a equipe cinematográfica para que uma câmera pudesse enquadrar o seu corpo inteiro e, dessa forma, o corte na edição fosse quase zero, proporcionando uma obra na qual a coreografia não fosse alterada. Para isso, foi desenvolvida então a “Plataforma Astaire”, uma plataforma de rodinhas que, ao se movimentar acompanhando a dança, a imagem permanecia focada. “A câmera fluía através de uma técnica tão bem executada que se tornava invisível” (SOUZA, 2005, p.45). Nesta fase a dança ainda busca extinguir a visão de ser uma atividade apenas entreter. Assim, presencia-se uma luta por uma visão mais igualitária entre cinema e dança.

A segunda fase, o Casório, caracteriza o cinema de corpo. A evolução tecnológica começa a favorecer a dança, com o lançamento de uma câmera digital portátil da Sony, a chamada câmera corpo. Apelidada dessa forma, a câmera na mão do cinegrafista adquire caráter fluido e consegue unir, de fato, a dança e o cinema. Uma nova representação do homem perante o mundo e ao próximo. É isso que o cartaz publicitário da Sony traz, além da nova tecnologia: um homem de perfil com a mão levantada até a altura do olho, por trás da mão vê e não se vê a câmera de vídeo.

Nesse mesmo recorte temporal, a decupagem de vídeo sai de uma linha de montagem linear e começa a evidenciar a quebra, sendo capaz de criar sensações e colocando o espectador dentro da imagem. As sensações do espectador ganham força em cima da narrativa e do som do que se passa na tela. Temos aqui uma predominância do cinema-corpo: a câmera na mão é responsável por quebrar a narrativa contínua e inserir, nela, o espectador.

Conforme Bragança (2007), a câmera na mão significa uma maior percepção de detalhes, um melhor direcionamento do olhar; uma imagem próxima aos corpos que dançam; uma câmera que dança conforme a *mése-en-scène* e corporifica o espectador na trama. Temos, então, uma relação de fato selada.

Não é mais o corpo estável e unitário, soberano e pensante que ordena e ancora os deslocamentos do ponto de vista; é um “outro corpo”, estilhaçado, multiplicado, em permanente reviravolta; um corpo encantado, liberto, aéreo, atravessado por forças. (DUBOIS, 2004, p.189)

Walter Carvalho fez a coreografia e câmera dançante de dois filmes: *Madame Satã* (2002) e *Chega de Saudade* (2008). A partir dessa nova forma de expressar e da ambientação envolvente, convida o espectador a entender e sentir a esfera emocional do enredo. Contudo, o cinema corpo é muito fugaz, não existe um modelo exato a ser seguido. Pelo contrário, cada filme retrata uma experiência, uma nova maneira de filmar e de expressar.

É na década de 70, nos Estados Unidos e na Europa, que acontece a terceira fase da união: o Concubinato. Segundo Nunes, trata-se de uma relação meio clandestina, de amantes, (2009, p. 65). No Brasil o videodança começa a se popularizar nos anos 90, e o seu crescimento acontece desde então. De todas as fases que analisamos até agora, esta é a única que “quem” toma partido é a dança.

Nunes ainda salienta que esta é a primeira vez que a arte diz aquilo tudo que não se consegue dizer: o que é feito através somente do corpo, da expressão corporal. Contudo, essa forma de se expressar pelos movimentos requer um nível mais alto de tecnologia bem como de interpretação dos espectadores para o aproveitamento do que se tem na tela. Desta forma, tem-se a principal preocupação dos praticantes da videodança, o conflito de interesse inicial da dança: o fato de querer se desvencilhar da elite. A partir daí começam a surgir iniciativas para, novamente, ampliar este público,

trazendo oficinas de videodança, bem como concursos e premiações para a categoria.
Uma luta atual para expandir e popularizar esta arte.

3. CAMINHOS PELO VIDEOARTE: UM DIÁRIO DE CAMPO

3.1 – Ato 1: Acorde da Infância

Como posto anteriormente, cabe ao videoarte desenvolvido nesta proposta retratar quatro, entre tantos outros, fatores dificultantes da dança. Neste primeiro ato, abordamos a idade como um primeiro fator, uma vez que é exigida uma idade mínima. Profissionais da dança sugerem que a criança inicie os estudos técnicos e clássicos do Ballet entre sete e oito anos, por ser uma idade em que já possui uma melhor capacidade motora e entendimento sobre seu corpo.

Neste primeiro ato visei mostrar que, embora as crianças tenham mais facilidade para aprender novas habilidades (o que é comprovado por diversos profissionais), bem como novas línguas e a função motora da dança, o ato de dançar requer uma sensibilidade que a criança ainda não consegue apresentar na sua completude. Como as palavras não são utilizadas no decorrer da coreografia, o bailarino necessita conseguir transmitir ao espectador, sensivelmente, na coreografia, aquilo que se quer dizer.

3.1.1 – Pré-produção

Para retratar a delicadeza da infância junto com a dificuldade de transmitir a sensibilidade na coreografia, foi pensada a utilização de uma caixinha de música, símbolo clássico do ballet, que os dançarinos geralmente possuem desde a primeira infância. A bailarina Izabella Martins foi escolhida por ser aluna da escola La Prima Balerina, da professora Adriana Silva de Andrade Souza – profissional que assina a coreografia e nos deu total apoio durante a produção deste ato que foi realizado no coreto da estação de trem de Ouro Preto (MG). A escolha do coreto como parte do cenário traz a leveza que o ato necessita, bem como a escolha do uniforme cor de rosa, que é clássico nessa fase inicial dos estudos de ballet clássico, o qual também traz uma sutil fluidez durante todo o ato. Danúbio Azul, de autoria de Johann Strauss, foi a música escolhida por ser um clássico instrumental, estilo muito presente nas caixinhas de músicas.

Na pré-produção executei vários ensaios com a bailarina Izabella, para que deixasse combinado exatamente como ela atuaria. Entendendo que ela ainda é uma criança, o trabalho de direção se deu de uma forma mais delicada. Tanto os ensaios

quanto as filmagens foram acompanhadas pela mãe e pela professora da bailarina, em horários que não interferissem na sua rotina e nem atrapalhassem o seu desempenho e frequência às aulas, tanto de ballet quanto da escola de ensino infantil.

Além disso, lidar com criança requer uma forma muito mais delicada, principalmente na maneira como as ações precisam ser pedidas, sem que pareçam ordens, e sim apenas sugestões de como ela poderia melhorar sua atuação em determinado momento.

Antes de realizar as filmagens, fiz uma marcação de espaço para que eu pudesse organizar um *storyboard* analisando plano a plano cada cena deste ato. De acordo com Harris “O tratamento é melhor para filmes mais longos – qualquer coisa acima de cinco minutos. Ele lhe oferece uma vantagem: uma visão do espaço a percorrer e uma oportunidade para planejar sua rota ao longo dele.” (1999, p.21). Então, com o auxílio do professor Adriano Medeiros e de minha amiga Letícia Freitas, tiramos fotos, analisando com muita cautela os ângulos, de modo que teria menos interferências externas possíveis, por se tratar de um ambiente aberto.

Da mesma forma, foi pensado o horário que o presente ato seria filmado. Optei por gravar na parte da manhã para que a sombra não interferisse de forma negativa, e sim, fosse nossa aliada durante as filmagens, enfatizando mais ainda a leveza proposta. Com o clima peculiar de Ouro Preto, apesar da presença do sol, o tempo estava bem frio e com bastante vento. Sendo assim, alertei a mãe da bailarina para que a protagonista fosse com roupas mais quentes. Além disso, levei um cobertor, para que ela se esquentasse nas pausas das filmagens.

Cabe ressaltar aqui que, em uma primeira ideia, este ato seria dividido em duas fases. A primeira seria com a bailarina Izabella Martins abrindo o videoarte *O Corpo fala por si só*, como foi mantido e apresentado aqui. A segunda fase seria apresentada pela professora Adriana Silva, fundadora da escola La Prima Balerina. Ela também representaria o fato de como a idade dificulta a arte de dançar, porém, agora em sua instância mais avançada. Contudo, atualmente, Adriana Silva, com idade mais avançada, sofre com problemas nas articulações dos joelhos, justamente por ter dançado por tantos anos.

