

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

Luciano Pereira de Souza

NÃO: DIÁRIO DE COMPOSIÇÃO DE UMA VIDEODANÇA

Porto Alegre
2018

Luciano Pereira de Souza

NÃO: DIÁRIO DE COMPOSIÇÃO DE UMA VIDEODANÇA

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Dança pela Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciana Paludo.

Porto Alegre
2018

Luciano Pereira de Souza

NÃO: DIÁRIO DE COMPOSIÇÃO DE UMA VIDEODANÇA

Conceito final:

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha (ESEFID – UFRGS)

Orientadora – Prof.^a Dr.^a Luciana Paludo (ESEFID – UFRGS)

AGRADECIMENTOS

- À minha mãe, Nida Souza, e ao meu pai, Luís Fernando Souza, pelo apoio e amor incondicionais.
- À minha grande amiga e parceira de trabalho, Débora Jung, única “sobrevivente” da formação inicial da equipe artística da videodança *NÃO*. Muito obrigado por esta linda colaboração, por ter acreditado nesta pesquisa desde o início e por não me ter abandonado nas horas caóticas do processo criativo. Jamais vou esquecer disso. ♥
- À minha orientadora, Luciana Paludo, pelas ricas conversas sempre imbuídas de tantas histórias e ensinamentos inspiradores. Obrigado por compartilhar tua luz nesta investigação.
- À minha querida amiga e também parceira de trabalho, Julia Walther, por salvar-me de um grande problema de última hora, aceitando participar do projeto antes mesmo de saber do que se tratava. ♥
- Ao Luhã Valença pelas belíssimas imagens captadas para a videodança e pelas ótimas dicas de edição.
- Ao Centro de Treinamento de Técnicas e Táticas Especiais (CTTE) por disponibilizar o local para a filmagem da videodança *NÃO*.
- Ao Núcleo de Infraestrutura da ESEFID/UFRGS por gentilmente ceder a Sala 7 do Centro Natatório e a Sala Morgada Cunha para a realização das práticas deste trabalho.
- Á Mônica Dantas pelo primeiro e grande auxílio no anteprojeto que resultou nesta pesquisa.
- Aos professores do Curso de Licenciatura em Dança e de outros cursos da UFRGS pelos quais transitei, e aos meus colegas pelas frutíferas trocas durante estes meus seis anos na graduação.

“Eu posso imaginar um mundo inteiro que NÃO existe.”

(David Lynch)

RESUMO

O presente trabalho trata de descrever os procedimentos de criação da videodança intitulada *NÃO*. Seus objetivos específicos desdobram-se em: analisar as etapas de produção dessa videodança (pré-produção, produção e pós-produção), compreender as coreografias em tais etapas e refletir sobre os corpos que videodanças. Esta é uma pesquisa em prática artística que, por intermédio deste diário de composição, tem suas estratégias, percursos e demais ações evidenciadas, bem como problematizadas. Nesta investigação, a metodologia desenvolve-se mediante a aproximação de algumas abordagens, como a *Autoetnografia*, *Investigação Baseada nas Artes (IBA)* e *A/R/Tografia*. A ideia central da videodança *NÃO* fundamenta-se em encontros dançantes permeados por “nãos”, mas que podem sofrer intervenções de “sins” como possíveis desvios de rota. O método adotado para as práticas visa trabalhar a câmera sob duas perspectivas: uma como dispositivo eletrônico apenas e a outra como corpo dançante/dispositivo, a fim de tornar a relação dos artistas e o aparelho mais substancial, e de estimular composições coreográficas. Emprega-se também procedimentos como tarefas, improvisações e coreografias semiestruturadas.

Palavras-chave: **Videodança. Pré-produção. Produção. Pós-produção. Coreografia. Corpos que Videodanças.**

ABSTRACT

The present work consists in describing the creative procedures of the screendance entitled *NÃO*. Its specific objectives unfold in analyzing the production stages of the aforementioned screendance (pre-production, production and post-production), comprehending the choreographies in these stages and reflecting on the screendance bodies. This is an artistic practice research that has its strategies, routes and other actions highlighted as well as problematized by means of this composition diary. In this investigation, the methodology is developed through the approximation of some approaches, for instance, *Autoethnography*, *Investigation Based on the Arts (IBA)* and *A/R/Tography*. The central idea of the *NÃO* screendance is about dancing encounters permeated by “noes” but which can undergo interventions of “yeses” as possible detours. The method adopted for the practices aims at working the camera under two perspectives: one as an electronic device only and the other one as a dancing body/device, in order to make the relation between the artists and the equipment more substantial, and to stimulate choreographic compositions. Procedures such as tasks, improvisations and semi-structured choreographies are also used.

Keywords: **Screendance. Pre-production. Production. Post-production. Choreography. Screendance bodies.**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 ABORDAGENS PARA DAR FORMA A ESTE TRABALHO	12
2 O QUE ME FEZ CHEGAR A ESTA PESQUISA?	16
2.1 IDENTIFICANDO O DESEJO DE CRIAR UMA VIDEODANÇA	21
3 O PROCESSO CRIATIVO	24
3.1 ETAPAS DO PROCESSO.....	24
3.1.1 Pré-produção	24
3.1.1.1 Elaboração do pré-roteiro	24
3.1.1.2 Constituição da equipe artística e técnica.....	25
3.1.1.3 Seleção de equipamentos	29
3.1.1.4 Encontros de ateliê de criação.....	32
3.1.2 Produção	63
3.1.3 Pós-Produção	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	77
ANEXO A – PRÉ-ROTEIRO DA VIDEODANÇA NÃO	82
ANEXO B – PLANOS DE TRABALHO DOS ENCONTROS DE ATELIÊ DE CRIAÇÃO	85
ANEXO C – ROTEIRO FINAL DA VIDEODANÇA NÃO	91
ANEXO D – PLANTA BAIXA DA VILA CENOGRÁFICA (ESQUEMAS DE DIREÇÃO)	102
ANEXO E – CONSIDERAÇÕES (NÃO) FINAIS (QUANDO EU ACHEI QUE TUDO ESTAVA PERDIDO EM RELAÇÃO A ESTE TRABALHO, POIS HAVIA CHEGADO A DATA FINAL DE ENTREGA E EU NÃO TINHA TERMINADO METADE DELE, E AGORA ESTE TEXTO É SÓ UM POEMA)	110

INTRODUÇÃO

Este diário de composição consiste em descrever os procedimentos criativos da videodança *NÃO*, bem como analisar suas etapas de produção, as quais se ramificam em pré-produção, produção e pós-produção; compreender o desenvolvimento das coreografias nessas etapas e refletir sobre os corpos que videodançam. O presente estudo configura-se como pesquisa em prática artística, que, segundo Sylvie Fortin, “é uma investigação que se realiza em [...] ateliês, salas de ensaio, teatros, espaços de interação entre artistas e público [...], buscando explicitar os saberes operacionais implícitos à produção de uma obra ou situação artística” (Id., 2006 apud DANTAS, 2007, p. 14).

A existência desta pesquisa se justifica, primeiramente, por partir de um desejo pessoal de entender o desenvolvimento de uma videodança e a composição de coreografias nesse tipo de trabalho. Discutir sobre o processo criativo desta obra no âmbito acadêmico significa abrir possibilidades: o seu registro poderá contribuir para as discussões sobre videodança, para a (res)significação de formas de pensar e criar dança, e poderá servir como rota alternativa para outros artistas-pesquisadores.

A fim de elucidar a temática da videodança, a qual concerne esta monografia, farei uma breve contextualização a seguir. Buscarei o auxílio do pesquisador Guilherme Schulze para iniciar a reflexão sobre conceitos de videodança:

Conceituar o termo videodança não [é] uma tarefa simples e, eventualmente pode ser limitador e contraproducente. [...] Se por um lado, a dança, por suas características interdisciplinares com diversos níveis de hibridização, apresenta problemas para uma conceituação formal; por outro, o vídeo, além de cumprir um papel como suporte técnico, também possui uma tradição artística múltipla advinda das experiências e produções artísticas do cinema, da televisão e da videoarte (Id., 2012, p. 2).

Inspirado por essa perspectiva, trago à cena o conceito de videodança como um enunciado funcional e fluido, e não como algo redutivo e engessado, uma vez que “[...] imaginar categorias não significa reduzir, [...] se cunhamos certos nomes para conceituar o que percebemos em nossas pesquisas, é para termos como falar de nossas ideias; é para elaborar um pensamento” (PALUDO, 2015, p. 95). Portanto, para um começo de investigações fluidificantes, amparo-me na concepção de Ivani Santana referente à videodança:

Trata-se da emergência de um sistema único apenas possível pelo entendimento claro das artes envolvidas e não da justaposição ou ligação paralela de ambas. Não temos aqui apenas as características de uma [...], como também as propriedades da [outra] arte [...], sendo impossível dizer qual o território de cada um, justamente porque a implicação ocorre na emergência de propriedades e não na somatória de elementos [...] (Id., 2006, p. 3 e 4).

Por intermédio da fala de Santana (2006), compreendo que seja possível considerar a videodança uma nova forma de arte, no sentido de que deste encontro, entre o vídeo e a dança, acontece uma fusão que dá vida a um campo com características próprias.

Em contraponto, o autor Alexandre Costa faz a seguinte ponderação sobre o termo, no texto *Kino-coreografias – Entre o Vídeo e a Dança*:

Acredito que a vídeo-dança não seja uma linguagem específica e 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 de variações de espaços-temporais (Id., 2012, p. 212).

Independentemente dos pontos de vista, sejam eles divergentes, sejam não, o que garante os desdobramentos das discussões acerca deste assunto, em parte, é a tentativa de não enrijecer essa área com concepções definitivas. Para Philippe Dubois,

[...] mesmo que a elaboração constitutiva de uma definição [...] do “vídeo” tenha-se revelado impossível, isto não diminui o interesse de se escrever sobre algumas de suas facetas, problemáticas, propostas ou obras. [...] o vídeo é e continua sendo, definitivamente, uma questão. E é neste sentido que é movimento (Id., 2004, p. 23).

Essas reflexões apontam para o fato que a formulação de conceitos (no caso, de videodança) pode estar intimamente ligada ao(s) modo(s) de operação dos pesquisadores em suas investigações. Logo, tais procedimentos acabam por auxiliar no destaque das particularidades de cada pesquisa. Isso me conduz a elaborar uma questão aplicável ao contexto deste estudo: em meio a tantas possibilidades do âmbito da videodança e de técnicas disponíveis, a serem criadas, reconfiguradas, **quais as especificidades do processo criativo da videodança NÃO?** Proponho-

me a responder essa pergunta ao longo deste trabalho, o qual se organiza em três capítulos, conforme estrutura abaixo.

No primeiro capítulo, *Abordagens para dar forma a este trabalho*, falarei das possíveis aproximações com os seguintes procedimentos metodológicos: *Autoetnografia*, *Investigação Baseada nas Artes (IBA)* e *A/R/Tografia*. Apresentarei também os instrumentos de coleta de informações.

No segundo capítulo, *O que me fez chegar a esta pesquisa?*, evidenciarei os elementos antecedentes desta investigação, com a finalidade de inteirar o leitor das minhas referências, experiências em videodança e caminhos traçados até então. Também identificarei o desejo que me levou a criar a videodança *NÃO*, dando pequenas pistas dos próximos passos do processo.

O terceiro capítulo, *O Processo Criativo*, é destinado à análise dos procedimentos, problemas e demais pontos referentes ao processo de criação desta videodança cuja sistematização se dá em três blocos:

- a) Pré-produção: etapa de planejamento;
- b) Produção: fase de filmagem;
- c) Pós-produção: edição.

Apresentada a estrutura da monografia, convido-te, então, leitor, a adentrar este mundo de possibilidades que permeiam a criação da videodança *NÃO*, mas já aproveito para reforçar a informação de que ele é repleto de encontros e desvios.

1 ABORDAGENS PARA DAR FORMA A ESTE TRABALHO

Para iniciar as discussões deste capítulo, vou utilizar as duas últimas palavras do parágrafo que encerra a *Introdução*: encontros e desvios. Segundo o Dicionário Michaelis, alguns dos significados possíveis do vocábulo “encontro(s)” são: “ação ou efeito de descobrir algo; junção de pessoas ou coisas que se dirigem para o mesmo ponto ou se movem em sentido oposto; reunião [...]; fato de duas coisas se unirem¹”. Quanto ao termo “desvio(s)”: “mudança de direção [...]; caminho alternativo, fora da rota normal [...]”². Ambas as palavras vão me acompanhar durante esta investigação, a começar pela metodologia que, para a pesquisadora Sandra Rey,

[...] não pressupõe a aplicação de um método estabelecido *a priori* e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. [...] O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está em processo (Id., 2002, p. 132).

Assim sendo, a metodologia envolve constante trabalho de descoberta de procedimentos que sejam capazes de instaurar a criação, caso contrário, cabe ao pesquisador optar por caminhos alternativos. Isso torna evidente o vínculo da metodologia com as ideias de “encontro(s)” e “desvio(s)”. Jean Lancri (2002), autor do texto *Colóquio sobre Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade*, aponta para a grande questão: como dar conta disso? E sugere algumas ferramentas:

É necessária aí uma estratégia capaz de, por exemplo, organizar [...] conceitos puramente táticos. Em outras palavras, conceitos suscetíveis de antecipar (se é possível dizer) o objeto da pesquisa. [...] Conceitos, todavia, dos quais será preciso saber distanciar-se quando venha o momento decisivo do despojamento e da rejeição do projeto. [...] Paradoxalmente, a validade totalmente provisória desses conceitos antecipadores não se percebe senão no momento em que são invalidados. Assim, eles não adquirem seu pleno valor como antecipadores senão quando o trajeto acabou por substituir o projeto e quando se torna, então, necessário forjar conceitos sobressalentes (Id., *Ibid.*, p. 27).

¹ ENCONTRO. *In*: DICIONÁRIO Michaelis *On-line*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2017. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/encontro/>>. Acesso em: 16/12/2017.

² DESVIO. *In*: DICIONÁRIO Michaelis *On-line*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2017. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/desvio/>>. Acesso em: 16/12/2017.

Durante esta pesquisa, procurei dispor de algumas abordagens metodológicas que me auxiliassem a dar forma à videodança *NÃO*. A primeira delas foi a *Autoetnografia*, que:

[...] representa um gênero da etnografia que aprofunda a pesquisa nas múltiplas lacunas da consciência do indivíduo relacionando-o com o meio em que está inserido através da experiência pessoal. O pesquisador analisa os aspectos culturais e sociais ao seu redor [...] para em seguida realizar uma análise interna de si mesmo [...] (GODOI; KOCK; LENZI, 2012, p. 94).

A segunda foi a *Investigação Baseada nas Artes (IBA)*, a qual tem a seguinte característica:

[...] tipo de investigação de orientação qualitativa que utiliza procedimentos artísticos (literários, visuais e performativos) para dar conta de práticas de experiência [...] dos diferentes sujeitos (investigador, leitor, colaborador) [...] (BARONE; EISNER, 2006 *apud* HERNÁNDEZ, 2008, p. 92)³.

A terceira, *A/R/Tografia*, que consiste em:

[...] uma 'metodologia de pesquisa educacional baseada em arte', que contempla a possibilidade de um mesmo sujeito absorver identidades e processos próprios do ser professor, ser pesquisador e ser artista concomitantemente. [...] o 'artógrafo' é o [...] artista-pesquisador-professor, como protagonista de um processo, capaz de mesclar teoria, prática, poética, criação, expressão, registro e sistematização (ALVES, 2015, p. 11).

Dentre essas três abordagens, ao longo do processo criativo, o estudo demonstrou maior inclinação para a *Investigação Baseada nas Artes (IBA)*, pois tal metodologia possibilitou maior entendimento sobre as ferramentas que deram base à pesquisa e a relação dessa com os participantes.

Nesse sentido, [...] a "investigação baseada nas artes" não é a inclusão de imagens ou de textos literários, poesias, desenhos, etc., para compor a pesquisa, mas o modo como essas e outras formas de representação artística se inserem na pesquisa, onde se situam e, acima de tudo, onde nos situam como pesquisadores e leitores. Não se trata, portanto, de usar determinados métodos ou práticas "artísticas", mas de nos relacionarmos de "outro modo" com o que

³ Tradução minha.

investigamos, de nos apropriarmos de um outro tipo de olhar que reconhecemos no “artístico” e que nos permite vislumbrar aquilo que, mediante outras metodologias, seria impossível (CHARREU; OLIVEIRA, 2016, p. 373 e 374).

A seguir, especificarei os instrumentos de coleta de informações utilizados no presente estudo:

- a) Observação: por intermédio deste instrumento, ao mesmo tempo que observava o desenrolar do processo e as artistas colaboradoras, era observado (por mim), ou seja, estava atento ao que Sylvie Fortin fala de “ver a parte invisível, as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram na prática artística e que nascem do relato simples aos gestos” (Id., 2009, p. 84).
- b) Caderno de Notas: para Eckert e Rocha, o caderno de notas tem as seguintes aplicabilidades no cotidiano do pesquisador:

[...] registrar dados, gráficos, anotações que resultam do convívio participante e da observação atenta do universo social onde está inserido e que pretende investigar; é o espaço onde situa o aspecto pessoal e intransferível de sua experiência direta em campo [...] (Id., 2008, p. 15).

As mesmas autoras (2008) ainda citam o diário de campo como instrumento de coleta, e Negrine (2004) menciona o memorial descritivo, ambos com funcionalidades análogas. Nesta pesquisa, optei por utilizar o termo “caderno de notas” para referir-me à ferramenta que me acompanhou no processo e que conteve as anotações brutas, a fim de não confundir com a variação “diário de composição” que remete à versão final deste Trabalho de Conclusão de Curso.

- c) Registros fotográficos e audiovisuais: potentes materiais de documentação e análise.

Os pesquisadores Duarte, Eisenberg e Garcez fazem as seguintes ponderações acerca do vídeo (e que, ao meu ver, cabem à fotografia também): “[...] o vídeo não é mera transcrição da realidade em imagens; há

que se considerar o olhar de quem filma, seu posicionamento diante do que está sendo registrado, seus recortes, enquadramentos, escolhas” (Id., 2011, p. 254). Em outras palavras, há todo um processo de criação por trás do registro em vídeo e em fotografia. Além de que o registro pode tanto adquirir atributo de material para compor quanto ser a própria composição.

Por este trabalho se tratar de um diário, a escrita terá caráter pessoal, contudo, sem perder a formalidade acadêmica. Recorrerei à narrativa para dividir com o leitor as minhas experiências nesta pesquisa. Walter Benjamin, no texto *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, discorre que tal recurso

[...] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode constituir seja num ensinamento, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida [...]. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes (Id., 1987, p. 200 e 201).

Gosto de pensar também a narrativa enquanto forma de aproximação com o leitor e com os autores referenciais. É como se estivéssemos numa cafeteria (consgo até imaginar/sentir o cheiro de café), partilhando histórias, formulando novos conceitos, revisitando pensamentos, enfim, compondo imagens por meio das palavras.

Especificada a metodologia da pesquisa, a próxima etapa, portanto, consiste na exposição dos elementos prévios a esta investigação, os quais darão suporte, mesmo que em segundo plano, ao processo criativo.

2 O QUE ME FEZ CHEGAR A ESTA PESQUISA?

Neste capítulo, explicitarei os fatores que antecedem a pesquisa, a fim de deixar o leitor a par de algumas das minhas motivações, referências, trabalhos e caminhos percorridos. Eis os três principais:

- a) Minha relação com a dança e o vídeo;
- b) Interesse pela videodança;
- c) Falta de experiência de forma aprofundada na área de videodança.

Minha primeira referência de dança foi por meio do vídeo, mais especificamente, por videoclipes de artistas de música pop, como Madonna⁴, Michael Jackson⁵, Britney Spears⁶, Beyoncé⁷, entre outros. De meados dos anos 1990 ao final de 2011, reservar algumas horas do dia para analisar e aprender a coreografia dos clipes era atividade fixa em meu cronograma. Até 2010, minha principal “ponte” de acesso a essa pequena parcela do universo da dança proporcionada pelos videoclipes era a *MTV*⁸ e, posteriormente, o *YouTube*. A partir disso, emergiu uma curiosidade pessoal pela arte da dança, o que me incentivou a procurar algum curso na área. Acabei descobrindo o Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Lembro de ter olhado a sua grade curricular e ter-me apavorado com a quantidade de estágios de docência que eu teria que fazer, pois, até então (2011), eu nunca havia frequentado e/ou ministrado alguma aula de dança. Tal fato quase foi determinante para eu desistir, mas senti-me intuído a continuar. Resolvi propor-me um desafio: se eu conseguisse aprender a coreografia de *Run the World (Girls)*⁹ da Beyoncé e encontrasse maneiras de ensiná-la, nem que fosse para alunos

⁴ Dentre a extensa videografia da Madonna, destaco *Vogue (1990)* como referência em videoclipe com dança. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GuJQSAiODqI>>. Acesso em: 21/09/2017.

⁵ *Thriller (1983)*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4V90AmXnguw>>. Acesso em: 21/09/2017.

⁶ *I'm a Slave 4 u (2001)*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mzybwwf2HoQ>>. Acesso em: 21/09/2017.

⁷ *Crazy in Love (2003)*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ViwtNLUqkMY>>. Acesso em 21/09/2017.

⁸ Sigla para *Music Television*. “[...] a *MTV* fez sua estreia, no dia 1º de agosto de 1981, nos Estados Unidos. A emissora começou fazendo história, ao figurar como o primeiro canal 24 horas no ar, dedicado exclusivamente à música [...]. Quase dez anos após a matriz americana, a *MTV Brasil* foi ao ar pela primeira vez em 20 de outubro de 1990 [...]” (TEIXEIRA, 2006, p. 18 e 31).

⁹ *Run the World (Girls) (2011)*: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VBmMU_iwe6U>. Acesso em: 21/09/2017.

imaginários, realizaria inscrição no vestibular da UFRGS. Sem perceber de imediato com essa proposta, um pensamento pedagógico já começava a se estruturar. No fim, cumpri o desafio, inscrevi-me no vestibular e fui aprovado. Em 2012, então, iniciei a minha jornada como acadêmico do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS.

Em 2013, na disciplina de Estudos em Composição Coreográfica I¹⁰, ministrada pela professora Flavia Pilla do Valle¹¹, deparei-me pela primeira vez com o termo videodança. Recordo-me de, instintivamente, associá-lo ao videoclipe; no entanto, apesar de algumas semelhanças entre os campos, seja por compartilharem o vocábulo “vídeo” ou por se utilizarem de técnicas de produção audiovisual, ambos são independentes. Segundo Maíra Spanghero, a videodança desdobra-se em três tipos:

[...] registro em estúdio ou palco, a adaptação de uma coreografia preexistente para o audiovisual e as danças pensadas diretamente para a tela. O primeiro tipo de prática nada mais é do que a gravação da coreografia original com uma ou mais câmeras sem que esta sofra alterações significativas [...]. A câmera guia nosso olhar para ver melhor a coreografia, com detalhes e distâncias que não veríamos na plateia do teatro, mas não promove um outro pensamento além do registro. [...] um segundo tipo de prática entre imagem e dança é a adaptação ou transdução de uma coreografia preexistente para outro meio, que é a captura da câmera e o ambiente do computador. A terceira forma de relacionar dança e imagem é chamada [...] de *screen choreography*: são as danças concebidas especialmente para a projeção na tela. Esta prática implica a passagem da dança de um suporte para outro, como nos demais casos, mas concebida como um processo carregado de transformações que constroem novos conceitos. [...] o que interessa primordialmente é que a câmera dance com o bailarino e que o bailarino se coloque no espaço e no tempo da câmera (Id., 2003, p. 37 e 38).

O videoclipe, por sua vez, apresenta os seguintes aspectos, conforme o pesquisador Thiago Soares:

[...] é uma performance midiática que ocupa espaços nos meios de comunicação e funciona como uma forma de posicionamento do artista no mercado musical. Naturalmente, o videoclipe “performatiza” uma canção: dá-lhe um cenário, um corpo, um rosto, uma disposição

¹⁰ Disciplina obrigatória do currículo do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS.

¹¹ “É professora do Curso de Dança da UFRGS. Doutora em Educação pela UFRGS. Mestre em Dança pela New York University e Especialista pelo Laban/Bartenieff Institute. Tem formação em dança contemporânea, moderna, balé. Foi autora dos Referenciais Curriculares da Dança/Arte do Estado do Rio Grande do Sul. [...] Desde 2012, coordena o PIBID/Dança da UFRGS/CAPES e, atualmente, desenvolve pesquisa na linha dos estudos culturais financiada pelo CNPQ. Em 2015, lançou a primeira edição da Especialização em Dança da UFRGS, da qual é coordenadora. Em agosto de 2015, assumiu a chefia da COMGRAD do curso de dança desta mesma universidade” (VALLE, Flavia P.). Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/5436932725167026>>. Acesso em: 22/09/2017.

rítmica. No entanto, esta performatização obedece a algumas balizas que se inscrevem a partir dos horizontes de expectativas gerados pelas dinâmicas dos próprios produtos (SOARES, 2009, p. 285 e 286).

Por mais que a dança receba destaque em diversos videoclipes, esses não se configuram como videodanças, pois “é para a canção que eles (artistas e diretores) se voltam, é a canção que angaria as atenções e os desdobramentos de consumo: o videoclipe é uma fundamental estratégia de promoção desta canção e de um álbum fonográfico (STRAW, 1993; SHUKER, 1999 apud SOARES, 2009, p. 124). Já em relação à videodança, em muitos casos, é evidente que a dança aparece como protagonista e/ou funde-se com o vídeo rompendo assim possíveis hierarquias; todavia, isso é o mínimo que se pode esperar desse universo artístico.

Na disciplina supracitada, pude conhecer algumas videodanças que foram responsáveis por despertarem meu interesse por essa área, como *Enter Achilles (1996)*¹² e *The Cost of Living (2004)*¹³ da companhia DV8 Physical Theatre; *Le P'tit Bal (1994)*¹⁴ de Philippe Decouflé; *Rosas danst Rosas (1997)*¹⁵ de Anne Teresa de Keersmaeker e *Pas de Corn (2006)*¹⁶ de Diego Mac. Após assistir a tais produções que abrangiam desde adaptações de trabalhos de palco até uma peculiar formação de corpo de baile por pipocas, fiquei encantado com o fato do campo da videodança ser um espaço potencial de experimentação. José Romero, autor da dissertação de mestrado, *Videodança: O Movimento no Corpo Plural*, ratifica essa qualidade:

[...] a videodança apresenta uma gama muito grande de possibilidades; são experiências que podem ter um caráter estritamente experimental tanto na qualidade ou característica corporal que ela apresenta, como na utilização do aparelho videográfico. Quando aberta às experimentações, os resultados artísticos que ela promove estão próximos de outras linguagens, principalmente as que estão ancoradas nas gramáticas corporais e videográficas, em especial a videoarte e a videoperformance, sem descartar outras possíveis variações artísticas que se manifestem no encontro das artes do corpo com o vídeo. Nesses casos, em que a experimentação faz parte do processo criativo, temos, como resultado artístico, obras amplamente borradas e misturadas e em tal grau de diluição que, em determinadas ocorrências, só podemos nomeá-las

¹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5PFR2OXf9iQ>>. Acesso em: 01/10/2017.

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ozaKA-jccMc>>. Acesso em: 01/10/2017.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.cie-dca.com/en/movies/le-ptit-bal>>. Acesso em: 01/10/2017.

¹⁵ Fragmento da videodança disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vILZExpqBOY>>. Acesso em: 01/10/2017.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l573mRwt_Cw>. Acesso em: 01/10/2017.

como videodança com base nas intenções expressas por seus realizadores (ROMERO, 2008, p. 53 e 54).

No ano de 2014, eu tive a oportunidade de participar de duas videodanças como bailarino-coreógrafo: *The Nervous Breakdown*¹⁷ e *Seres e Estares Gregos*¹⁸. Ambas foram realizadas na disciplina de Estudos Contemporâneos em Dança I¹⁹, mediada pela professora Bianca Scliar²⁰. Na primeira produção, o estímulo de criação era com base no fragmento de uma história em quadrinhos, elaborada pela docente, que tinha como título *The Nervous Breakdown*. Os desenhos mostravam uma pessoa à beira de um colapso chegando a perder, literalmente, a cabeça no final. Essa videodança foi gravada pelo celular e com poucos recursos de edição, conforme solicitação da professora.



Figura 1 – Frames da videodança *The Nervous Breakdown* (2014). Fonte: Gabrielle Fraga.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sYfmYEOeil0>>. Acesso em: 06/10/2017.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PtmjWcgJpRw>>. Acesso em: 06/10/2017.

¹⁹ Disciplina obrigatória do currículo do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS.

²⁰ “[...] é artista interdisciplinar. Doutora em Artes e Filosofia pela Concordia University (Montreal/Canadá) atua entre a pesquisa e a criação, investigando processos pedagógicos e de composição. Seu trabalho abraça a dança e as artes visuais, a partir da intersecção de interesses na história da arquitetura e da teoria da performance, objetos coreográficos e a arte relacional. Mestre em Arte Pública e Estratégias Contemporâneas pela Bauhaus Universität-Weimar, é Graduada em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina. [...] É professora do Curso de Teatro da UDESC, Universidade Estadual de Santa Catarina” (SCLiar, Bianca C.). Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/8372597292097059>>. Acesso em: 06/10/2017.

Seres e Estares Gregos teve uma produção mais aprimorada tanto na parte técnica (que contou com equipamentos de captação de imagem e recursos de edição de melhor qualidade) quanto artística (com o aprofundamento das pesquisas de movimento). A videodança respaldou-se em perspectivas contemporâneas que envolveram questões sobre identidade, gênero, tradição, imagem, performance em relação a uma dança tradicional grega, o *Zeibekiko*²¹.



Figura 2 – *Frames* da videodança *Seres e Estares Gregos* (2014). Fonte: Christian Benvenuti.

Após as duas experiências, quantidade que eu considero pequena para um curso de quatro anos de duração, senti a necessidade, para trabalhos futuros, de ir além da função de bailarino-coreógrafo e envolver-me mais com outras etapas da produção de videodanças.

Dois anos depois (2016), algo inesperado acontece, o qual acaba se tornando o estímulo primário para a criação de uma nova videodança.

²¹ Seu nome deriva de *Zeybeks*, uma milícia que viveu na região do mar Egeu do Império Otomano, do final do século XVII ao início do XX. O *Zeibekiko*, no passado, era dançado apenas por homens. Essa dança contém algumas figuras; no entanto, consiste principalmente de movimentos improvisados (tradução minha). Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Zeibekiko>>. Acesso em: 12/10/17.