Sendo assim, optei por eliminar esta segunda fase do primeiro ato e retomar a perspectiva da idade no 4º ato, junto à temática abordada a qual será apresentada no capítulo 6.

3.1.2 – Produção

Esta foi a primeira filmagem do videoarte. Um pouco desafiadora. Ainda me sentia tímida em realizar o papel de diretora, de ter o poder de coordenar o papel das pessoas que estavam ali. Também tive um pouco de dificuldade para manusear o equipamento, pelo fato de eu não ter tanta habilidade com a câmera. Por isso contei com a ajuda do técnico Anderson Medeiros. Ele me explicou algumas funções da câmera, me auxiliou no ajuste do foco e na execução da filmagem da cena em que a câmera perpassa suavemente entre as folhas das árvores (imagem 1) até chegar na mão da bailarina (imagem 2), relacionando meio e agente artístico. Nesta filmagem utilizei a câmera Canon T5i, da UFOP, a qual me foi cedida por empréstimo pelo professor André Carvalho.

Imagem 1



Imagem 2



Escolhi a T5i no lugar da câmera de vídeo tradicional disposta na Universidade pois as filmagens dos atos posteriores foram realizadas em Ribeirão Preto – SP com a minha câmera particular. Sendo assim, as imagens ficariam mais compatíveis e teríamos maior facilidade de criar uma unidade.

Foram utilizadas duas câmeras T5i e dois tripés, e optei por não utilizar refletores pela inviabilidade de tomadas, mas também pela luz natural ter agido a nosso

favor naquele dia. Em uma câmera fiz a filmagem de todo o ato em plano aberto, a fim de ambientar o espectador, tomando cuidado com que as interferências externas (pessoas, animais e carros) fossem as mínimas possíveis (imagem 3). A câmera dois foi utilizada para fazer imagens tanto em plano médio (imagem 4), quanto nos planos fechados (imagem 5) e detalhe (imagem 2)

Imagem 3



Imagem 4



Imagem 5



É importante ressaltar que o ambiente escolhido foi pensado para trazer uma harmonia à proposta do ato, uma vez que a imagem do coreto também remete à infância. O início do ato se dá com um plano fechado da bailarina dando corda na caixinha de música (imagem 7), ao fundo podemos ver os pés da garotinha se afastando da câmera e, em um segundo momento, ela dentro da caixinha (imagem 8). A ideia aqui

era registrar uma transposição, como se a protagonista estivesse dando vida à boneca da caixinha de música.

Imagem 7



Imagem 8



A ideia de mostrar a idade como uma primeira dificuldade da dança é abordada pelos enquadramentos mais amplos e pelas imagens feitas em tripés fixos, o que mostra uma câmera mais distante da personagem, deixando visível a timidez da relação bailarino-câmera. Por consequência, as passagens de um plano para outro são realizados de forma mais seca.

Nota-se, durante toda a coreografia, como a criança tem dificuldade, por falta de maturidade na dança, de dar leveza aos movimentos; de articular suavemente seus braços; e em interligar o movimento. É possível ver pelo olhar da bailarina que ela ainda se sente insegura, porém, um pouco mais aliviada em ter sua mãe e professora por perto para guiá-la. Digo um pouco pois, durante as gravações, a mãe e a professora entraram em conflito o que acabou deixando a garotinha um pouco tensa.

Nas apresentações infantis é de costume que as professoras fiquem escondidas nas cortinas orientando os bailarinos e repetindo os movimentos junto com eles. Durante o ato, buscamos elementos que deixassem a imagem mais fluida, como o

movimento da saia da bailarina, a sombra que ela faz no chão e a paz transmitida pelo leve movimento das folhas das árvores.

Essa sensação de esquecer os passos durante a coreografia e ainda não ter a intuição de improvisar fica bem evidente na última cena do ato (imagem 9) quando ela se mostra em dúvida e decide voltar para dentro da caixinha de música. O *zoom-out*¹ dá a sensação de timidez da bailarina. Harris (1999, p.44) trata o zoom como um “brinquedo sedutor”: “Como auxílio para composição, a lente *zoom* é formidável.”. Sendo assim, nesta cena, é como se pudéssemos ouvi-la dizer “ops, errei!” (imagem 10), mas aplaudíssemos pela coragem de estar ali perante uma plateia, e, em *contra-plongé* (imagem 11), dizer que sua bravura foi superior à sua então falta de maturidade nos palcos.

Imagem 9



Imagem 10



^{1 1} *Zoom-out*: Pela tradução “diminuir o zoom”. Sendo assim, o objeto ou pessoa que se encontra em primeiro plano, em um segundo instante parece mais distante da câmera.

Imagem 11



3.1.3 – Montagem

O primeiro processo de montagem não causou tanta dificuldade, embora tenha durado bastante tempo. Como não possuo tanto domínio do Adobe Premiere, contei com o apoio da minha amiga Bárbara Torisu para fazer a montagem dos atos e do videoarte como um todo. Contudo, fui completamente responsável pela parte de direção da montagem/conteúdo.

Por ser o primeiro roteiro de todo o produto, tive um pouco de dificuldade para organizá-lo, contudo o fato de existir uma sequência coreográfica facilitou para que eu conseguisse organizar uma linha de edição. Desta forma, utilizei o vídeo feito no plano aberto em uma linha de edição como base da obra e, em outra linha de edição, foi fixado o arquivo da música. A partir daí peguei cena por cena para desmembrar e conseguir fazer os cortes nos pontos corretos para formar a sequência da coreografia, sem que houvesse quebra semântica (mesmo que subjetiva) a ponto de o espectador perder o entendimento do ato como um todo. Para que os cortes não ficassem tão secos e brutos, embora a proposta deste ato fosse um enquadramento mais simples, foram utilizados efeitos de transição de uma imagem para outra. Sendo assim, a mudança da imagem e da angulação da câmera tornava-se mais suave sem causar estranheza e incômodo.

3.2 – ATO 2: DANÇA: A PAIXÃO QUE UNE

Ao segundo ato, foi dada a responsabilidade de representar a dificuldade física na dança. Aqueles que, de forma geral, assistem a um filme ou apresentação, se encantam com os movimentos dos bailarinos, mais ainda com facilidade que eles

demonstram ao exercer cada passo, cada salto, ou qualquer movimento mínimo. Entretanto, acredito que a maior parte dos espectadores não imagina a preparação que um bailarino requer, tanto psicológica, quanto fisicamente.

Se para bailarinos considerados dentro dos padrões das academias de dança, esse preparo é intenso, para bailarinos que possuem deficiências físicas e mentais, ele é mais intenso ainda. Com uma proposta emocionante de vídeo-aula, o segundo ato traz esperança e nos faz refletir sobre as nossas dificuldades.

3.2.1 – Pré-Produção

Em uma primeira instância, a ideia era relatar aqui, em forma de vídeo, o quanto a dança requer um esforço físico quase que imensurável. Mostraria a realidade de horas de ensaios e aulas as quais os bailarinos profissionais são submetidos. Mostrar que as bolhas nos pés são constantes e que o suor percorre o corpo tanto quanto o sangue. Porém, em reunião com meu orientador, professor Adriano Medeiros, analisamos que o ato poderia, facilmente, cair em um censo comum. Tantos documentários e entrevistas por aí já disseram exatamente o que pude resumir neste parágrafo. Sendo assim, pensamos em dedicar a visibilidade deste ato aos bailarinos que possuem deficiência física e mental.

Mudado o foco, entrei em contato com a professora Fernanda Antolini, responsável pelo projeto Remexe Eficiente. Na atividade realizada em Ribeirão Preto (SP), a professora desenvolve uma proposta de inclusão social na qual ensina ballet para alunos com dificuldades motoras duas vezes na semana, durante uma hora. Assim como muitas instituições que ensinam ballet, os alunos realizam apresentações públicas no fim do ano. Os alunos também participam de diferentes e eventuais apresentações durante o ano, como, por exemplo, nas faculdades de Ribeirão Preto.