2.1 IDENTIFICANDO O DESEJO DE CRIAR UMA VIDEODANÇA

O desejo de elaborar uma videodança veio à tona num encontro informal com uma amiga bailarina, na quente tarde do dia 22 de dezembro de 2016, na Redenção, em Porto Alegre, logo após uma série de acontecimentos inusitados. Estávamos sentados em um dos bancos do parque, num estado letárgico pós-refeição, quando, de repente, minha amiga começa uma pesquisa de movimento. Nesse momento, eu olhava para um ponto fixo no chão; no entanto, minha visão periférica captou um movimento seu que me remeteu a um “não” com a cabeça. Isso me influenciou a cantar a palavra “não” de várias formas, inclusive em outras línguas. Os movimentos da minha amiga sincronizavam com minha voz. Em seguida, ela entra no jogo do canto; e eu, do movimento. Surge em cena um morador de rua que nos observa por um tempo, aproxima-se de nós e fala:

- Vocês nem precisam me dizer... vocês são artistas!

Nós apenas sorrimos. Ele nos perguntou se tínhamos alguma moeda para ajudá-lo a comprar presentes de Natal para a família dele. Procurei na minha bolsa e só encontrei uma moeda de cinco centavos. Eu disse a ele:

- Desculpa, acho que cinco centavos não vão te ajudar muito.

Ele responde:

- Para nós que temos pouco, cinco centavos ajudam muito. Não precisa ficar com vergonha. Agradeço muito tua ajuda.

A minha amiga encontrou algumas moedas e deu àquele senhor. Ele ficou bastante animado e agradeceu novamente. Apesar da situação difícil daquele homem, ele sempre manteve o sorriso.

O tempo começou a fechar, dando sinais que uma forte tempestade se aproximava. No fundo, ouvia-se um canto obscuro de cigarras. Eis que entra em cena um palhaço que tenta ser engraçado conosco, mas não consegue, porque, externamente, ele transborda uma grande tristeza. Ele nos pediu uma moeda, mas não tínhamos mais nada, por isso tivemos que dizer não a ele. O palhaço saiu cabisbaixo. O silêncio entre nós, naquele instante, foi “ensurdecidor”. E aquele “não”... doeu.

Um pouco depois da situação mencionada, tive um *insight* e comentei com a minha amiga: “O que a gente acabou de passar dá um possível roteiro para uma

videodança! Já até imagino o título: *NÃO*²². Lembro de ter ficado surpreso com tal epifania. Para Fayga Ostrower, o *insight* tem o seguinte funcionamento:

Surgindo de modo espontâneo das profundezas do ser, não é possível explicar o como e porquê do caminho. Trata-se, contudo, de processos dos mais complexos estruturados dentro do ser humano, pois no *insight* estruturam-se todas as possibilidades que um indivíduo tenha de pensar e sentir, integrando-se noções atuais com anteriores e projetando-se em conhecimentos novos, imbuída a experiência de toda carga afetiva possível à personalidade do indivíduo (Id., 2001, p. 67).

Rememorar os percursos passados possibilita iluminar e atualizar antigas questões acerca do fazer artístico. Logo, percebo que tornar esses pensamentos conscientes enriquece o entendimento (pessoal e coletivo) sobre as criações e impulsiona a descoberta de novos caminhos compositivos. Tal ideia remete-me a este sensível fragmento do discurso de Pina Bausch (1949 – 2009)²³, realizado em uma premiação, em 2007:

Às vezes só podemos clarear algo ao nos confrontar conosco mesmos, com algo que não sabemos. E algumas vezes as perguntas que temos nos trazem de volta a experiências que são muito mais antigas, que não apenas vêm de nossa cultura e que não têm a ver apenas com o aqui e agora. É como se certa sabedoria retornasse a nós, que nós de fato sempre tivemos, mas não de forma consciente e presente. Ela nos lembra de algo que todos temos em comum. Isso nos dá imensa força (Id., 2017, p. 27).

Evidenciados os elementos antecedentes da pesquisa, apresentarei, a seguir, a estrutura do processo criativo da videodança *NÃO* que teve início, oficialmente, em abril de 2017 e final em dezembro do mesmo ano. Acionarei, também, os objetivos desta investigação, com o intuito de discutir de forma criteriosa cada fase da produção artística em questão. Antes de avançar para o próximo capítulo, faço uma rápida recapitulação dos objetivos deste estudo, que são: analisar os procedimentos de

²² A ideia inicial era que a videodança recebesse o título de *Coreografia do Não*; no entanto, decidi retirar o termo “coreografia” por achar redutivo demais para esse trabalho, o qual não se configura apenas como coreografia.

²³ Bailarina, coreógrafa e diretora alemã. Recebeu formação em dança pela Escola *Folkwang* cofundada por Kurt Jooss (1901 – 1979), em Essen. Em 1973, assumiu a direção do *Wuppertal Ballet* que, posteriormente, foi renomeado para *Tanztheater Wuppertal* (tradução minha). Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/en/pina/biography/>>. Acesso em: 02/11/2017.

criação da videodança *NÃO*; descrever as etapas da produção; compreender as coreografias nessas etapas e refletir sobre os corpos que videodançam.

3 O PROCESSO CRIATIVO

É neste capítulo que compartilharei com o leitor os trajetos, procedimentos, problemas, reflexões e demais assuntos concernentes ao processo de criação da videodança *NÃO*, o qual se estrutura em três blocos. Essa divisão se apoia nas etapas fundamentais da produção audiovisual: pré-produção, produção e pós-produção. Optei por tal fragmentação para organizar melhor a escrita, ou seja, isso faz parte de uma escolha metodológica, mesmo compreendendo que o processo criativo pode não acontecer em linearidade, uma vez que ele está sujeito a atravessamentos, pausas, desvios, recuos, etc.

3.1 ETAPAS DO PROCESSO

3.1.1 Pré-produção

Fase de planejamento da videodança. Nela, pude executar importantes ações referentes à instauração das bases da produção geral, como elaboração do pré-roteiro, constituição da equipe artística e técnica, seleção de equipamentos, realização de encontros destinados às práticas de ateliê de criação, visitação e escolha dos locais de filmagem, organização dos planos de direção, entre outras.

3.1.1.1 Elaboração do pré-roteiro

Em abril de 2017, iniciei o processo criativo mediante o desenvolvimento do pré-roteiro²⁴ da videodança, que contou com a premissa, cerne do argumento e estrutura provisória, conforme anexo A²⁵. Esse documento foi essencial para me auxiliar a apresentar a ideia central aos colaboradores e a desdobrá-la posteriormente. Jane Barnwell, autora do livro *Fundamentos da Produção Cinematográfica*, explicita a utilidade do pré-roteiro (tratamento/argumento):

²⁴ Termos correlatos: tratamento ou argumento. Contém os pontos principais de uma história. Também faz parte do tratamento/argumento, a premissa, que descreve a história sinteticamente (BARNWELL, 2013). Vale ressaltar que utilizo tais termos da produção cinematográfica de forma adaptada ao contexto desta pesquisa, ou seja, ao campo da videodança.

²⁵ Ver página 47.

A razão para escrever um argumento é ajudar a esclarecer ideias, ao colocar essas ideias no papel, você pode começar a ver o que funciona e o que não funciona. Um argumento geralmente é usado como ferramenta de venda a ser enviada a potenciais produtores para gerar interesse em realizar o filme [e outras produções, como, neste caso, a videodança] (BARNWELL, 2013, p. 28).

O primeiro rascunho da ideia central culminou na seguinte proposição: *encontros dançantes permeados por “nãos”, mas que podem sofrer intervenções de “sins” como possíveis desvios de rota*. O acontecimento dos “nãos” no parque, relatado no subcapítulo 2.1 – *Identificando o desejo de criar uma videodança*, serviu de inspiração para dar forma ao pré-roteiro.

3.1.1.2 Constituição da equipe artística e técnica

O próximo passo envolveu a prospecção de parceiros para minha futura equipe artística. Seguindo a lógica do pré-roteiro, eu precisava de três bailarinos que compartilhariam a cena comigo na videodança: um seria fixo, isto é, apareceria do início ao fim e os outros, participações especiais. Minha intenção inicial era organizar uma reunião com os colaboradores para apresentar a proposta do trabalho; no entanto, devido a conflitos de horários, encontrei-me com eles separadamente.

A primeira pessoa com a qual eu falei foi a **Bailarina X**²⁶. O local escolhido para o encontro foi o Jardim Lutzemberger da Casa de Cultura Mario Quintana²⁷. Naquele dia (03 de maio de 2017), além do momento de exposição do projeto, eu propus um pequeno experimento que consistia em improvisar, em frente à câmera do celular, movimentos referentes a “nãos” pessoais e/ou coletivos durante as fases da vida. Salvo o enunciado, nenhuma outra explicação sobre a prática foi emitida, com o intuito de não induzir as composições. Para fins logísticos, enquanto um improvisava, o outro operava o aparelho.

Essa improvisação me provocou certa inibição no início, pois não havia preparado meu corpo para a atividade e tive ainda a sensação de estar sendo observado e avaliado por alguém desconhecido; todavia, isso me deixou em alerta

²⁶ Codinome de integrante com a identidade não revelada [1].

²⁷ “[...] é uma instituição ligada à Secretaria de Estado da Cultura/Governo do Estado do Rio Grande do Sul. [...] Os espaços da Casa de Cultura Mario Quintana estão voltados para o cinema, a música, as artes visuais, a dança, o teatro, a literatura, a realização de oficinas e eventos ligados à cultura. Eles homenageiam grandes nomes da cultura do Estado do Rio Grande do Sul” (PENNA, 20--). Disponível em: <http://www.ccmq.com.br/site/?page_id=183>. Acesso em: 19/11/2017.

constante e me impediu de agir de maneira negligente com a criação. Relaciono esse pensamento à fala de Yoshi Oida, no livro *O Ator Invisível*:

Quando praticamos, é bom imaginar que estamos [...] diante de um público. Rapidamente isso se torna importante, de modo que nos comprometemos totalmente, escapando de um certo desleixo. Desse jeito, a qualidade de nosso trabalho irá aumentar, e o treinamento será verdadeiramente útil (Id., 2007, p. 40).

O desconforto ocasionado pelo aparelho chamou-me a atenção para o fato que nas práticas de composição da videodança *NÃO*, trabalhar a relação dos participantes e a câmera seria deveras necessário, a fim de evitar possíveis bloqueios criativos. Apesar da Bailarina X não ter aparentado timidez, sugeri que fizéssemos um exercício de desinibição, o qual envolvia estas ações: encarar o dispositivo eletrônico, sorrir de maneira exagerada e desmanchar o sorriso gradualmente até chegar a uma expressão séria. O propósito dessa tarefa, além da funcionalidade de desembaraço, era habituar-nos ao pensamento de desconstrução de uma imagem “bela” para a câmera.



Figura 3 – *Frames* do vídeo da tarefa de desinibição (no encontro com a Bailarina X). Fonte: Bailarina X.

No geral, a experimentação foi bastante proveitosa, pois ajudou-me a ter ideias para os próximos encontros. Ao assistir aos registros em vídeo, percebi que alguns movimentos poderiam servir como base para outras criações do processo da videodança *NÃO*.



Figura 4 – Frames do vídeo da improvisação dos “nãos” (no encontro com a Bailarina X).
Fonte: Bailarina X.

A segunda colaboradora com quem entrei em contato foi **Débora Jung**. Graduada do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS e bailarina da Porto Alegre Cia. de Dança²⁸ e da Esqueci Cia. de Dança²⁹. Sua pesquisa atual tem enfoque na improvisação como processo e fim.

Nossa parceria antecede esta investigação, tendo início em 2012, quando ingressamos no curso de dança supracitado. Desde então, participamos de diversas produções artísticas em comum, concebidas tanto no âmbito acadêmico, como as mencionadas no Capítulo II, *The Nervous Breakdown (2014)* e *Seres e Estares Gregos (2014)*; quanto fora do campo universitário, por exemplo, a ópera *P-U-N-C-H*

²⁸ “[...] é um projeto consolidado que surgiu da união de forças criativas e representativas da comunidade. Artistas, pensadores, técnicos e executivos. Forças convergentes, tanto da iniciativa privada como do poder público, trabalhando com determinação para viabilizar este modelo de Companhia” (2017). Disponível em: <<http://poaciadanca.com.br/#a-companhia>>. Acesso em: 02/12/2017.

²⁹ Coletivo de artistas, criado em 2014, que tem como objetivo viabilizar os impulsos criativos dos integrantes. Link da página oficial da Esqueci Cia. de Dança no Facebook: <<https://www.facebook.com/esqueciciadedanca/>>. Acesso em: 02/12/2017.

(2014)³⁰. Logo, por já termos trabalhado juntos e por compartilharmos interesses artísticos, considerei que a Débora poderia agregar muito ao projeto.



Figura 5 – Débora Jung na ópera *P-U-N-C-H* (2014). Fonte: Adriana Marchiori.

Ao contrário do encontro com a Bailarina X, Débora e eu não realizamos experimentações, apenas conversamos brevemente sobre a proposta da videodança nos intervalos das aulas, na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID – UFRGS)³¹. A reunião com a terceira colaboradora, **Bailarina Z**³², seguiu o mesmo padrão.

Para a equipe técnica, eu cogitava chamar duas pessoas para desempenharem as funções de fotógrafo e operador de câmera; contudo, em virtude de conflitos de agenda, acabei contando com apenas um colaborador que ficou responsável pela filmagem e, de modo ocasional, pelos registros em foto. **Luhã Valença** é acadêmico do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, começou a dançar aos 16 anos de

³⁰ “[...] ópera concebida e dirigida por Christian Benvenuti sendo desenvolvida com a direção coreográfica de Silvia Wolff e direção cênica de Alexandre Vargas. O espetáculo é livremente inspirado no trabalho investigativo do jornalista e ativista de direitos humanos Edwin Black, que revela o papel da corporação estadunidense *International Business Machines* (IBM) no Holocausto de judeus, ciganos, homossexuais e outras minorias durante a 2ª Guerra Mundial” (BENVENUTI, 2014). Disponível em: <<https://www.catarse.me/punch#about>>. Acesso em: 29/11/2017.

³¹ Unidade da UFRGS na qual se localiza o Curso de Licenciatura em Dança.

³² Codinome de integrante com a identidade não revelada [2].

forma autônoma, por meio de vídeos no *YouTube*. Atualmente, trabalha com registros de espetáculos e é um dos fundadores do Naveg_se Coletivo Videodançante³³.

Como o leitor pôde perceber, tanto a Bailarina X quanto a Bailarina Z tiveram suas identidades preservadas em razão de alguns motivos que serão explicitados ao longo deste diário de composição.

3.1.1.3 Seleção de equipamentos

Nas práticas de ateliê de criação, dispus de dois equipamentos para os registros em vídeo: celular **iPhone 4** da marca *Apple* e filmadora **Panasonic HDC-TM40**, que também foi utilizada em uma das cenas da videodança *NÃO*. Suas especificações são as seguintes:

- a) *iPhone 4*: é composto por 8 *gigabytes* de memória, a câmera tem 5 *megapixels*, grava vídeos em *HD* (1280 por 720 *pixels*), até 30 quadros por segundo, com áudio. Pela câmera frontal, a resolução máxima do vídeo é de 640 por 480 *pixels*. Apresenta *flash* de *LED*, estabilizador digital, autofoco e foco por toque;



Figura 6 – Celular iPhone³⁴

³³ Criado em 2016, o Coletivo tem como fundamento esta ideia: “Encontramos o olhar no compartilhamento, visões através da lente movimentam a dança nos espaços. Desejamos acessar pessoas transpassando esse meio de escoamento virtual e trânsito imaginário. A troca, coloca em relação nossos corpos contêineres gerando enquadramentos porosos” (2016). Disponível em: <<https://www.facebook.com/pg/navegsevideodancando/about/>>. Acesso em: 02/12/2017.

³⁴ Figura disponível em: <<https://www.phonegg.com/phone/1621-Apple-iPhone-4-16GB>>. Acesso em: 30/11/2017.

- b) Filmadora *Panasonic* HDC-TM40: tem 16 *gigabytes* de memória interna, cartão de memória de 8 *gigabytes*, grava vídeos em *Full HD* (1920 por 1080 *pixels*), com áudio, sua lente apresenta distância focal de 2,9 a 48,7 mm., o que permite um *zoom* óptico de 16,8x. Já o *zoom* digital é de 1200x. Contém estabilizador de imagem, luz de vídeo *LED* frontal e visor *LCD* de 2,7 polegadas. Acessório para a filmadora: tripé da marca *Tron*, modelo **VPT-30**.



Figura 7 – Filmadora *Panasonic* HDC-TM40. Fonte: Luciano Souza.



Figura 8 – Tripé *Tron* VPT-30. Fonte: Luciano Souza.

O aparelho oficial de filmagem da videodança *NÃO* foi uma câmera **NIKON D5300** com estas características técnicas: lente AF-P 18-55mm VR, obturador do tipo plano focal³⁵ de percurso vertical, grava vídeos *Full HD* (1920 por 1080 *pixels*), até 60 quadros por segundo, contém microfone estéreo embutido, monitor de *LCD* de 3,2 polegadas na diagonal e de ângulo variável. Acessório para a câmera: tripé universal.



Figura 9 – Câmera NIKON D5300³⁶.



Figura 10 – Tripé universal³⁷

³⁵ “A principal função de um obturador em uma câmera fotográfica é controlar o tempo de exposição do filme ou sensor fotográfico à luz. [...] Os obturadores [...] de plano focal [...] funcionam através de um sistema de cortinas que se abrem e fecham progressivamente de acordo com a velocidade de disparo, determinada manualmente pelo fotógrafo ou automaticamente pela câmera” (EDICASE, 2017, p. 12). Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=yO44DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 03/12/2017.

³⁶ Figura disponível em: <<https://www.impactashop.com.br/camera-nikon-d5300-kit-lente-af-p-dx-18-55mm-vr-p23/>>. Acesso em: 03/12/2017.

³⁷ Figura disponível em: <<https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-938728029-tripe-universal-fotografico-profissional-180mt-preto-bolsa-JM?source=gps>>. Acesso em: 08/12/2017.

3.1.1.4 Encontros de ateliê de criação

Esta fase do processo criativo aconteceu nos meses de maio a julho de 2017, num total de 10 encontros, com duração de 2 horas cada. Os locais principais utilizados para as práticas foram a Sala 7 do Centro Natatório e a Sala Morgada Cunha, ambas localizadas na ESEFID/UFRGS. Os motivos pelos quais optei por tais salas foram por serem adequadas a experimentações artísticas e pela praticidade que a localização delas oferece, visto que todos os participantes desta pesquisa são estudantes da instituição mencionada.

Os encontros foram organizados por meio de planos³⁸ de estrutura flexível, pois, pelo contrário, eu poderia correr o risco de engessar as experimentações e perder materiais coreográficos de potência. Apesar do planejamento, eu precisava estar atento às demandas internas do processo de criação, já que a Arte “é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 2001, p. 26). Logo, se ajo de maneira negligente em relação a esse “fazer” que o autor denomina também como formar³⁹, posso não estar em vibração com o(s) modo(s) de operação desse processo artístico.

Abaixo, descrevo e reflito sobre os procedimentos dos encontros de ateliê de composição:

- Encontro 1 (12/05/2017 – Sala 7):

Já no primeiro dia, tive que lidar com um “não” de uma das colaboradoras, mais especificamente, da Bailarina Z, a qual, na última hora, não pôde estar presente por razões pessoais.

Conforme o plano de ações, iniciei os trabalhos lembrando a Débora e a Bailarina X dos objetivos da pesquisa, falei um pouco sobre as práticas que, nos primeiros encontros, teriam como foco a relação do bailarino e a câmera, sendo que esta desempenharia duas funções: uma como corpo dançante/dispositivo e outra apenas como dispositivo eletrônico. Para tal método, busquei inspiração na

³⁸ Ver anexo B, página 50.

³⁹ “[...] formar significa por um lado fazer, executar, levar a termo, produzir, realizar e, por outro lado, encontrar o modo de fazer, inventar, descobrir, figurar, saber fazer; de tal maneira que invenção e produção caminham passo a passo, e só no operar se encontram as regras da realização, e a execução seja a aplicação da regra no próprio ato que é a sua descoberta” (PAREYSON, 1993, p. 60).

dissertação de mestrado da pesquisadora Julia Lüdke, *Corpos que Videodanças: Um Convite ao Looping*, que evidencia a “[...] relação construída entre os corpos dos bailarinos e a câmera, frente à experimentação, à composição e à edição do movimento na criação coreográfica [...]” (Id., 2015, p. 6).

Em seguida, fomos para o momento que eu chamei de “chegar no corpo”, o qual consistia em se desligar do mundo fora do ateliê de composição e se preparar para o trabalho, tendo como regra a não-comunicação verbal entre os participantes. Senti que tal restrição foi bastante favorável no nivelamento de nossa energia, já que estávamos muito agitados e falantes na conversa inicial. Essa foi a única parte do plano que eu fiz questão de não tornar flexível, no sentido de substituí-la em benefício de algo que poderia surgir, pois notei que essa proposta era responsável por fazer-nos imergir no processo.

A autonomia foi o elemento caracterizador do trabalho de corpo, e a sua implementação pode ser analisada sob dois aspectos: o da expectativa e o da realidade.

O primeiro é uma maneira de encobrir o segundo e refere-se ao fato de que eu precisava que as bailarinas aproveitassem o silêncio (da regra da não-fala) e (re)descobrissem suas necessidades corporais do dia para assim entrarem em relação coletiva. Esta pequena tensão em não ter o coreógrafo/diretor propondo algo pontual abria margem para a atenção. Quanto ao trabalho corporal, Dominique Dupuy⁴⁰ elucida que “o corpo se sujeita a uma situação próxima do vazio; ele é previamente construído e colocado em seu lugar. Encontra-se numa espécie de ausência, de silêncio de onde tudo pode surgir” (Id., 1990 apud LOUPPE, 2012, p. 70). A autora Laurence Louppe complementa: “Toda investigação sobre o corpo requer este silêncio meditativo e concentrado, em que o sujeito do corpo parte à procura de si – do outro em si ou de si no outro [...]” (LOUPPE, *ibid.*, p.70 e 71).

A perspectiva relacionada à realidade advém da minha insegurança como propositor. Uma série de perguntas (e possíveis respostas) permearam minha mente durante o planejamento dos primeiros encontros: *e se as participantes esperarem um trabalho corporal de alguma técnica de dança específica? Eu não tenho ‘bagagem’ suficiente para isso; e se eu levar algo que elas considerem pífio com base no que*

⁴⁰ Nascido em 1930, bailarino, coreógrafo, professor e um dos pioneiros da dança moderna francesa (tradução minha). Disponível em: <<http://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=5949&menu=4>>. Acesso em: 12/12/2017.

elas têm de formação e abandonarem o projeto? Eu estaria em uma enrascada. Apesar da autonomia ter servido, preliminarmente, como estratégia para não perder colaboradores e abafar um receio pessoal, as proposições seguintes visavam acessar estados corporais e estabelecer relações. Portanto, de forma intuitiva, eu havia, sim, desenvolvido um trabalho de corpo, mas que desviava da abordagem tradicional de alongamento e aquecimento de frente para o espelho. Naquele instante, faltou-me autopermissão, de fato, para reconhecer-me como mediador do processo, mas o que seria este ateliê de criação se não um espaço educativo e investigativo? Nele, “[...] aprende-se trabalhando, tateando, cometendo embaraços/equívocos que podem ser fontes de descobertas astuciosas” (FAURE, 2000 apud PALUDO, 2015, p. 106).

Em contraste ao silêncio verbal da prática inicial, uma lista de músicas experimentais ajudou a potencializar a instauração de um clima cênico, bem como a iluminação natural da rua que clareava a sala de composição. Com isso, o trabalho corporal não era mais somente uma preparação para a cena, mas a cena em si. Relaciono isso à ideia que “a cena [...] não se restringe ao que acontece no palco [ou no vídeo], mas inclui o drama da sala” (FABIÃO, 2010, p. 323).

Na sequência, peguei a câmera e comecei a gravar a Bailarina X, sem dizer nada. Ela sorriu e ficou um pouco constrangida, porém, aos poucos, ela foi entrando no jogo cênico. Já a Débora não demonstrou incômodo, pois estar em frente à câmera parecia algo natural para ela. Interessante notar que não fornecer instruções às colaboradoras fez com que elas encontrassem modos de operação para resolver aquela situação. Para isso, elas optaram pela improvisação, uma das principais ferramentas de composição utilizadas nesta pesquisa. Sobre tal procedimento, Elcio Rossini explana que:

[...] toda improvisação [...] requer algum tipo de habilidade ou prática. Essa ideia é, muitas vezes, obscurecida pelo discurso que sugere que a improvisação é uma sequência de eventos inteiramente espontâneos. [...] há sempre [...] um recorte, um direcionamento, estabelecido pelo artista, que, de certo modo, norteia a produção dos sons, imagens e movimentos produzidos. [...] a improvisação, nesses termos, permite um número ilimitado de possibilidades objetivas e subjetivas (Id., 2014, p. 219).

Nesse sentido, Luciana Paludo evidencia três formas de se pensar a improvisação:

[...] como uma prática em si, de descobertas de caminhos e organizações possíveis para o movimento; como um exercício para gerar material coreográfico; como possibilidade de se constituir em forma coreográfica. Nas três situações, os repertórios de movimento do bailarino são expandidos (PALUDO, 2015, p. 105 e 106).

A qualidade dos movimentos da Débora e da Bailarina X, durante a improvisação, no quesito fluência⁴¹ era predominantemente controlada, ou seja, havia uma “prontidão para se interromper o fluxo normal [...] de movimento” (LABAN, 1978, p. 125). O nível contemplado para essa experimentação foi o baixo. Ao fundo, tocava uma música com ruídos e vozes repetitivas, o que provocou densidade à composição. Pude notar imagens semelhantes nas movimentações das bailarinas; em um momento de pausa, por exemplo, elas aparentavam um formato de banco. Isso me lembrou de composições anteriores em comum, como a da ópera *P-U-N-C-H* (2014), na qual havia uma cena com pessoas que “se tornavam bancos” para superiores poderem sentar. Claro que essa é uma interpretação pessoal e baseada em situações compartilhadas. Provavelmente, uma pessoa que não teve nenhum tipo de envolvimento com a ópera não identificaria “bancos” na criação delas; no entanto, a perspectiva que apresento aqui tende a corroborar a ideia de que improvisação tem a ver com a experiência de cada um, conforme Paludo (2015).



Figura 11 – Cena dos bancos humanos na ópera *P-U-N-C-H* (2014). Fonte: Adriana Marchiori.

⁴¹ Um dos fatores de movimento que compõem a categoria *Esforço* do sistema elaborado por Rudolf Laban (1879 – 1958). A fluência caracteriza-se em livre e controlada. (LABAN, 1978).



Figura 12 – Resquícios da P-U-N-C-H (2014) em improvisação no primeiro encontro do processo criativo da videodança NÃO. Fonte do *frame*: Luciano Souza.

Ainda com o equipamento eletrônico em mãos, perguntei à Débora se a câmera a deixava desconfortável, ela respondeu: “não, se ela pede permissão, e eu sei que estou sendo gravada, eu acredito mais nela” (Informação verbal)⁴². Já a Bailarina X disse: “sim, porque eu penso diferente no que eu faço. Tem um outro olho sobre mim, sobre o meu movimento. É como se eu mesma olhasse de fora e tentasse fazer algo mais interessante” (Informação verbal)⁴³.

A proposta subsequente era a da desinibição, que visava estreitar relações com a câmera por meio da desconstrução de uma imagem atrativa a qual se busca atingir em frente ao aparelho. Tínhamos que fazer o seguinte: encarar a câmera, realizar uma careta e desfazê-la lentamente. Depois, o processo inverso. Repetimos algumas vezes, agora com a possibilidade de escolhermos a velocidade de transição e fazermos novas caretas. Esse procedimento se denomina também por tarefa.

[...] a tarefa estabelece uma ação ou um conjunto de ações objetivas para serem cumpridas, normalmente, elas se caracterizam por ciclos que podem ser repetidos muitas vezes. [...] A repetição que a caracteriza oferece uma oportunidade à observação e para a análise do movimento. [...] A tarefa não é um procedimento contrário ou de natureza diferente da improvisação. [...] pode ser considerada como um método ou uma estratégia de improvisação e que, como todo método específico, deixa sobre o resultado obtido elementos residuais

⁴² JUNG, Débora. **Caderno de notas de Luciano Souza**. Porto Alegre. Sala 7 do Centro Natatório, da ESEFID/UFRGS, 12 mai. 2017.

⁴³ Bailarina X. **Caderno de notas de Luciano Souza**. Porto Alegre. Sala 7 do Centro Natatório, da ESEFID/UFRGS, 12 mai. 2017.

da natureza conceitual do que o gerou (ROSSINI, 2014, p. 212, 219 e 220).

Quando a Bailarina X ficou responsável pela câmera, ela a posicionou no chão e começou a realizar caretas diversas, promovendo assim um desdobramento da tarefa anterior. Em meio a isso, apenas os dedos da Débora entraram em cena, pararam em frente ao rosto da Bailarina X e apertam o nariz dela, fazendo com que ela se afastasse da câmera. Logo após, nós começamos um jogo de encarar o dispositivo eletrônico observador.



Figura 13 – *Frames* do vídeo do processo criativo que mostra o desdobramento da tarefa da desinibição. Fonte: Bailarina X.

A próxima pessoa a operar a câmera foi a Débora, que registrou um encontro dançante marcado por vários “nãos” e “sins” entre mim e a Bailarina X. Durante a experimentação, minha parceira de duo aproveitou para perguntar-me se eu sentia algum incômodo com a câmera. Eu respondi: “às vezes, pois é como se um terceiro olho estivesse me observando. É meio desconfortável não ter o controle da situação,

pois a câmera registra o material, independentemente, se ele é bruto ou não” (Informação verbal)⁴⁴. Ao assistir ao vídeo do processo, fiquei tentando compreender o motivo pelo qual eu havia dito “terceiro olho”. Segundo Kilham, esse olho “é o centro da intuição, uma visão interior orientada pela sabedoria e compreensão profunda das forças sutis que atuam em cada situação” (Id., 2011, p. 44). Com base nisso, penso numa possível hipótese para a minha fala: a câmera teria a capacidade de captar sensações que nem sempre todos percebem com facilidade, ou seja, é um olho que não deixa escapar nada.

Na tarefa do líder, seguidor e observador⁴⁵, conforme o plano de trabalho deste encontro, o líder deveria realizar cinco ações: caminhar, correr, derreter, rolar e saltar. A dinâmica e a ordem de execução dos movimentos ficavam a critério dele. O seguidor tinha a função de gravar o líder ao mesmo tempo que deveria fazer as ações que esse propunha. O observador (passivo), em posição distanciada, apenas gravava o líder e o seguidor. Logo, o objetivo principal dessa tarefa era evidenciar os papéis da câmera como corpo dançante/dispositivo e como dispositivo eletrônico. No primeiro caso, quando o aparelho estava com o seguidor, a câmera, além de captar imagens, influenciava diretamente a movimentação do operador, visto que ele precisava também manter o líder no enquadramento⁴⁶. Na outra situação, o equipamento, ao estar em mãos do observador, não transcendia a incumbência de registro.