Para simbolizar a inclusão, optei por, ao invés de fazer um vídeo de uma apresentação dos bailarinos, realizar uma vídeo-aula. Dessa forma, mostro como é o preparo e cuidado durante as aulas, os exercícios de aquecimento, que eles fazem como treinamento e etc.

E, se no ato anterior, a minha relação para dirigir a bailarina teve que ser cautelosa, neste ato, esse cuidado aumentou ainda mais. Antes de gravar, frequentei a aula deles e me apresentei, expliquei o motivo pelo qual estava ali, e perguntei se eles estavam dispostos a me ajudar nesse desafio. Foi importante questionar isto, pois não

queria que se sentissem obrigados a fazer algo que não queriam, e sim, que eles o fizessem por ter vontade e almejem esse registro diferente daqueles feitos pelas câmeras de seus celulares.

A aprovação dos seus responsáveis também foi necessária e a eles também foi explicado o objetivo do meu projeto. Foi então, que, de comum acordo, gravamos este ato. Porém, foi necessária uma aproximação com os dançarinos, então os acompanhei, sem equipamentos, durante várias aulas, e, depois, incluí a câmera, para que começassem a se sentir à vontade com a ideia de serem filmados.

Fiz algumas filmagens e montagens para uma primeira visualização do ato. Contudo, em reunião com o professor Adriano Medeiros, vimos que a sensibilidade proposta ainda não havia sido atingida. Foi, então, necessária uma segunda etapa de filmagem e também de montagem para que a mensagem/conteúdo desejado na transmissão pudesse ser contemplado na profundidade necessária.

3.2.2 – Produção

Infelizmente, com a decisão de regravar o ato, a professora Fernanda não conseguiu a participação de todos os bailarinos que estavam na primeira filmagem. As alunas Thaise (deficiente física) e Laura (deficiente mental) não puderam estar presentes no dia que foi estipulado para a filmagem. Como eu estava em Ribeirão Preto por um curto período de tempo e logo tive que retornar a Ouro Preto, e as aulas aconteciam às terças e quintas-feiras, não foi possível remarcar uma outra data.

Posta esta nova condição, contei com a participação dos bailarinos Gliselian Dias (deficiente física), Júlia Cristina (possuía hidrocefalia), Ludimila Pereira (possui atraso no desenvolvimento) e Nicolás (possui um grau de autismo), todos eles com deficiência cognitiva. A participação da professora Fernanda foi essencial, pois é nela que os alunos se inspiram durante as aulas.

Devido à minha proximidade com os alunos durante as filmagens, pude perceber que as aulas iam além da dança. O título deste ato trata exatamente deste ponto. A paixão pela dança foi a responsável por uni-los, contudo, uma união que significa mais do que o ato de dançar. As aulas são o momento em que eles conseguem se expressar, celebrar a vida, o fato de serem seres humanos, de superar cada obstáculo que o cotidiano lhes impõe. Isso justifica a minha escolha da trilha musical deste ato. A música escolhida foi *Beautiful*, de Christina Aguilera. A canção traz exatamente a

superação diária: “eu sou bonita, não importa o que eles digam, / Palavras não vão me fazer cair. / Eu sou bonita de todas as maneiras, / Sim, palavras não podem me abalar, / Então não me abale hoje.”.

As filmagens foram feitas no Centro Cultural Palace, no mesmo local e nos horários em que eles fazem as aulas. Essa escolha se deu pelo motivo de cada um deles ter uma idade e rotina diferente, e alguma mudança mais brusca talvez causasse estranheza e dificuldade. O referido espaço me trouxe algumas limitações. A presença de uma enorme entrada de luz natural me exigiu cuidado. Precisei evitar demasiada movimentação no vídeo. O fato de a sala possuir duas paredes com espelhos também limitou um pouco minha movimentação, uma vez que, não era a minha intenção deixar a câmera e realizadora aparecerem na obra.

Aceitando a sugestão do professor Adriano e aprimorando-a, o ato se inicia com uma imagem subjetiva, com a câmera baixa, representando o olhar da única cadeirante, Gliselian, em cena (imagem 12). Somente quando os alunos se posicionam em frente ao espelho, se torna possível ver que é ela quem filma esse trajeto: coloquei a câmera fixada no tripé encaixada entre suas pernas, de modo que ela não caísse. Além disso, neste início é possível perceber como existe cumplicidade naquele ambiente: o amigo de Gliselian, Nicolas, a ajuda durante o percurso e, juntamente com a professora, posiciona a dançarina para dar início aos exercícios (imagem 13). É possível notar que, neste momento, pelo posicionamento da câmera no colo da dançarina, parte superior das pessoas à frente é cortada da imagem, o que não representa grande perda, uma vez que o objetivo do plano é mostrar a entrada, o caminho que a bailarina faz até o local de dança/treino.

Imagem 12

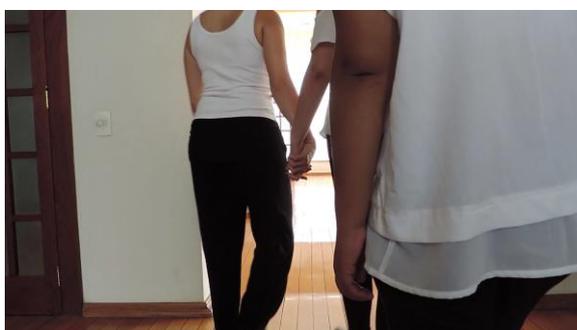


Imagem 13



Como dito no capítulo anterior, este e os demais atos foram filmados com minha câmera particular, uma Nikon modelo COOL PIX P520. Ajustada ao tripé, fiz uma filmagem sem cortes da sequência de aquecimento. A câmera posicionada em um leve *contra-plongé* tem a intenção de enaltecer e engrandecer os bailarinos em cena, mostrando que eles são superiores às suas dificuldades (imagem 14).

A roupa preta e branca foi utilizada para criar uma uniformidade na cena, entre aprendizes e facilitadora, até mesmo para aproximá-los e romper com as inúmeras barreiras que a deficiência os impõe no cotidiano. A diferença visual a quem assiste está somente nos pés, na ausência da sapatilha da professora.

Imagem 14



Em um segundo momento, a câmera vai para minhas mãos, passeando entre eles e *dançando* conforme seus movimentos. Isto sugere também maior proximidade entre bailarino-câmera neste ato, do que no ato anterior (imagem 15). Esteticamente, pensei este ato como um divisor entre o Ato 1 e os Atos 3 e 4. Ele representa o começo de uma maior desenvoltura dos dois protagonistas: bailarino(s) e câmera. É neste ato que o bailarino começa a estreitar esse laço. A última cena deste ato foi captada da mesma

forma, foi essencial para deixar clara essa proximidade e captar a particularidade de cada um deles (imagem 16).

Imagem 15



Imagem 16



Este ato se encerra com os alunos juntos, em um círculo, transmitindo uma sensível mensagem de superação (imagem 17). Uma história de luta, amor, companheirismo e dança que nos faz refletir e acreditar em superação. Intencionalmente optei por voltar com os sons diegéticos dos aplausos, comemorações e sorrisos.

Imagem 17



3.2.3 – Montagem

Coube a este ato, por duas vezes, um processo cansativo e minucioso de montagem. Como dito anteriormente, realizamos duas montagens deste ato, sendo que, na segunda filmagem, não estavam presentes os mesmos bailarinos da primeira, o que nos impediu de reutilizar algumas imagens.

Eu e Bárbara fixamos a música para base do processo e então demos início ao processo de montagem. A entrada dos personagens no início e o círculo no final eram os dois momentos da filmagem já previamente selecionados. Todo o meio do vídeo ainda me parecia confuso. Embora eu tenha pensado em uma sequência para a filmagem, assim como Harris (1999, p.18) sugere, o fato de ser uma aula de dança gravada em vídeo acabou me trazendo novas reflexões, uma vez que não existia uma continuação coreográfica e a consolidação de um movimento para o outro

Um efeito de *slow motion* foi utilizado logo no início do vídeo para criar um efeito de respiração profunda por parte dos bailarinos antes de entrar em cena, o que combinou com o início da música que é apenas instrumental. Criamos assim, uma esfera da visão que a cadeirante tem daquele momento. Utilizei a filmagem em *contra-plongé* como base do vídeo para conseguir criar uma sequência, e, sobre ela, foram feitas as sobreposições de cenas, com seus devidos cortes.