Figura 14 – Perspectiva do seguidor (Bailarina X): câmera corpo dançante/dispositivo. Débora como líder e Luciano como observador. Fonte do *frame*: Bailarina X.

⁴⁴ SOUZA, Luciano. **Caderno de notas de Luciano Souza**. Porto Alegre. Sala 7 do Centro Natatório, da ESEFID/UFRGS, 12 mai. 2017.

⁴⁵ Proposta inspirada no Experimento I – Deriva (LÜDKE, 2015, p. 124).

⁴⁶ “[...] o conjunto do processo [...] pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo (AUMONT; MARIE, 2006, p. 98).



Figura 15 – Perspectiva do observador (Luciano): câmera como dispositivo eletrônico. Bailarina X (à esquerda) como líder e Débora (à direita) como seguidora. Fonte do *frame*: Luciano Souza.

Após a tarefa, ensinei um fragmento de uma coreografia que fora iniciada durante o planejamento dos encontros, ou seja, fora do nosso ateliê de composição. Chamei-a de *Coreografia (sem título nº 1)*. Muito do que eu havia experimentado na improvisação, na reunião de prospecção⁴⁷, serviu de base para a nova coreografia. A princípio, eu desejava que a sua estrutura fosse fechada, sem possibilidade para improvisação, já que esse procedimento seria utilizado de maneira extensiva no processo. Embora as bailarinas tivessem autonomia na maior parte das composições, eu sentia que precisava levar algo que imprimisse minha assinatura. Só que após ensiná-las o fragmento, propus que a experimentássemos com alguma música. Ao executarmos a parte codificada, instintivamente, começamos a improvisar, dando assim continuidade à sequência. Naquele momento, percebi que tornar a coreografia fechada não seria o caminho mais adequado; portanto, optei pelo desvio, e ela adquiriu o caráter de semiestruturada.

Sobre estrutura de coreografias, Paludo explicita:

“Estrutura” [...] é o esqueleto da composição – é um indicativo de onde e do modo pelo qual deveremos transitar. A coreografia pode se estruturar de uma maneira mais fechada, totalmente codificada. Pode estar semiestruturada, com espaços destinados à composição momentânea ou à improvisação (Id., 2015, p. 151).

⁴⁷ Para relembrar, ver páginas 26 a 28.

Posteriormente, fomos assistir à gravação no visor da câmera e deparamo-nos com um problema técnico: a memória interna do aparelho havia-se esgotado segundos antes da improvisação. Foi bem frustrante, porém, quando se trabalha com tecnologias, imprevistos podem acontecer. Ter uma pessoa encarregada de gravar os encontros seria bastante necessário; contudo, resolvi não chamar o operador de câmera no período de criação porque gostaria de evitar distrações e verificar se era possível lidar com múltiplas funções durante o processo.

No final do encontro 1, Débora comentou que não se incomodou com o fato do espelho não ter sido coberto pelas cortinas, pois acredita que ele atuou como aliado no trabalho e provocou sensação semelhante à da câmera no quesito observação (informação verbal)⁴⁸.

Ao sairmos da Sala 7 e percorrermos uma passarela de pedras, a Bailarina X teve a ideia de fotografarmos a Débora no local, pois seu figurino (casaco longo, cachecol e calça, todos de cor preta, e galochas vermelhas) e seus acessórios (guarda-chuva e mochila com desenho de pequenas cerejas) associados ao clima nublado e a paisagem natural formavam uma imagem interessante. Em seguida, avisei que começaria a gravá-la. Débora começou a caminhar pela passarela e, ao longo do percurso, foi abandonando seus pertences. A Bailarina X juntou-se à experimentação e passou a recolher os elementos da Débora.



Figura 16 – Frames do vídeo da improvisação das caminhadas. Fonte: Luciano Souza.

⁴⁸ JUNG, Débora. **Caderno de notas de Luciano Souza**. Porto Alegre. Sala 7 do Centro Natatório, da ESEFID/UFRGS, 12 mai. 2017.

- Encontro 2 (19/05/2017 – Sala 7):

Neste dia, deparei-me com um “não” definitivo: a Bailarina Z não poderia mais participar do projeto. Com isso, o trabalho acabou sofrendo alguns pequenos desvios previstos na organização do plano do encontro 2.

Após o momento autônomo (de “chegar no corpo”), comecei a gravar a Débora, sem emitir qualquer tipo de instrução. Ela encarou o aparelho, sorriu algumas vezes, alternando com a ação de desfazer o sorriso. Em seguida, convidei-a para mostrar à câmera “nãos” que marcaram a sua vida e/ou a de outras pessoas. Débora apoderou-se do novelo de barbante laranja que eu havia levado para o encontro e deu início à improvisação. Apesar do elemento colorido ter sido considerado, primeiramente, para outra proposta, já que a minha intenção era testá-lo como fio condutor das cenas da videodança, avaliei como oportunas as funcionalidades que a Débora concedeu a ele, que, no caso, eram de fio manipulador e restritivo.

Quanto à utilização de objetos nas composições coreográficas, a autora Laurence Louppe ressalta:

Um *objecto* é mais um corpo entre os corpos dos homens. É, ao mesmo tempo, uma presença e um reservatório de transformação, [...] Certas danças, à semelhança de algumas improvisações, assentam inteiramente na manipulação de um *objecto* – a partitura do corpo é reinventada a partir do *contacto* com o *objecto*, com a sua materialidade, com o seu peso, com tudo o que ligue as sensações tácteis da pele do *objecto* à do bailarino (Id., 2012, p. 306 e 307).



Figura 17 – *Frame* do vídeo da improvisação da Débora com o barbante laranja. Fonte: Luciano Souza.

Durante a pesquisa de movimento da colaboradora, a Bailarina X entrou em cena, pegou o novelo e enrolou a sua parceira e a si mesma. Detalhe que eu não precisei pedir à Bailarina X que apresentasse os “nãos” pessoais e/ou coletivos, ela se sentiu motivada a participar da improvisação.

Na composição que se desenvolvia, pude notar transferências hierárquicas entre elas. Por exemplo, a Bailarina X, que se movimentava no nível alto e, aparentemente, desempenhava a função de condutora, nem sempre estava apta a agir como tal, pois a Débora, no nível baixo, conseguia limitar a movimentação/liderança da companheira por meio do barbante.

Em uma ocasião específica, a Débora envolveu o equipamento com a linha laranja, reforçando a ideia que ali a câmera não era apenas um dispositivo eletrônico, mas um corpo dançante. Na sequência, as bailarinas encaixaram a estrutura cônica do novelo na câmera, afunilando, portanto, a imagem captada. Isso fez com que o aparelho parecesse atônito na tentativa de equilibrar o foco e quando conseguiu recuperá-lo, partes do rosto das bailarinas foram contempladas no enquadramento. Relaciono tal imagem ao livro *O que vemos, O que nos olha*, no qual o historiador Georges Didi-Huberman, amparado pelo autor James Joyce, salienta que “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. [...] o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui (JOYCE, 1966 apud HUBERMAN, 1998, p. 29 e 31).

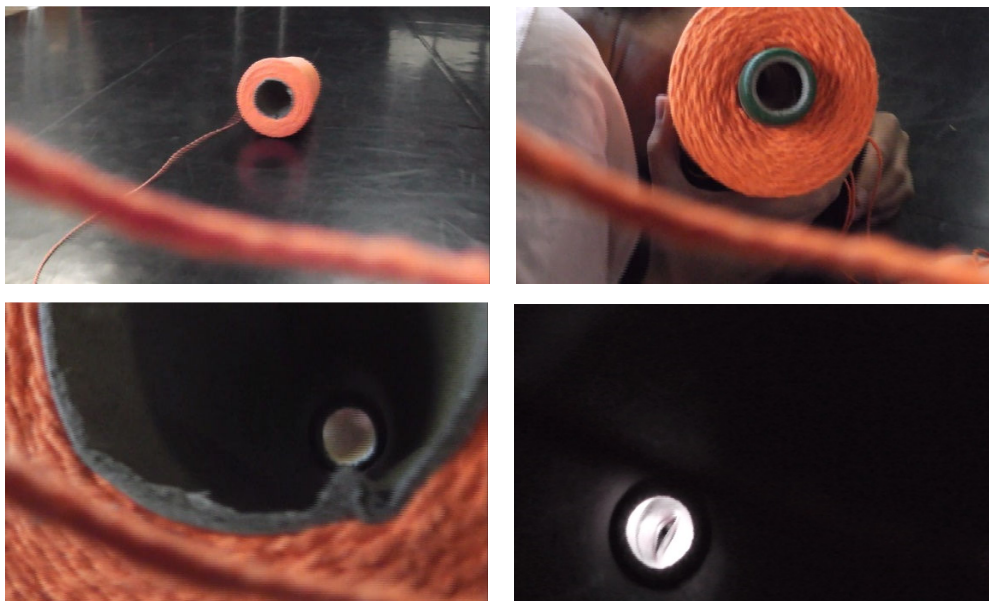


Figura 18 – Frames do vídeo em que o novelo está em vias de ser acoplado à câmera.
Fonte: Luciano Souza.

Ao transferir a câmera para a Bailarina X, experimentei algo que marcou a minha vida, mais especificamente, a fase da adolescência: modos de sentar. Comecei com as pernas cruzadas, forma “inapropriada” para homens, conforme padrões impostos pela sociedade machista. A seguir, passei para a maneira mais “adequada”, ou seja, com as pernas abduzidas⁴⁹, para assim inclinar a coluna à frente e apoiar meus antebraços nas coxas. Para retornar à posição vertical, desenrolei a coluna vertebral, aduzi⁵⁰ as pernas e repeti as ações algumas vezes. Durante a experimentação, falei a seguinte frase que ouvi muito ao longo dos anos: “não senta que nem mulherzinha, senta que nem homem” (informação verbal)⁵¹.

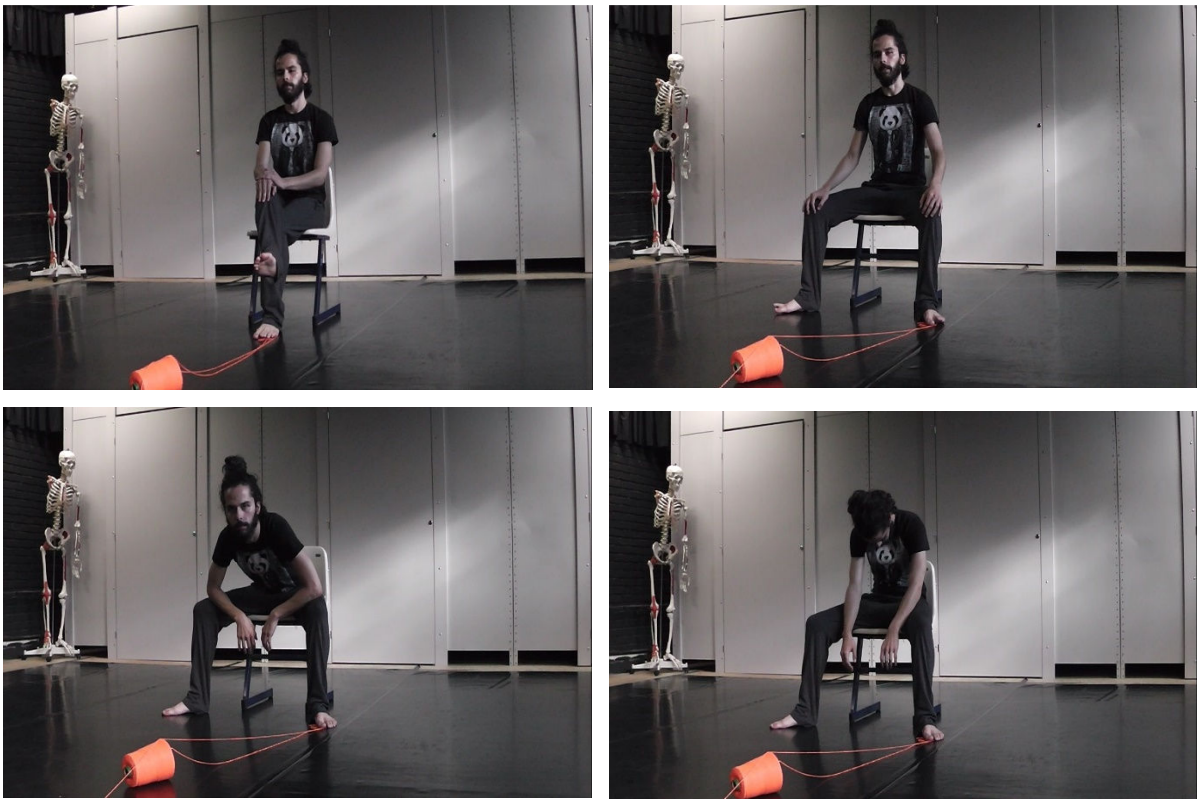


Figura 19 – Frames do vídeo da improvisação das “formas de sentar”. Fonte: Bailarina X.

Subsequentemente, a Débora ficou a cargo da câmera e passou a registrar o encontro entre mim e a Bailarina X. Nesse duo, estávamos de frente para o outro, sentados no chão com as pernas abertas e enrolados pelo mesmo barbante. Enquanto nos olhávamos fixamente, a Bailarina X prendia o cabelo com um elástico,

⁴⁹ Afastadas do centro do corpo, em outras palavras, abertas.

⁵⁰ Aproximei do centro do corpo, isto é, fechei as pernas.

⁵¹ SOUZA, Luciano. **Caderno de notas de Luciano Souza**. Porto Alegre. Sala 7 do Centro Natatório, da ESEFID/UFRGS, 19 mai. 2017

e eu realizava uma sequência de ações da *Coreografia (sem título nº 1)*: cruzar as pernas, deslizar o antebraço e a mão direita pela boca, e enrolar o bigode. Em uma pequena pausa, executamos um movimento em comum, que envolvia retirar o quadril do chão ao mesmo tempo em que se puxava a calça na região genital, remetendo à ação masculina de ajustar as partes íntimas.



Figura 20 – Frames do vídeo do duo do Luciano e Bailarina X. Fonte: Débora Jung.

Elementos que emergiram no desdobramento dessa experimentação:

- a) Sorrisos extremamente forçados e sutis;
- b) Deformação da expressão facial;
- c) Manipulação das pernas que em certos momentos poderiam estar inertes;
- d) Movimentos caóticos e repetitivos;
- e) Instauração de um clima denso e de suspense.

Após a improvisação, conversamos um pouco sobre o que havíamos realizado e chegamos à conclusão que os “nãos”, que emergiram nas composições, tinham forte ligação com questões de gênero.

De forma a prosseguir com o plano de ações, recapitulei a *Coreografia (sem título nº 1)* com as bailarinas e ensinei um novo fragmento. Como método de trabalho, depois da execução da parte codificada, abri espaço para a criação coletiva, com o intuito de avançarmos na coreografia.

A proposta final do encontro 2 consistiu em resgatar a improvisação das caminhadas que fora realizada na semana anterior. Desta vez, havia dois novos elementos: o novelo de barbante e uma máscara preta (estilo ninja). O primeiro funcionava como fio condutor, consoante já mencionado, e o outro servia para tirar o foco do rosto da bailarina e contemplar a sua movimentação.

- Encontro 3 (26/05/2017 – transferido para 02/06/2017 – Sala Morgada Cunha):

No terceiro dia, tudo atrasou. Antes das práticas, eu havia combinado com as bailarinas para analisarmos os vídeos dos encontros passados e algumas referências; no entanto, a participante responsável por levar o *notebook* teve um contratempo e chegou atrasada. Em função disso, não conseguimos assistir às gravações.

Ao entrarmos na sala de ensaio, a professora do horário anterior não tinha saído ainda e demorou um tempo considerável para se retirar. Isso fez com que eu tivesse que readequar o plano de trabalho. Tivemos uma conversa inicial breve, apenas com algumas combinações. A etapa da preparação corporal autônoma foi encurtada para conseguirmos relembrar a *Coreografia (sem título nº 1)* e continuá-la; todavia, após o alongamento, naturalmente, acabou acontecendo uma experimentação que tomou o tempo restante do encontro. Ela não havia sido planejada; porém, de alguma forma, tinha ligação com a proposta 4 do plano que objetivava explorar maneiras de se relacionar com as cadeiras associando com os “nãos”.

Para a composição, dispomos de três bancos de formatos diferentes: cubo preto, hexágono branco e um comum com assento circular. Primeiramente, a Bailarina X sentou-se no chão e encostou-se no cubo preto, já a Débora subiu nele. Ambas iniciaram investigação de movimentos relacionados aos “nãos”. Nesse instante, peguei o barbante laranja, passei a espalhá-lo no chão e enrolá-lo nos bancos. As colaboradoras percorreram as curvas do barbante até me encontrarem no cubo. A Débora sentou ao meu lado e a Bailarina X continuou a caminhar, mas em volta de

nós. Ao fundo, tocava uma música de circo assustador. Naquele momento, imaginei a Bailarina X vestida de palhaço realizando tais ações.

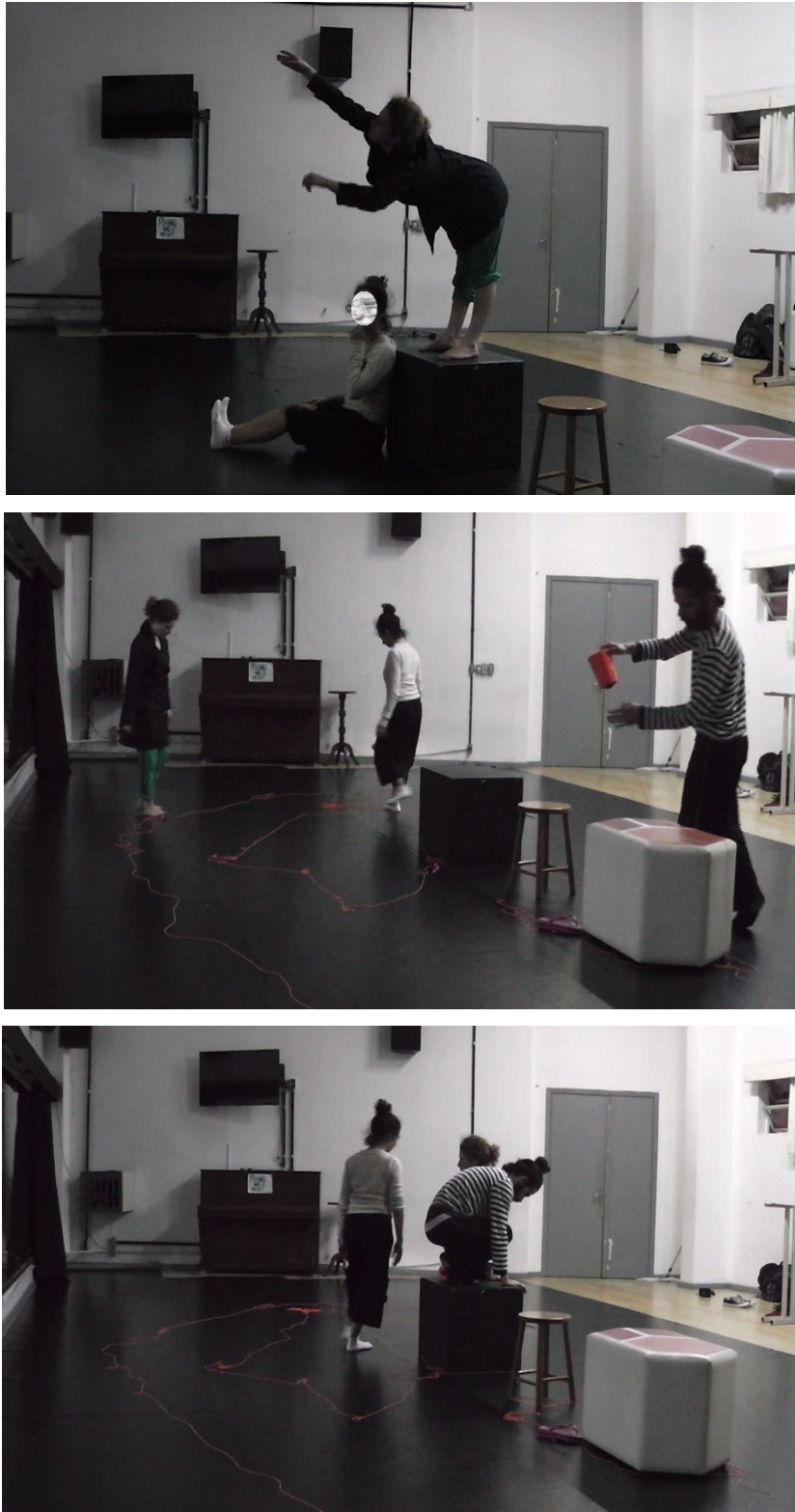


Figura 21 – Frames do vídeo da experimentação (alusiva ao palhaço) do encontro 3. Fonte: Luciano Souza.

Posteriormente, a Débora dirigiu-se até a câmera e retirou-a do tripé, a fim de virá-la para o espelho. Pelo reflexo, é possível ver que no equipamento há um papel com o seguinte termo: “terceiro olho”, referência ao que eu disse no encontro anterior sobre o possível desconforto causado pelo dispositivo.



Figura 22 – *Frame* do vídeo em que a Débora direciona a câmera para o espelho e mostra o “terceiro olho”. Fonte: Débora Jung.

Em um ponto específico da experimentação, parei em frente à câmera e virei a base da estrutura cônica do barbante para ela. A Débora, que ainda estava com o aparelho, foi em direção ao objeto e encaixou-o na lente, resgatando assim a proposta da imagem afunilada do encontro 2.

Destaco o fragmento da improvisação que se desenvolveu em seguida: a Bailarina X direcionou-se até o espelho e deslizou a cortina, com o intuito de cobri-lo; no entanto, quando ela encontrou a outra cortina, parte do espelho acabou descoberto, fazendo com que a colaboradora tivesse que retornar a fechá-la novamente. A Bailarina X pareceu não se afetar pela minha presença e continuou suas ações até que a minha movimentação passou a influenciar e, às vezes, restringir o que ela realizava. Saliento também a forma como a Débora gravou o experimento, especialmente, no final em que ela se posicionou ao lado do espelho e nos gravou de frente, duplicando assim a nossa imagem. Um efeito psicodélico instaurou-se a partir dessa técnica, da música e por girarmos do lento para o rápido.



Figura 23 – Frames do vídeo da experimentação da cortina do espelho. Fonte: Débora Jung.

- Encontro 4 (09/06/2017 – Sala Morgada Cunha):

Neste encontro, priorizei a *Coreografia (sem título nº 1)*; portanto, a proposta 3 do plano de trabalho que tinha como objetivo provocar encontros com partes específicas do corpo foi descartada. Como a Bailarina X teve que se ausentar por

algumas semanas, achei melhor não propor novas experimentações, a fim de não a deixar de fora.

- Encontro 5 (16/06/2017 – Sala 7):

Na conversa inicial, perguntei à Débora se ela gostaria de ressignificar, para a videodança, um de seus trabalhos passados, *Habitat – O Casaco que Habito (2015)*⁵². Ela concordou e aproveitou para explicar-me que a obra se respalda em formas de habitar uma vestimenta, no caso, o casaco. Pedi à Débora que já fosse pensando na roupa não mais como um habitat, e sim como uma prisão.

Após a preparação corporal, finalizamos a *Coreografia (sem título nº 1)*. Numa análise geral, o que pude notar, ao assistir ao registro em vídeo, foi que a parte codificada da coreografia contemplava a movimentação corporal de maneira mais minuciosa do que a parte aberta à improvisação que tendia a prezar pelo corpo em relação ao espaço. Relaciono esse pensamento ao que Paulo Caldas explana, no texto *O Movimento Qualquer*, a respeito de dois aspectos da coreografia:

[...] o artesanato e a arquitetura. Definiria [...] o artesanato como aquilo que se passa sobretudo no corpo, um trabalho sobre o corpo ligado à composição de sua partitura de movimento; definiria [...] a arquitetura como aquilo que se passa sobretudo na cena, um trabalho sobre seus elementos constitutivos (inclusive aí, evidentemente, o corpo) (Id., 2009, p. 29 e 30).

Durante o processo, surgiu a ideia do *Glitch* que é “um termo usado para descrever as falhas que ocorrem no meio digital ou em dispositivos analógicos. Essas falhas acontecem acidentalmente devido a erros de *hardware* ou *software*” (MORAIS, 2014, p. 9). O *Glitch* na videodança NÃO funcionaria como permissão de acesso a uma outra perspectiva, isto é, ele teria a qualidade de desvio de rota, de um “sim” declarado em meio aos “nãos” e outros “sins” mais discretos dos encontros. A aplicação do *Glitch* aconteceria em dois momentos na *Coreografia (sem título nº 1)*, o primeiro seria na ação de alisar o rosto após um susto. Em meio a isso, o efeito mostrar-nos-ia realizando caretas e nos movimentando caoticamente. O segundo apareceria no final, em que eu fico em quatro apoios, a Débora enrola o barbante no

⁵² Disponível em: <<https://vimeo.com/225965422>>. Acesso em: 14/01/2018.

meu pescoço e conduz-me como um animal, enquanto a Bailarina X senta nas minhas costas. O *Glitch* proporcionaria a perspectiva da troca de posições entre mim e a Bailarina X.

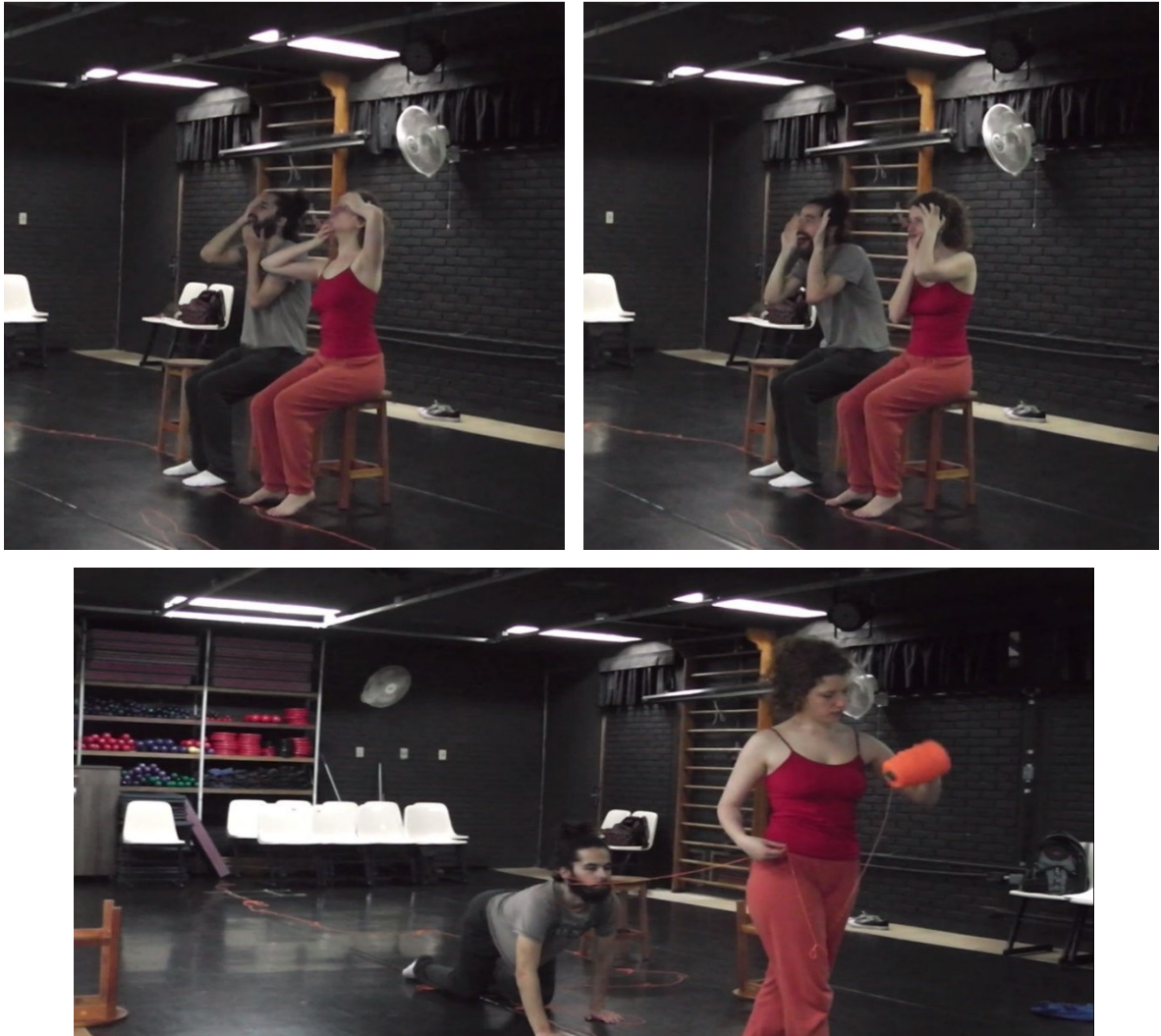


Figura 24 – Frames do vídeo da *Coreografia (sem título nº 1)* em que o *Glitch* será aplicado.
Fonte: Luciano Souza.

- Encontro 6 (23/06/2017 – Sala 7):

Este encontro foi planejado para ter curta duração, porém acabou tendo que ser encurtado até demais devido a um erro de comunicação do Núcleo de Infraestrutura da ESEFID, que havia esquecido de reservar a sala de ensaio para mim, liberando assim para outro grupo. Conseguimos, pelo menos, passar a coreografia semiestruturada uma vez. Tal situação não afetou tanto o processo, pois teríamos que revisá-la mais vezes no encontro seguinte, já que a Bailarina X voltaria de viagem.

- Encontro 7 (30/06/2017 – Centro de Treinamento de Técnicas e Táticas Especiais (CTTE) e minha casa):

Como as salas de ensaio da ESEFID estavam indisponíveis neste dia, combinei com as colaboradoras de visitarmos o local de filmagem da videodança e, logo após, irmos para minha casa, a fim de ensaiar a *Coreografia (sem título nº 1)*.

O local de filmagem é onde se estabelece o Centro de Treinamento de Técnicas e Táticas Especiais (CTTE), o qual é destinado à formação do profissional de polícia. Esse centro é bastante arborizado, semelhante a um sítio, o que era ideal para o que estava procurando como cenário para a videodança. Além disso, o lugar conta com uma vila cenográfica que reconstitui uma casa apenas com as paredes, escadas e os espaços para as portas. Mapeamos todo o centro de treinamento por intermédio de fotos e vídeos para consultarmos posteriormente.



Figura 25 – Local de filmagem no CTTE. Fonte: Luciano Souza.