Revi o momento dos cortes várias vezes até atingir o momento correto para dar manutenção de certa continuidade à ação dramática. Essa tarefa não foi fácil. Como fiz vários vídeos sem uma sequência exata de movimentos, e pelo fato de os dançarinos alterarem parte de suas ações em todas as filmagens, alguns cortes não ficaram tão suaves quanto o desejado.

Depois de muitas revisões, entre tentativas e erros, para que tudo se encaixasse no tempo da música, o “quebra-cabeça” estava solucionado. Para suavizar o desfecho deste ato, a fim de passar a mensagem de superação, e de repensar as nossas dificuldades foi utilizado o efeito de câmera-lenta, para que eu pudesse registrar a expressão de cada um deles, juntamente com a sonora de suas palmas e risos.

3.3 – ATO 3: MEUS ENCONTROS

Século XXI, o ano é 2017. O tempo e as pessoas parecem ser modernos demais para que exista um espaço para o preconceito, mas existe. E é exatamente no cotidiano

que ele se faz presente. Não seria diferente na esfera da dança. Quantas pessoas nos teatros, nas ruas, e até pela TV, já não disseram, por ingenuidade ou mesmo preconceito, algo parecido com “esse cara é gay, né?”. Eu ainda gostaria de entender por qual motivo este pré-julgamento é feito. Seria esta informação, relevante o suficiente para se sobrepor à exposição de arte e o sentimento que a pessoa em questão está nos presenteando? Ou será que finalmente as pessoas vão entender que estes conceitos são pessoais e se devem apenas a cada um? A resposta dessas perguntas você poderá dar a si mesmo no final deste ato.

3.3.1 – Pré-Produção

Considero a dança uma das artes mais inclusivas que existe. Nas salas de aula, nos corredores da escola, nos bastidores do teatro, e nos palcos, não importa sua opção sexual, não importa a sua cor, nem seu tipo de cabelo. Importa a paixão por algo maior: a dança.

Neste ato quis representar o preconceito que ainda existe com os homens que dançam durante o período da adolescência, que é um recorte temporal naturalmente conturbado para a maioria das pessoas.

Na primeira proposta este ato aconteceria em uma avenida, com bastante movimentação de carros e barulho, para representar esta confusão que passa na cabeça do bailarino. Porém, achei que seria muito arriscado e perigoso para meu primeiro trabalho como diretora-câmera.

Assim, optei por realizar a filmagem na escola de ballet que frequentei por alguns anos, Studio de Dança Luciana Junqueira, localizada em Ribeirão Preto (SP). Em reuniões com Thiago Junqueira, filho da dona da escola em questão, vimos a época em que poderíamos realizar as filmagens. Para que eu pudesse ter acesso mais tranquilo à sala de aula, sem atrapalhar a programação da escola, optamos por filmar o ato durante as férias dos alunos.

Posta essa primeira marcação, organizamos a melhor data neste período para que o bailarino Mauricio Reducino pudesse comparecer, uma vez que, ele mora em uma cidade próxima de Ribeirão Preto.

3.3.2 – Produção

A coreografia deste ato não é de ballet clássico, ela se classifica como ballet contemporâneo. Nota-se isso pelos movimentos do bailarino. Eles não são passos como os clássicos da primeira dança registrada. A maior parte dos passos não possui nome, exceto a pirueta, que é comum nas duas vertentes.

A proposta do contemporâneo agregada à música escolhida para este ato busca sugerir a ideia de tormento e dificuldade de se encontrar vivida pelo bailarino. A música escolhida foi “Você não me ensinou a te esquecer”, de Caetano Veloso. A canção foi usada metaforicamente. No vídeoarte, o sujeito “você” da canção não é outra pessoa, ou um amor platônico, mas sim, o próprio bailarino, protagonista deste ato. A canção, juntamente com a coreografia, retrata uma busca incansável pelo reconhecimento da essência do próprio bailarino; também representado em seu título: *Meus encontros*.

Diferente dos demais, este ato necessitou de dois dias de filmagens. Como a coreografia era grande e havia planejado muitas e diferentes planos dentro do roteiro, não foi possível concluir em um dia, pois a luz natural que entrava pelas janelas começou a ficar muito diferente. Coube ao segundo dia, apenas refazer algumas filmagens e captar novos planos mais detalhados.

Utilizei a mesma aparelhagem do ato anterior, a minha câmera Nikon modelo COOL PIX P520 e meu tripé. Da mesma forma, fiz uma filmagem inteira em plano aberto para situar o espectador do ambiente escolhido. Essa visão frontal coloca a câmera como a 4ª parede da sala de aula (imagem 18) e foi escolhida para abrir este ato para mostrar a então distância da relação bailarino-câmera. Na cena seguinte, utilizei um plano fechado e baixo (imagem 19) para retratar a tentativa de aproximação da câmera com o bailarino.

Imagem 18

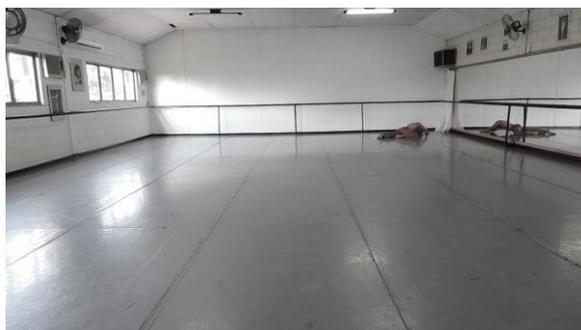
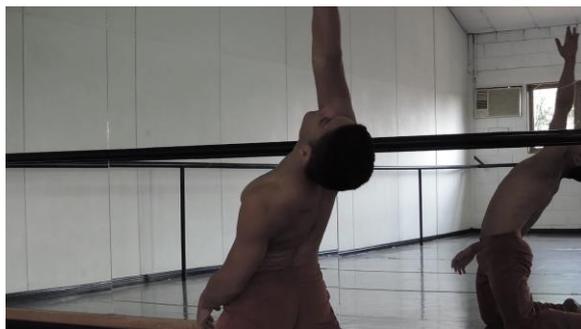


Imagem 19



Desde esse primeiro momento, é possível reparar uma grande variação de luz na filmagem. Essa foi a minha maior dificuldade na execução e montagem deste ato. Embora eu tenha ajustado corretamente a cor e o balanço de branco na câmera, a grande quantidade de movimento do bailarino com muita velocidade, fez com que a luz ficasse inconstante, por mais que a câmera estivesse fixa no tripé. No próximo tópico do capítulo falarei com mais detalhe sobre esse contratempo.

Minha relação de direção do bailarino neste ato foi mais fácil, uma vez que ele já é adulto e não apresentava as mesmas dificuldades dos integrantes dos atos anteriores. Sendo assim, fiz as marcações durante todo o tempo, de até onde o bailarino poderia ir devido à angulação da câmera, onde refaria uma ou outra filmagem pegando uma melhor incidência de luz e etc.

O cenário da sala de aula pareceu perfeito para a temática deste ato. Quis dar a sensação de prisão do bailarino no lugar. Sensação de que ele estava sendo pressionado pelas pessoas que o julgavam e que, conseqüentemente, fazem com que ele repense quem ele é. Aproveitando a presença de uma enorme parede de espelho, pedi ao protagonista que contracenasse com o espelho durante a coreografia (imagem 20).

Imagem 20



Para ilustrar ainda mais esta tentativa de encontrar a si mesmo, deixei com que o corpo do bailarino saísse do quadro por vários momentos (imagem 21). A ideia era retomar sempre o conceito de prisão, e com seu corpo saindo do enquadramento proposto, é possível demonstrar que ele estava tentando se libertar destas quatro paredes e estava próximo de se encontrar, embora estivesse sempre confuso com a situação (imagem 22).

Imagem 21



Imagem 22



No decorrer do videoarte meu propósito é mostrar cada vez mais a relação de proximidade entre bailarino-câmera. O personagem deste ato começa então a quebrar esta barreira, aquilo que o prende e sufoca, e passa a se relacionar com a própria câmera, olhando diretamente ao espectador (imagens 23 e 24). É quando, no ponto auge deste ato, que essa barreira se quebra (imagem 25). A câmera-corpo que tratamos no capítulo 2.1 aparece aqui, no momento em que o equipamento registrador está nas mãos desta pesquisadora. Porém, agora, em uma diferente perspectiva, o bailarino assume o meu papel de cinegrafista por um instante para quebrar a quarta parede e encontrar a sua essência; encontrar a si próprio.

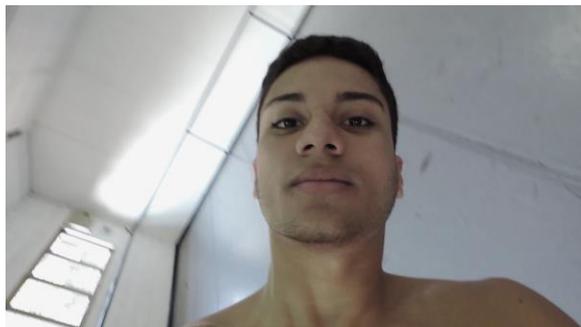
Imagem 23



Imagem 24



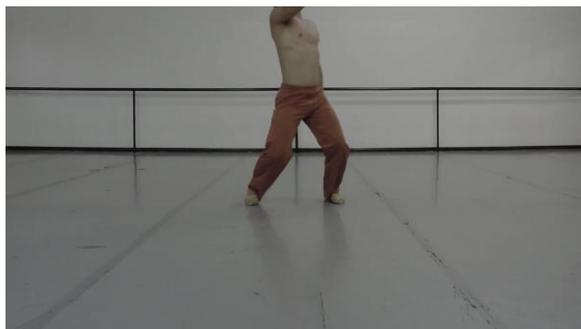
Imagem 25



Como dito no capítulo 2, a câmera-corpo é a responsável por uma inserção do espectador no vídeo, e é o que se torna claro neste momento. Essa quebra de linearidade faz com que o espectador se sinta ainda mais atraído à narrativa. Metaforicamente o momento em que o bailarino consegue se desprender de tudo que o sufoca, é o momento que ele prende o espectador.

E essa sensação de fluidez e acompanhamento dos movimentos permanece por todo o ato. Assim como a quebra de barreiras (imagem 26), a busca pela liberdade, pelas escolhas feitas, por ser bailarino, homem, heterossexual ou gay. Livre dos pré-conceitos, escolhendo apenas representar a arte e amar a dança.

Imagem 26



3.3.3 – Montagem

A cada ato concluído, eu consegui me aprimorar mais na articulação do roteiro para montagem, criando mais intimidade com o processo. Sendo assim, dirigir o trabalho da Bárbara na edição foi ficando mais fácil e prazeroso.

A sequência a ser montada estava clara para mim por existir uma coreografia linear e por eu ter conseguido executar os diferentes planos e angulações que havia pensado no dia de filmagem. Contudo, nossa primeira dificuldade foi observada no encaixe da trilha musical que compunha o ato. Como disse anteriormente, realizei uma filmagem inteira, sem cortes, do ato em câmera alta e frontal para, posteriormente, filmar outras angulações. Porém, apenas a primeira filmagem foi realizada com a música, as demais foram feitas sem a música, apenas na contagem do bailarino. Como diretora, permiti que o bailarino fizesse dessa forma, pois facilitou para ele em apenas utilizar sua contagem, e para mim, por evitar voltar a música várias vezes em diferentes pontos. Acabei errando. Como aponta Watts Harris (1999, p.51), os segundos economizados na locação irão custar horas na edição, despendidas na procura de som para preencher os vazios.

Em alguns momentos dessas filmagens posteriores, a contagem do bailarino não correspondeu ao tempo exato da música na coreografia, sendo assim, alguns movimentos estavam mais lentos e outros mais rápidos do que deveriam ser. Com isso, tivemos incompatibilidade de tempo disponível da música ao encaixar o arquivo do áudio na linha de edição: tínhamos mais imagens do que música. Para evitar alteração no tempo de duração de grande parte das imagens, optei por manter o áudio original da

primeira gravação. Por esse motivo, é possível ouvir interferências quase que imperceptíveis, como sapatilhas no chão e o contato do corpo do bailarino com o piso.

Vencido esse desafio, o próximo passo foi realizar os cortes nos pontos exatos. Como havia me familiarizado mais com as filmagens, programar os diferentes planos e ângulos antes de filmar, facilitou o processo dos cortes. Sendo assim, dentro de uma proposta que mantinha a continuidade do movimento, os cortes ficaram quase imperceptíveis, muitas vezes parecendo até um *zoom-out* (imagens 27 e 28). Para garantir o êxito dessa sensação, utilizamos um efeito de transição entre as imagens.

Imagem 27

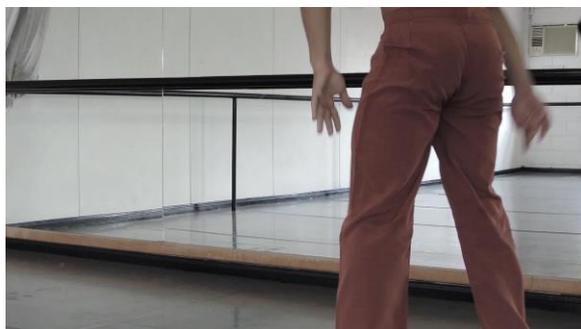


Imagem 28



Nossa próxima e maior dificuldade foi acertar a luz de cada um dos planos. Eu e Bárbara fizemos esses ajustes cena por cena, a cada mudança de plano, tentando conseguir uma uniformidade do branco que diminuísse o incômodo causado pela variação natural da luz. Ajustado o balanço do branco, começamos a fazer teste de cores como havia sido sugerido em reuniões pelo professor Adriano Medeiros.

Aproveitando a cor da parede e do linóleo (tecido emborrachado que cobre o piso da sala), optei pelo cinza, assim, garantindo um tom sóbrio que remetesse à prisão, solidão e confusão proposta pelo tema. Fiz esse ajuste por quase todo o ato, exceto no momento em que o bailarino segura a câmera em suas mãos (imagem 25). A própria

música já diz “é pra ver se te encontro”; assim, esse instante representa o momento em que o bailarino quebra a 4ª parede e se encontra. Dessa forma, optei por deixar a imagem um pouco mais viva, o que fica mais perceptível pelo tom mais vívido da calça do protagonista. Porém, como a busca pelo próprio ser continua, quando ele se afasta da câmera, as imagens voltam a ter um tom mais sóbrio e fechado.

3.4 – ATO 4: SONHO EM (CONTRA)TEMPO

Existem pessoas que amam a dança e apenas a admiram; existem aquelas que amam e praticam por *hobby*. Existem as pessoas que amam a dança e vivem dela, ou ao menos tentam. O mundo moderno exige pessoas modernas, mas nem sempre as reconhece.

Viver da dança é algo difícil, que nem sempre proporciona boas condições financeiras por não existir tanta valorização da arte no nosso país. E é sobre esta temática que o 4º e último ato do videoarte, *O Corpo fala por si só*, retrata. O personagem de Thiago Junqueira vive o dilema de amar a dança e não poder viver dela. É um sonho em tempo de ser sonhado e vivido, embora pareça ir contra o tempo que ele dispõe no seu dia-a-dia. É um Sonho em (contra)tempo.

3.4.1 – Pré-Produção

Após a filmagem do ato *Meus Encontros*, o qual Thiago Junqueira deu total suporte, fizemos uma breve reunião para acertar os detalhes deste ato, que foi filmado na mesma semana do anterior, devido à disponibilidade do bailarino, que estava em período de férias da escola.