Na minha casa, conversamos sobre a videodança, eu aproveitei para falar sobre algumas ideias que haviam surgido na última semana. Pensei em utilizar a *Coreografia (sem título nº 1)* como um final incompleto. A cena pós-créditos completaria o final da videodança e seria inspirada na obra de Lygia Clark (1920 – 1988)⁵³, *Baba Antropofágica* (1973), que

[...] é uma proposição com carretéis de linha que a artista realiza criando um corpo coletivo por meio de sujeitos que se ligam uns aos outros por meio de linhas de carretéis que saem de suas bocas. Um participante está no chão enquanto os outros vão tirando linhas de carretéis de suas bocas enrolando-as no corpo deste participante que acaba envolto por um emaranhado de linhas com as salivas dos participantes (CARVALHO, 2011, p. 137).



Figura 26 – *Baba Antropofágica* (1973) de Lygia Clark⁵⁴.

Na vídeodança *NÃO*, a cena inspirada na obra mencionada acontecerá da seguinte forma: estaremos sentados num banco de praça, eu no meio, a Bailarina X à minha esquerda e a Débora na direita. X retirará minha máscara, revelando o meu rosto, que estará parcialmente pintado de palhaço, e o pequeno novelo de barbante

⁵³ “Nascida em Belo Horizonte, Lygia Clark inicialmente percorreu uma trajetória como pintora e escultora. Foi signatária do manifesto Neoconcreto em 1959 e, já na década seguinte, com a série *Bichos*, realiza construções metálicas geométricas articuladas por meio de dobradiças que requerem a coparticipação do espectador. A partir dos anos 1960, dirige-se à poética do corpo, formulando proposições sensoriais. [...] Clark desenvolveu parte de sua obra com seus alunos de arte na Sorbonne, em Paris, onde atuou e residiu entre 1970 e 1976. Retornou para o Brasil nesse ano, dedicando-se então ao estudo das possibilidades terapêuticas da arte sensorial e dos objetos relacionais” (COSTAS, 2010, p. 18).

⁵⁴ Foto da esquerda disponível em: <http://post.at.moma.org/content_items/1007-part-2-lygia-clark-at-the-border-of-art>. Acesso em: 19/01/17.

Foto da direita disponível em: <http://post.at.moma.org/content_items/1031-part-3-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance>. Acesso em: 19/01/17.

na minha boca. Débora puxará o fio até que forme um emaranhado no chão. Nesse momento, entrará um *Glitch* mostrando a linha sobre mim. Como o barbante é o fio condutor de todas as cenas da videodança, expeli-lo pela boca equivaleria regurgitar todo o processo. Com a inclusão do efeito, a perspectiva apresentada seria do processo me devorando. Isso me remeteu ao que o pesquisador Fernando Stratico fala sobre a baba, no texto *Lygia Clark e a Imagem Performativa de Baba Antropofágica*:

A baba, que é antropofágica, é substância que tanto devora como alimenta. Sua procedência e intenção enfatizam que ali, no espaço deste rito, o que existe é absolutamente humano. É entranha, muco, interioridade do corpo. [...] Este é um ritual de esfacelamento temporário de identidades (Id., 2011, p. 3567).

Após a conversa, fomos para a parte prática. Expliquei a estrutura oficial da *Coreografia (sem título nº 1)* para a Bailarina X e relembramos os movimentos. Ela já conhecia grande parte da coreografia, pois eu enviava os registros em vídeo para ela semanalmente.

- Encontro 8 (07/07/2017 – Sala 7):

No oitavo dia, a Bailarina X havia-nos avisado que chegaria um pouco atrasada devido a um compromisso profissional, por isso decidi iniciar o ensaio quinze minutos depois do horário.

No tempo de espera, a Débora pegou uma bola de Pilates e começou a experimentar movimentos. Um deles me chamou a atenção em que ela deslizava o corpo pela bola, a fim de ir de um ponto a outro. Eu disse à Débora que gostaria de gravar a experimentação, ela concordou e aproveitou para selecionar duas músicas: *Gnossienne Nº 1*⁵⁵ e *Gymnopedie Nº 1*⁵⁶ de Erik Satie. O ponto alto da improvisação foi quando a Débora dançou com o modelo de esqueleto humano que estava no canto da sala de ensaio. Esse objeto de resina, que, por natureza, diz não ao movimento, ganha vida pelos afetos e não-afetos da bailarina, nem que seja por alguns minutos.

⁵⁵ Versão de Alexandre Tharaud. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qgBu-efSHBs>>. Acesso em: 20/01/2017.

⁵⁶ Versão de Alexandre Tharaud. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n-b7hQXtP5E>>. Acesso em: 20/01/2017.

A relação da Débora e o esqueleto atrelada ao som e à movimentação da câmera instauraram a dramaticidade da cena.



Figura 27 – Frames do vídeo da experimentação da Débora e o esqueleto. Fonte: Luciano Souza.

No ensaio da *Coreografia (sem título nº 1)*, agora com a Bailarina X presente, resolvi afastar-me depois de passar a coreografia com elas algumas vezes, com o intuito de observar possíveis erros. Decidi também, dessa vez, cobrir o espelho para certificar-me que elas tinham desenvolvido autonomia. Quando elas executaram a sequência sem meu auxílio, percebi que o espelho se tinha tornado um grande problema, porque ele me dava a falsa impressão que as colaboradoras se haviam apropriado dos movimentos, inclusive os registros audiovisuais ratificavam isso. Fiquei mais preocupado com a Bailarina X, que recém chegara de viagem, e a possibilidade de ela não aprender a coreografia a tempo. Assim, tive a ideia de realizar um vídeo tutorial e postar no grupo da videodança *NÃO* no *Facebook*.

- Reunião (09/07/2017 – Casa da Bailarina X):

Esta reunião foi marcada com a finalidade de selecionarmos material coreográfico para a versão final da videodança; contudo, o encontro acabou mais cedo do que o esperado porque tive a impressão de que as participantes (principalmente, a Bailarina X, que estava dispersa a maioria do tempo) não estavam dispostas a analisarem grande quantidade de vídeos. Tal atitude me frustrou bastante e resolvi encerrar a reunião. Ter compartilhado esta etapa com as bailarinas não teve resultado favorável, pois percebi que a tarefa de seleção era exclusivamente do diretor.

No dia seguinte à reunião, descobri por meio de uma mensagem no celular que a Bailarina X havia abandonado o projeto faltando três encontros para a filmagem oficial. Em uma mistura de decepção e ansiedade, decidi cancelar o encontro seguinte para poder focar no replanejamento do roteiro. O que eu já tinha certeza era que teríamos um final incompleto, composto pela *Coreografia (sem título nº 1)* e após os créditos, a cena inspirada na obra *Baba Antropofágica (1973)*. Tive a ideia de, ao longo da videodança, ir construindo a *Coreografia (sem título nº 1)*; portanto, vários movimentos dela apareceriam em outras ocasiões, tanto em sua forma original quanto adaptada.

A fim de lidar com a NÃO-presença da Bailarina X, convidei outra artista para substituí-la. A nova participante receberia tarefas específicas e não precisaria realizar nenhum movimento criado pela Bailarina X.

Uma pequena pausa para apresentá-la.

Julia Walther é graduanda do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS e em 2016, integrou o Grupo de Competição da *New School Dreams*⁵⁷, tendo participado de duas mostras e dois festivais.

A proposta inicial era que a Bailarina X utilizasse o figurino de palhaço, mas com a sua saída, resolvi transferir a roupa para a Débora; eu fiquei com a máscara, e a Julia, com a peruca. Para ressaltar os elementos do palhaço, eu e a Julia utilizaríamos vestimentas pretas.

⁵⁷ Escola de Dança e Grupo de Danças Urbanas. Link da página no Facebook: <https://www.facebook.com/pg/newschooldreams01/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 21/01/2017.



Figura 28 – Figurinos. Fonte: Luhã Valença.

Dispus deste período de imersão para também pré-estruturar as cenas da videodança, conforme lista abaixo:

- 1) *Imagem afunilada*: cena com base no experimento do encontro 2 em que a estrutura cônica do barbante será acoplada à câmera;

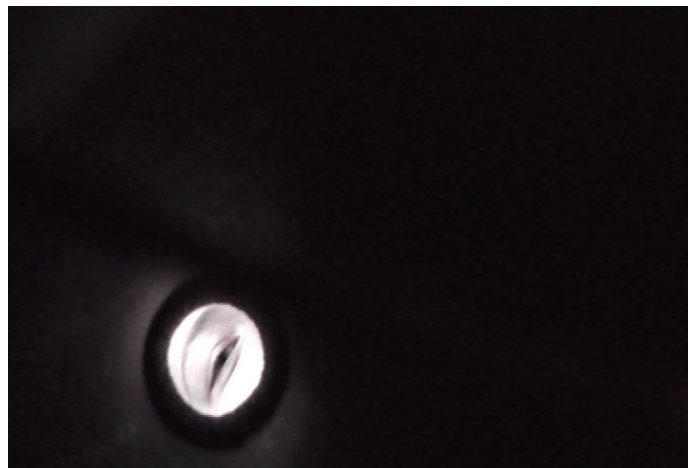


Figura 29 – *Frame* do vídeo da Imagem afunilada. Fonte: Luciano Souza.

- 2) *Corredor da Vila Cenográfica*: aqui realizarei solo que resgatará experimentos do encontro 2, como as formas de sentar. Isso dará pistas da *Coreografia (sem título nº 1)*;

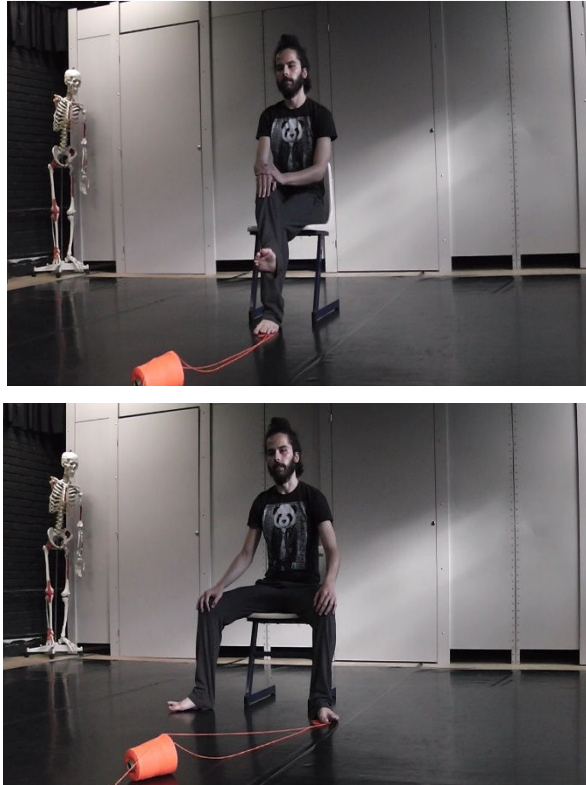


Figura 30 – *Frames* do vídeo da improvisação das “formas de sentar” [2]. Fonte: Bailarina X.

- 3) *Casaco*: solo da Débora. Cena em que o casaco configurar-se-á como um “não” à liberdade;



Figura 31 – *Frames* do vídeo do solo da Débora (*Cena do Casaco*). Fonte: Luciano Souza.

- 4) *Circo*: a base de tal cena será a improvisação do encontro 3 em que espalho o barbante pelo chão e as bailarinas percorrem-no ao som de uma música circense assustadora. A Débora será revelada como palhaço nesta cena;

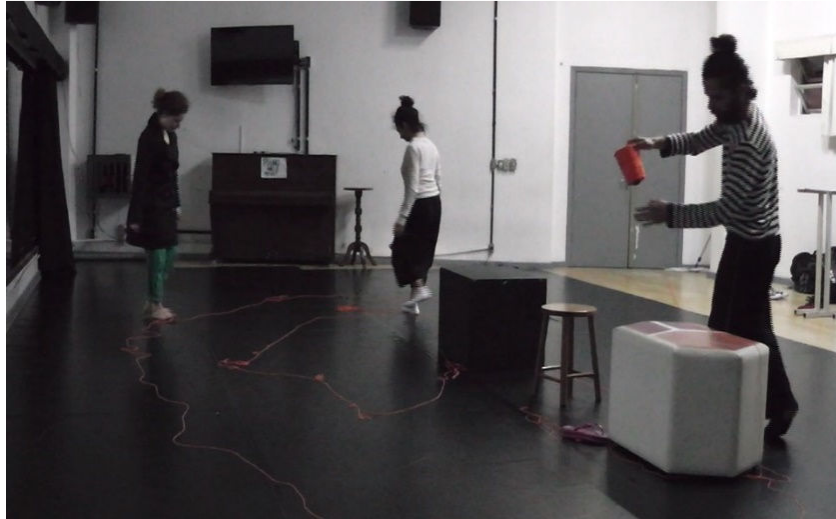


Figura 32 - *Frame* do vídeo da experimentação (alusiva ao palhaço) do encontro 3 [2]. Fonte: Luciano Souza.

- 5) *In Heaven*: aqui a câmera estará em sua funcionalidade de corpo dançante. Esta cena remeterá a um estado alucinógeno, provocado por giros, semelhante ao que experimentamos no encontro 3, com o espelho.

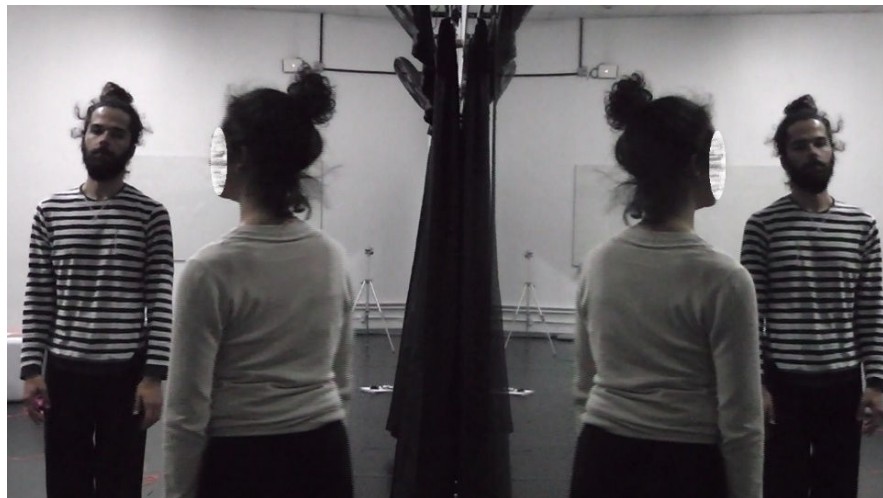


Figura 33 - *Frames* do vídeo da experimentação da cortina do espelho [2]. Fonte: Débora Jung.

O título *In Heaven* refere-se à trilha sonora de uma cena do filme *Eraserhead* (1977)⁵⁸ do diretor David Lynch⁵⁹. Confesso que, secretamente, desde o

⁵⁸ Fragmento de uma cena de *Eraserhead* (1977). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=awVNCIjQq1A>>. Acesso em: 20/01/2017.

⁵⁹ [...] encontra-se entre os cineastas proeminentes de nossa era. Dos anos 70 aos dias de hoje, os filmes de Lynch – *Eraserhead*, *O Homem Elefante*, *Wild and Heart*, *Twin Peaks*, *Blue Velvet*, *Mulholland Drive* e *INLAND EMPIRE* – aclamados pelo público e pela crítica, são vistos internacionalmente como uma quebra de barreiras entre o cinema independente e Hollywood (LYNCH, 2008, p. 193).

início do processo, eu desejava que a videodança *NÃO* transitasse pelas vias do mistério e suspense que *Eraserhead* (1977), de forma brilhante, percorre;

- 6) *Esqueleto*: cena inspirada pela improvisação da Débora com um modelo de esqueleto. Por questões logísticas, eu ocuparei o lugar do objeto. A proposta é que, ao longo da dança, eu renuncie aos “nãos” pessoais gradativamente e corresponda aos afetos da bailarina;



Figura 34 – Frame do vídeo da experimentação da Débora e o esqueleto [2]. Fonte: Luciano Souza.