A linha de dança de Thiago também não é a clássica, então trabalhamos com uma coreografia com ballet contemporâneo, assim como o ato anterior. Contudo, com movimentos um pouco mais modernos, menos enrijecidos, e com um pouco mais de atuação do bailarino para compor o vídeo. Sendo assim, uma coreografia mais interligada, rápida, com muitos movimentos, casaria de forma mais ajustada com a música escolhida para o ato.

Como queria abordar uma confusão vivida pelo personagem o qual se divide entre trabalho e amor pela dança, e tenta se expressar durante um curto espaço de tempo, escolhi a música *Bicho de Sete Cabeças*, do Zeca Baleiro. A música trata de um

dilema que atormenta um determinado sujeito, e casou perfeitamente com a nossa proposta.

Em uma primeira instância havia pensando de filmar este ato no Teatro Pedro II, o maior e mais famoso teatro de Ribeirão Preto. Nele filmaria o personagem se apresentando para uma plateia vazia, para retratar a dificuldade de popularização da dança e a não valorização da arte. Porém, uma nova gestão tinha assumido o Teatro e estava realmente muito difícil conseguir a licença para que eu pudesse gravar lá. Como eu já previa essa situação, pensei em outra locação que também funcionasse para o ato.

Entramos em contato com Isabela Pessotti, uma antiga professora de ballet da escola, a qual hoje é Secretária da Cultura da Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto. Através dela consegui a permissão para gravar no antigo Teatro de Arena, o primeiro a ser construído no interior de São Paulo, em 1969. O Teatro foi reformado, mas hoje em dia não está ativo e mostra um cenário de abandono e descaso com a arte e a cultura.

3.4.2 – Produção

Diferente dos atos anteriores, neste não havia uma coreografia pronta para o dia da filmagem, justamente por ser um ato muito mais contemporâneo e moderno do que os outros. Sendo assim, no dia da reunião com o bailarino disse o que eu desejava que ele mostrasse na coreografia e, quando chegamos ao local, fomos montando as cenas aos poucos.

Porém, logo que peguei a câmera e comecei a fazer os testes para os planos, um responsável pelo Teatro veio questionando se eu tinha uma autorização escrita para realizar as filmagens ali. Neste lugar existem vários festivais da cidade por ser onde se localiza o Teatro Municipal de Ribeirão Preto. Porém, tínhamos apenas a autorização verbal. Então fui até a diretoria e encontrei com a Isabela Pessotti, a qual nos autorizou novamente a realizar as filmagens.

Demos início ao ato, utilizando o mesmo material dos atos anteriores. Eram 14 horas e o sol esteve junto com a gente o tempo todo, o que nos ajudou, dando uma iluminação diferenciada às filmagens. Com uma roupa bem formal, o personagem interpretado por Thiago sai do carro, como se estivesse em horário de almoço (imagem 29) e se depara com um lugar abandonado, sem ninguém. Então sua curiosidade o faz adentrar aquele espaço e ele acaba se deixando levar pelo instinto: um lugar que ele poderia esvaziar a sua mente da correria do trabalho e fazer o que realmente gosta:

dançar. Utilizei um plano fechado nesse momento para então aproximar o espectador do dilema vivido pelo personagem, e a imagem dele de costas para que pudéssemos, em uma perspectiva diferente, ter a visão do personagem e entrar no teatro juntamente com ele (imagem 30).

Imagem 29



Imagem 30



Utilizei um plano aberto para mostrar ao espectador como é esse lugar que o personagem se deparou, como se estivesse bem atrás do bailarino e o visse nessa curiosidade de desvendar o que ele tinha acabado de encontrar (imagem 31). O Teatro é bastante amplo e composto por muitos degraus, onde deveria existir uma plateia. Desta forma, o espaço nos permitiu experimentar mais e propor diferentes angulações. Na cena seguinte, posicionei a câmera fixada no tripé nos degraus, em um *contra-plongé* podemos ver o personagem começando a explorar o local para se desprender do cotidiano (imagem 32).

Imagem 31



Imagem 32



Neste último ato consegui catalisar ainda mais a relação bailarino-câmera. A partir daqui esses dois agentes estão bem mais unidos, em uma constante interação de movimentos e sugestões. O mesmo acontece com a relação câmera-cinegrafista. Em grande parte do ato a câmera está diretamente em minhas mãos. A chamada câmera-corpo tratada no capítulo 2.1 se faz presente e visível neste ato.

A desvalorização da arte é abordada pelo descaso com um espaço feito exatamente para enaltecê-la, bem como pela ausência de público. Porém, quando o protagonista menos espera, é surpreendido pela chegada de um casal (imagem 33). Para representar este momento contei com a participação de Bruno Demartini e de Paula Fernandes. Estariam os personagens coadjuvantes interessados na apresentação do protagonista? O casal deve ser entendido como uma plateia?

Imagem 33



Em um primeiro momento, já preocupado com o tempo disponível durante sua fuga do trabalho, o bailarino se sente intimidado pela presença do casal e se retrai, enquanto estava quase se livrando daquela correria toda. Contudo, o bailarino se desprende da timidez, e começa a se libertar. Com a câmera na mão, utilizei um plano médio (imagem 34) e logo em seguida em um plano detalhe (imagem 35), para mostrar essa descaracterização social, e evidenciar que o personagem de Thiago deu lugar à sua paixão.

Imagem 34



Imagem 35



Utilizei também as angulações de imagem para retratar essa desinibição do personagem. Em um primeiro momento usei uma tomada em *plongé* (imagem 36), mostrando a vergonha e a incerteza de se entregar ao momento após a chegada do casal.

Logo depois da cena que o bailarino tira a gravata, usei o *contra-plongé* (imagem 37) para mostrar que ele deixara prevalecer sua alma de bailarino. Sendo assim, o ângulo não colocava o bailarino maior que o local que ele havia encontrado, mas mostrava que ele estava inserido no ambiente que ele queria estar, que ele se sentia parte daquele lugar.

Retomando a aproximação da relação bailarino-câmera, o protagonista já se sente tão à vontade de estar ali, que quando menos espera, está dançando junto com a câmera (imagem 38). É nesse momento que efetivamos a proposta do videoarte e quebramos, definitivamente, a quarta parede. É quase imperceptível o momento em que eu assumo novamente a posição da câmera-corpo.

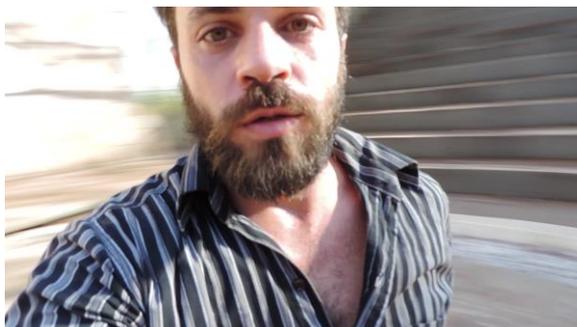
Imagem 36



Imagem 37



Imagem 38



E é durante a sua performance de fuga da realidade que o casal, que simbolizava uma platéia, vai embora, demonstrando a falta de interesse e a não valorização da arte (gratuita) que estava bem à frente deles (imagem 39). O bailarino não se importa com a saída do casal, mas se assusta novamente com o tempo decorrido. Confrontando a câmera bem de perto ele percebe que seu tempo de liberdade acabou; que a vida adulta e de negócios “obrigatórios” o chama de volta.

Imagem 39



A câmera fica parada, ainda em minhas mãos, e o bailarino se afasta em um plano aberto (imagem 40); como se aquele espaço fosse grande demais para ele naquele momento. Ele sai como se estivesse agradecendo por viver mais um pouco do seu sonho e sugerindo a promessa de uma volta.

Imagem 40



3.4.3 – Montagem

O processo de montagem deste último ato também não foi o mais complicado. Embora não tenha ido gravar uma coreografia pronta para facilitar um roteiro de

filmagem, eu já tinha na minha mente a narrativa que gostaria de contar. Desta forma, mesmo utilizando dos improvisos sugeridos naquela locação, foi viável organizar um roteiro para a montagem.

A luz natural que incidia no ambiente naquele determinado horário foi um grande achado. Ela proporcionou um visual diferenciado às imagens, mesmo quando a câmera estava contra o sol, os feixes de luz deram um ar próprio do horário de filmagem, colocando o bailarino em uma ação espontânea, trazendo mais realidade à cena proposta (imagem 41). Apenas no final do ato foi necessário um pequeno ajuste de cor, pois, como havíamos passado três horas consecutivas de filmagens, o sol baixou e acabou mudando um pouco a luz. Porém, como a proposta também deseja abordar a passagem do tempo cronológico, essa mudança da luz foi positiva.

Imagem 41



Assim como os atos anteriores, fiz então um roteiro com a sequência de imagens e cortes para que ficasse mais fácil de dirigir o trabalho da Bárbara durante a edição. Como a coreografia foi criada no próprio instante da filmagem, de acordo com o que eu pedia para o bailarino mostrar, não foi possível fazer uma imagem de um único plano da coreografia inteira, a fim de ligá-lo com outros planos de detalhes. Sendo assim, anexamos o arquivo da música em uma pista de edição e fomos adicionando as filmagens de acordo com o meu roteiro.

Logo nas primeiras tentativas de formar a sequência do ato já tinha um encaixe bastante sugestivo. Após reunião com o meu orientador, foram sugeridos apenas alguns refinamentos. Como filmei basicamente tudo com a câmera na mão e andando conforme o movimento do bailarino, algumas filmagens ficaram muito tremidas como a primeira cena do ato. Por isso, optei por fazer um *insert* no vídeo em que ele observa o teatro do lado de fora do portão e, na cena seguinte, ele já dentro, conhecendo o lugar.

Watts Harris (1999, p.36) o *insert* pode ser entendido como tomadas para evitar um “pulo” dentro da filmagem tanto de filmes, quanto em entrevistas. E essa má sensação se dá pela mudança abrupta de plano. Dessa maneira, o cérebro sente “vontade” de continuar aquela sequência. Contudo, como sugere o autor “Um pulo muito pequeno parece um pulo; por outro lado, um pulo muito grande parece deliberado e funciona.” Sendo assim, embora o corte seja relativamente abrupto, é possível que nosso cérebro entenda essa cena como uma sequência e continuação de uma cena para outra.

A edição me pareceu um jogo de quebra-cabeças em todos os atos, ainda mais quando optei por aplicar a câmera-lenta. Neste ato não foi diferente. Optei por utilizar o *slow motion* para agregar mais dramaticidade à narrativa do ato. Por prolongar a duração de algumas cenas, tive que encurtar a duração de outras, para que a ação dramática acabasse junto com a música, como de fato ocorreu.

4 – O CORPO FALA POR SI SÓ

O presente videoarte é uma proposta diferente para um trabalho de conclusão de curso de Jornalismo. Juntando um pouco das vertentes de produção audiovisual e fotografia que aprendemos durante o curso, somada a uma paixão pessoal que é a dança, busquei mostrar um pouco das muitas dificuldades enfrentadas pela própria dança e por quem a pratica.

O videoarte desenvolvido não possui falas e é relativamente curto, totalizando 16'17" de duração. Sendo assim, constituímos um produto com características subjetivas, o qual conta com a atuação de bailarinos, com o conjunto de uma estética pensada anteriormente, e com a interpretação de cada um que se propõe a assistir. Sendo assim, por mais planejado que seja o produto, e baseado em determinadas premissas, como em um filme de ficção, é possível ter diferentes interpretações a cada vez que assistimos ao videoarte.

4.1 – Pré-Produção

Desde o começo a minha proposta foi representar quatro dificuldades da dança: idade, corpo físico, preconceito e a popularização da dança enquanto trabalho. Essa seria a essência temática do meu trabalho. Contudo, busquei trazer algo a mais, me propus a mostrar uma desconstrução estética no decorrer dos atos, tanto nos enquadramentos e cortes, quanto mostrar a primeira distância e a aproximação da relação bailarino-câmera.

Sendo assim, seguindo a proposta, o primeiro ato recebeu um enquadramento base mais distanciado, com cortes mais simples, e ao decorrer dos atos, os enquadramentos foram ficando menos óbvios e com cortes mais ousados e cuidadosos. Essa estética, sempre alinhada com a coreografia de cada ato, foi mostrando a aproximação do bailarino com a câmera, como se fosse perdendo a timidez dessa relação, até elas se casarem e caminharem juntas no último ato.

Desde o início do trabalho, a minha maior dificuldade foi pensar em como eu transformaria os quatro atos em uma unidade. Sempre nas reuniões com o Professor Adriano Medeiros, surgia essa dúvida; como eu iria juntar esses atos? Como trabalhar esses conceitos em um único produto? Qual seria o fundo escolhido, a trilha e a tipologia escolhida para dar vida ao videoarte *O Corpo Fala por Si Só*?

Comecei pela escolha da trilha musical que guiaria o meu trabalho. *Ciranda da Bailarina*, em versão instrumental tocada por Rosana Giosa, ficou responsável por fazer essa costura entre abertura, atos e encerramento do videoarte. Como cada ato possuía um estilo de dança diferente, então optei por não colocar uma música tão clássica quanto a escolhida para o primeiro ato.

Ciranda da Bailarina fala sobre bailarina. Utilizei a mesma obra por que, normalmente, as pessoas que dançam – profissionais ou amadores, se sentem de fato únicos e diferentes daquelas que não praticam a dança. Escolhi a versão instrumental da canção de Chico Buarque, para que não houvesse elementos excessivos a ponto de o espectador se confundir e dividir sua atenção. Sendo assim, apenas o dedilhado do piano nos situa sobre a música tocada e nos coloca dentro da história que será contada.

4.2 – Produção e Montagem

Assim como nos atos em separado, Bárbara me auxiliou na execução da montagem do vídeo como produto único. Dirigi o trabalho dela da mesma forma que fiz nos atos. Porém, agora não havia um roteiro fechado para seguir. Foi necessário experimentar as cores, as imagens e tipografia até chegarmos em uma proposta harmônica para o produto.

Começamos colocando em uma linha de edição o arquivo da música escolhida e posicionando os atos na sequência escolhida por mim. Se vistos separadamente, eles são independentes um do outro; cada um contém um tema, personagem(ns) e enredo. É possível assistir e compreender cada um deles sozinho. Porém, dentro da minha proposta de desconstrução estética colocada anteriormente, é necessário que tenha a linearidade proposta na disposição dos atos para que, assim, o espectador consiga compreender e interpretar o vídeo arte *O Corpo Fala por Si Só*.

Colocados os atos na ordem proposta, pensei em como eu abriria este vídeo. Não queria apenas um fundo sólido colorido, essa escolha tiraria o tom poético e a sensibilidade do trabalho; também não queria fazer uma escolha aleatória de alguma imagem para colocar de fundo. Pensei então, em utilizar alguma imagem do próprio vídeo. Porém, utilizar apenas uma imagem, seria como privilegiar ou ressaltar um determinado ato ou temática. Pensado isso, optei por fazer um mosaico, trazendo uma imagem de cada ato (imagem 42).

Sendo assim, selecionei quatro imagens para compor o mosaico. Todas elas foram pensadas de forma que conseguisse passar, visualmente, um pouco da temática que seria mostrada em cada ato, mas sem mostrar de forma óbvia, fazendo que o espectador tivesse a curiosidade de assistir e descobrir o que seria retratado em cada ato.

Imagem 42



Escolhi deixar as quatro imagens do mosaico em preto e branco para compor esse mosaico para criar uma atmosfera clássica, como os documentários mais antigos traziam, uma vez que a dança em si é clássica e também antiga. Porém, para trazer um pouco de modernidade do nosso tempo, de algumas danças trazidas no vídeo, e para lembrar que o videoarte é ainda uma experiência nova, optei por utilizar a cor real da foto de cada ato que seria selecionado (imagem 43). É como se o espectador, selecionasse, em uma tela tecnológica e interativa, o vídeo que será assistido, da mesma forma que ocorre quando utilizamos celular ou computador e temos que clicar em alguma opção. Além disso, a disposição das imagens da esquerda para direita foi proposta conforme o nosso padrão ocidental de leitura (imagem 44).

Imagem 43



Imagem 44



Criada a unidade desejada em relação às imagens, foi a vez da tipografia. O tipo escolhido foi “Adobe Garamond Pro”. A escolha de uma fonte serifada se deu pelo fato de que temos uma adaptação e uma leitura mais fluida com esse tipo de fonte. Alguns profissionais do ramo do design gráfico defendem que a fonte com serifa nos faz entender a palavra como um bloco, ao contrário da letra sem serifa que, muitas vezes, nos faz ler letra por letra, sendo assim, atrasa e dificulta a nossa leitura.

Uma vez que todas as partes escritas do vídeo possuem um tempo curto para o espectador realizar a leitura, a escolha de uma fonte serifada que desse esse movimento e agilidade na leitura foi importante. Para não haver uma quebra estética e semântica e seguir criando uma unidade para o vídeo, optei por não utilizar um segundo tipo de fonte para os créditos finais. Dessa forma, mantive “Adobe Garamond Pro” e classifiquei os créditos de forma que ficasse organizado e agradável para a leitura do espectador (imagem 45).

Imagem 45



Como sugerido pelo professor Adriano Medeiros, os créditos foram classificados da seguinte forma: Bailarinos; Figuração; Pesquisa/Roteiro/Produção/Direção/Finalização; Imagens; Edição; Orientação; Apoio e

Músicas. Além disso, os blocos “Bailarinos” e “Músicas” foram colocados na ordem crescente de ato também pensando na organização e em facilidade de leitura, dentro desses blocos, também foi utilizada ordem alfabética quando necessário. Nos demais blocos de créditos, utilizei apenas a ordem alfabética. Além disso, para compor o fundo dos créditos, optei por usar o mesmo mosaico, porém, escurecido, uma vez que era de maior importância semântica no início do vídeo. Portanto, com a imagem escurecida, diminuí a quantidade de elementos na tela, apenas para criar um fundo e dar mais importância aos créditos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Corpo fala por si só foi um projeto desafiador em vários pontos. Para mim, que, até então, nunca tinha assumido o papel de direção de um trabalho e nem de cinegrafista - quanto mais as duas funções ao mesmo tempo – o projeto trouxe inúmeras superações. Além disso, considero uma ousadia, de forma positiva, realizar, juntamente com a orientação do Professor Adriano Medeiros, um trabalho de conclusão do Curso de Jornalismo completamente novo e desconhecido em nossa faculdade.

Isso confirma o que disse no início da apresentação deste memorial: o videoarte ainda é um campo pouco mapeado por parte dos pesquisadores e tem muito a ser estudado, desvendado, e assim, como sua meta genuína, experimentado. O mesmo se aplica a uma de suas vertentes, o videodança, aqui investigado. Como diz Ana Paula Nunes (2009), seu maior conflito é sua crise de identidade. Entre se desvencilhar da elite, popularizando a dança e transformá-la em vídeo, sendo atrelada à alta tecnologia, o que necessita de ainda mais recursos.

A partir deste trabalho busquei ampliar conhecimentos e estabelecer aproximações entre arte, dança e comunicação, além de estimular o caráter de experimentação em vídeo. Pela obra, busquei a constituição de um instrumento que promovesse o registro artístico e audiovisual de quatro, entre tantas outras dificuldades que os dançarinos e a própria dança enfrentam. Idade, dificuldade física, preconceito e popularização, foram as dificuldades que eu selecionei. Em um caráter sociológico, a minha intenção é que *O Corpo fala por si só*, quebre paradigmas e preconceitos.

Quero que um homem possa expressar seu amor pela dança sem ser relacionado à sua opção sexual; que uma pessoa possa escolher viver da dança e ser, de fato, reconhecida pelo seu trabalho; que pessoas com deficiências físicas não sejam tratadas como diferentes e menores que as outras. Afinal, elas podem, sim, dançar! Além disso, quero que entendam, que a dança requer uma idade mínima para respeitar o desenvolvimento do corpo de uma criança. Em uma instância mais globalizante, esta proposta também deseja incentivar a prática da dança para todos!

Dentro deste projeto consegui lembrar conceitos e elementos descobertos em minha vida acadêmica de graduanda do curso de Jornalismo da UFOP. Confirmei, por exemplo, o que aprendi nas aulas de Fotografia, onde uma foto nunca é só uma foto. Uma foto traz conceitos, experiências, sentimentos e perspectivas. E da mesma forma é

o vídeo. Essa sequência de fotografias em movimento diz muito mais do que parece dizer.

Com um projeto desse tipo é necessário um enorme estudo de diversos fatores, como o cenário, a relação dos dançarinos sobre ele, os figurinos, as cores.... Antes desta pesquisa, muitas dessas escolhas me pareciam feitas por acaso. Hoje, termino com a consciência de que cada detalhe é importante e tem sua simbologia e motivo para estar ali. A cor de uma roupa, um relógio de pulso, a posição e o ângulo da câmera, a tipologia da fonte utilizada nos caracteres, os sons diegéticos captados... Tudo é estudado e testado para estar em determinado local e, posteriormente, perante o espectador.

A partir do projeto, tive a certeza de que, como profissionais de Comunicação Social, temos que, com cautela, dominar a arte de comunicar. Um vídeo de quase 17 minutos, sem nenhuma fala, não diz menos do que um texto escrito de várias páginas. Espero que esta obra contribua também com outras pesquisas e pesquisadores que venham buscar novos diálogos entre os campos de comunicação e artes.

Referências:

AGUIAR, Diogo Lisboa. **A Videoarte em Minas Gerais. Estética da Interferência e Estética da Contemplação.** 2007. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Santos.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário Mítico Etimológico da Mitologia Grega.** Petrópolis: Vozes, 2000.

CAPELATTO, Igor. MESQUITA, Kamila. **Vídeodança** – Guarapuava, Unicentro 2014

DELEUZE Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs.** Volume 4, São Paulo: Editora 34 LTDA. 1997.

DUBOIS, Philippe, **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.189 (Coleção cinema, teatro e modernidade)

FEITOSA, Charles. **Traduções do Corpo na Dança e no Cinema.** 2010. Disponível em < <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1367/1140>>. Acesso em: 10 de Junho de 2016.

FONTANILLE, Jaques. **Semiótica do discurso.** São Paulo: Cotexto, 2007

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. P.188

MACHADO, Arlindo, **Made in Brasil: Três décadas de vídeo.** Iluminuras, 2007

MENOTTI, Gabriel. **Através da sala escura – dinâmicas espaciais de consumo audiovisual, a sala de cinema e o lugar do VJing.** São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

NUNES, Ana Paula. **Cinema, Dança, Videodança** (entre-linguagens). Dissertação (Mestre). Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Niterói, 2009.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica.** Dinalivro, 2005

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena.** Campinas: Autores Associados, 2006, p.71

SOUZA, Christine Veras de. **O show deve continuar: o gênero musical no cinema.** Belo Horizonte, 2005. 300f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

SPANGUERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos.** São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p.140

VASCONCELOS, Luciene Mendes de. **Videoarte: Considerações sobre os processos de Produção da Imagem.** Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba. 2010

WATTS, Harris. **Direção de Câmera.** São Paulo: Summas, 1999

Ballet infantil: quando começar? Disponível em:
<<http://www.etc.com.br/infantil/para-pais/2015/03/bale-infantil-quando-comecar>>
Acessado em: 15/11/2017

Serifa ou sem serifa? Quais vantagens cada tipografia oferece. Disponível em
<<http://nextecommerce.com.br/serifar-ou-nao-serifar-quais-vantagens-cada-tipografia-oferece/>>. Acessado em 22/11/2017

Primeiro filme. Enquadramentos: planos e ângulos. Disponível em
<<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>.
Acessado em 22/11/2017