- 7) *Interlúdio – Bergamotas*: esta parte marcará a transição de um cenário para outro, ou seja, da vila cenográfica para a casa em construção. Nesta cena, as bailarinas vão encher a minha boca com bergamotas, aludindo ao fato de ser forçado a comer quando não se quer. A Débora e a Julia não aparecerão por completo, apenas suas mãos e punhos. A escolha das bergamotas deu-se pela facilidade de fragmentá-las e por sua cor ser equivalente à do barbante;
- 8) *Coreografia (sem título nº 1)*: cena que constituirá a primeira parte do final da videodança *NÃO*. Nela, será possível visualizar o que vinha sendo elaborado ao longo das outras cenas;

9) *Babofagia*: segunda parte do final. Cena pós-créditos, tendo como referência a obra *Baba Antropofágica* (1973).

- Encontro 9 (21/07/2017 – Sala 7):

Na conversa inicial, apresentei à Débora o esquema da videodança e falei sobre os figurinos que ficaram definidos da seguinte maneira: Julia – roupa toda preta (touca ninja, luvas, coturno) e a peruca de palhaço (única peça colorida); eu (Luciano) – 1 saia curta godê para a parte superior do corpo, 1 saia longa para a metade inferior, tênis (os três na cor preta) e a máscara de palhaço; Débora – macacão do palhaço, galocha vermelha, maquiagem de palhaço triste (metade do rosto) e casaco preto (para a cena da *Babofagia*).

Combinamos que a filmagem aconteceria no dia 04 de agosto, nos turnos manhã e tarde e que o último ensaio, portanto, seria no dia 28 de julho.

Como a Julia não pôde comparecer ao encontro e estaria, também, impossibilitada de estar presente no seguinte, passei as informações a ela em outro momento.

Depois do alongamento, mostrei à Débora a cena do *Corredor da Vila Cenográfica* com os novos elementos, por exemplo, revelação da máscara do palhaço e os bancos que serão derrubados em ocasião específica. Débora sugeriu-me realizar minha movimentação sempre olhando para câmera, pois isso potencializava a cena, já que o espectador não vê meu rosto, e sim a máscara de palhaço (informação verbal)⁶⁰

⁶⁰ JUNG, Débora. **Caderno de notas de Luciano Souza**. Porto Alegre. Sala 7 do Centro Natatório, da ESEFID/UFRGS, 21 jul. 2017.



Figura 35 – Frames do vídeo do ensaio da cena do *Corredor da Vila Cenográfica*. Fonte: Débora Jung.

Trabalhamos a cena do *Esqueleto*, e surgiu a ideia de que, no final da coreografia, eu fugisse da bailarina, não permitindo assim mais os afetos dela.



Figura 36 – Frames do vídeo da improvisação da cena do *Esqueleto*. Fonte: Luciano Souza.

Em seguida, a Débora dançou a coreografia original do trabalho *Habitat – O Casaco que Habito* (2015) para eu pensar estratégias de direção. Para finalizar o encontro, relembramos a *Coreografia (sem título nº 1)*.

- Encontro 10 (28/07/2017 – Sala 7):

Neste último encontro, apresentei o roteiro final⁶¹ da videodança, conforme anexo C⁶² e a planta baixa da Vila Cenográfica (anexo D)⁶³, contendo o esquema de direção de algumas cenas, em substituição ao *Storyboard*⁶⁴, uma vez que desenhar pessoas não é minha especialidade.

De acordo com o plano de ações do dia, após o momento de “chegar no corpo”, afinamos a cena do *Casaco*, considerando o espaço semelhante ao do local de filmagem. A Débora também experimentou com a máscara do palhaço, que, acidentalmente, caiu durante a coreografia, o que acabou sendo incorporado à cena.



Figura 37 – Frames do vídeo da coreografia do *Casaco*. Fonte: Luciano Souza.

⁶¹ Também conhecido como “Roteiro técnico (ou roteiro de trabalho) – roteiro detalhado tecnicamente, em que o diretor especifica sua maneira de rodar o filme (planos, movimentos e altura de câmera e movimento dos atores), servindo como roteiro de trabalho da equipe técnica” (RODRIGUES, 2007, p. 45).

⁶² Ver página 92.

⁶³ Ver página 103.

⁶⁴ “Descrição visual de cada plano em pequenos desenhos” (RODRIGUES, 2007, p. 45).

Quanto à cena *In Heaven*, eu e a Débora estaremos separados por um corredor de barbantes. A bailarina começará a girar gradativamente, e, em um certo momento, a câmera, que estará comigo, também fará o mesmo, só que numa velocidade rápida. Ao pararem, ambas adentrarão o corredor de barbantes e darão seguimento à improvisação dos “nãos”, com a influência do estado provocado pelos giros. O objetivo é mostrar tanto a perspectiva da Débora quanto a minha de maneira alternada.

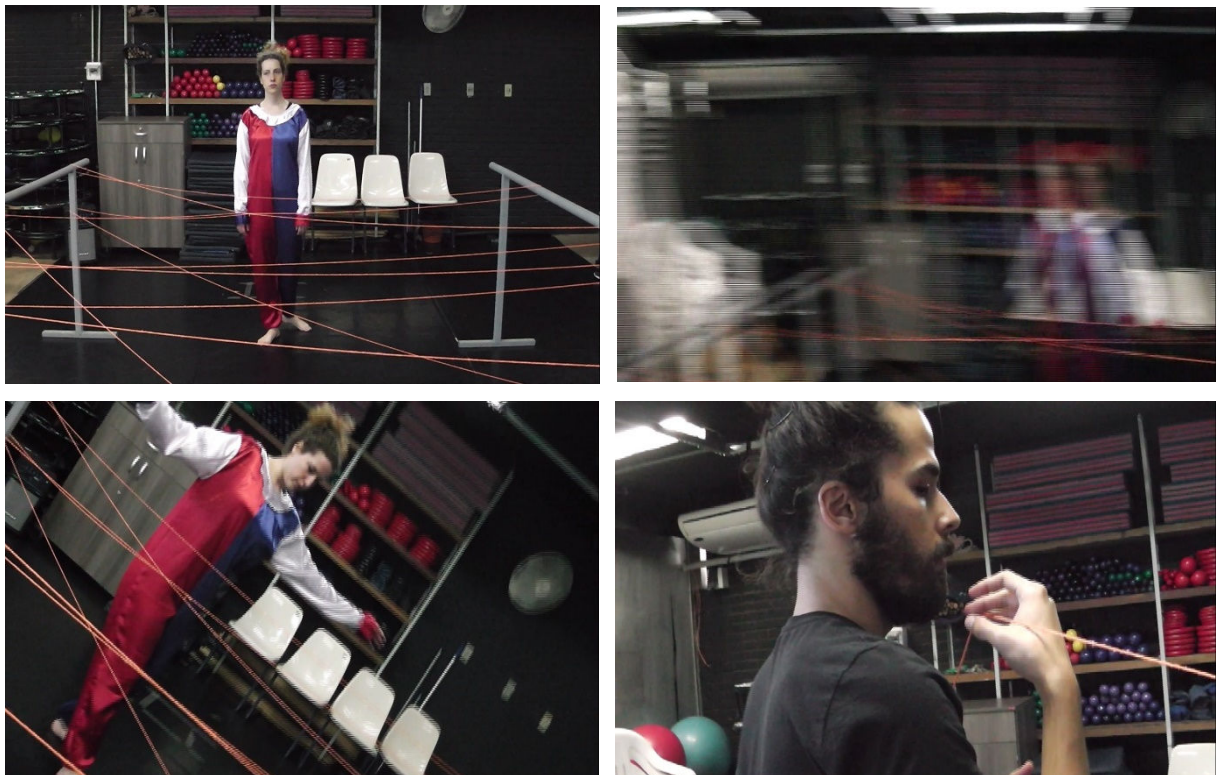


Figura 38 – Frames do vídeo do ensaio da coreografia *In Heaven*. Fontes: Débora Jung e Luciano Souza.

3.1.2 Produção

Fase de filmagem da videodança. Aqui, buscou-se colocar em prática o roteiro final, com a intenção de captar o material audiovisual bruto a ser submetido para tratamento na etapa de edição.

A produção foi marcada para o dia 04 de agosto; no entanto, teve que ser remarcada duas vezes, ficando assim para o dia 02 de setembro, devido à indisponibilidade do local e às condições climáticas (no caso, tempestades).

No dia anterior à filmagem, marquei uma reunião com a equipe artística (Débora e Julia) e técnica (Luhã) para reapresentar o roteiro final e os registros dos

ensaios. Comentei que a videodança, ao todo, era composta por 9 cenas⁶⁵, as quais se dividiam em 48 planos⁶⁶, e que o local poderia disponibilizar apenas um dia para filmá-las. Caso não sobrasse tempo, teríamos que enxugar alguns planos e, em último caso, descartar cenas.

No dia da produção, chegamos cedo no CTTE para organizar os cenários nos quesitos: limpeza, colocação das cadeiras da cena do *Corredor da Vila Cenográfica*, instalação dos barbantes na parede para a cena *In Heaven* e disposição da lona para a cena do *Casaco*.



Figura 39 – Organização dos cenários. Fonte: Luhã Valença.

⁶⁵ “Cena define o lugar ou cenário em que ocorre a ação. [...] Uma cena pode constituir de um plano ou de uma série de planos representando um acontecimento contínuo” (MASCELLI, 2010, p. 19).

⁶⁶ “Plano define uma visão contínua filmada por uma câmera sem interrupção. Cada plano é uma tomada” (MASCELLI, 2010, p. 19).

Durante a filmagem, várias modificações foram necessárias: algumas cenas e planos não puderam seguir a ordem do roteiro final, por exemplo, a cena 1 (*Imagem Afunilada*) só pôde ser filmada depois da cena 6 (*Esqueleto*), pois a Débora precisava estar com a maquiagem de palhaço, porém, para realizar a coreografia do *Casaco* (cena 3), ela não poderia estar maquiada, caso contrário, sujaria a vestimenta por dentro. Alguns planos que captavam as transições entre os cômodos da vila cenográfica foram filmados em conjunto para economizar tempo. Na cena do *Circo* (cena 4), a ideia inicial era filmá-la nos moldes da cena do *Casaco*, um plano com a câmera alta (estática) e outro, com o equipamento em mãos. A primeira forma teve que ser descartada, em virtude da posição do sol que permitia que o reflexo do operador de câmera fosse captado pelo aparelho. Em relação à segunda, o Luhã precisou posicionar-se estrategicamente para que a sua sombra não aparecesse na filmagem. Por causa disso, a estrutura da coreografia acabou sofrendo alterações.



Figura 40 – Comparação entre as cenas do *Casaco* (acima) e do *Circo* (abaixo). Fonte: Luhã Valença.

A cena 8 (*Bergamotas*) não chegou a ser filmada em virtude do tempo; no entanto, isso não comprometeu o sentido da videodança, pois na concepção da cena, ela já foi pensada para adquirir caráter flexível, de intervenção, podendo ser

descartada ou não. Já a cena da *Babofagia* mudou de cenário na última hora porque a floresta escolhida locação foi tomada por mosquitos.

No total, a filmagem durou sete horas, com alguns intervalos para lanche e para a câmera esfriar, nos turnos da manhã e tarde.

O maior desafio desta etapa foi lidar com múltiplas funções. Tive a impressão que meu desempenho como bailarino foi afetado pela função de diretor, pois quando precisava focar em apenas dançar, eu estava me preocupando com potenciais problemas de outras cenas, no tempo que restava para a filmagem, na posição dos elementos cênicos, etc. Por isso a necessidade de um assistente de direção, todavia, essa opção nem sempre é possível, principalmente, em equipes pequenas.

3.1.3 Pós-Produção

Etapa de edição da videodança que, segundo Jane Barnwell, “é quando o editor põe na ordem correta todas as imagens filmadas fora de sequência para dar um sentido narrativo” (Id., 2013, p. 169). Tal proposição não se distancia muito do que José Gil discorre sobre coreografia:

[...] conjunto de movimentos que possui nexo próprio, quer dizer uma lógica de movimento. Se nos referimos especificamente à dança, devemos acrescentar: ‘um conjunto concebido ou imaginado de certos movimentos deliberados...’ Se se trata de uma coreografia improvisada, a exigência do nexos mantém-se [...] (Id., 2004, p. 67).

A pesquisadora Karen Pearlman, em *A Edição como Coreografia*, também estabelece relação entre os âmbitos que dão nome ao seu texto, afirmando que “[...] coreografia é arte de manipular os movimentos: reelaborando tempo, espaço, e energia em formas e estruturas [...]. Em seu trabalho com ritmo, os editores fazem algo semelhante (Id., 2012, p. 218).

Por meio da fala dos autores, percebo que tanto a edição quanto a coreografia visam à atribuição de uma lógica de seus elementos, o que não é diferente da ação de compor. Portanto, evidencio a ligação entre os campos: edição – coreografia – composição.

Para editar a videodança *NÃO*, utilizei o programa *Sony Movie Studio Platinum 13.0*. Antes de passar os vídeos brutos da filmagem para a linha do tempo do editor, eu assistia o plano a ser editado em um reproduzidor de mídias separado, uma vez que

a tela de visualização do *Movie Studio* é um pouco pequena, e pensava no que selecionaria. Na linha do tempo, eu efetuava os cortes dos vídeos; adicionava músicas, sons (ambientes, ruídos) que, muitas vezes, precisavam ser submetidos a um processo de edição em programas específicos, como o *Audacity* e/ou *Sony Sound Forge 9.0*; colocava texto e aplicava efeitos especiais. Isso porque, no espaço mencionado, havia 4 seções: 1 – texto, 2 – vídeo, 3 – som e 4 – música.



Figura 41 – Interface do *Sony Movie Platinum 13.0*. Fonte: Luciano Souza.

A edição levou em conta as 8 cenas filmadas do roteiro final e novos elementos, conforme a seguinte estrutura:

1) *Introdução*:



Figura 42 – Fragmento da *Introdução*. Fonte do *Frame*: Luciano Souza.

Duração (base: final)	00:00:15,02
Texto	X
Som	Ruídos e voz
Música	X
Transição ⁶⁷	Corte seco ⁶⁸
Efeito	X

2) Cena da *Imagem Afunilada*:

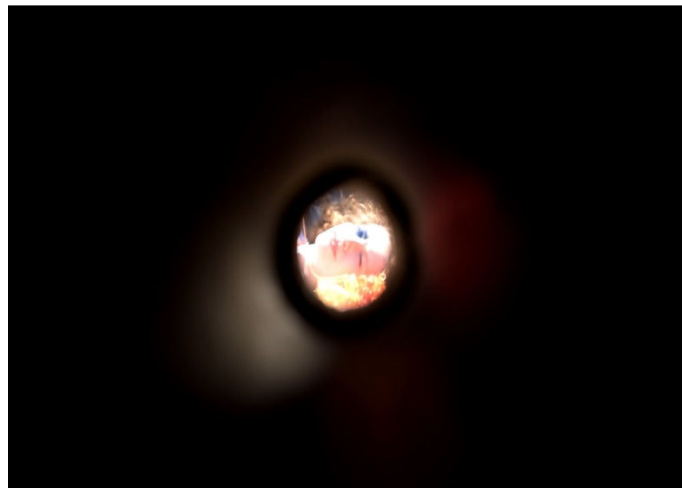


Figura 43 – Fragmento da cena da *Imagem Afunilada*. Fonte do *Frame*: Luhã Valença.

Duração (base: final)	00:00:44,22
Texto	✓
Som	X
Música	✓
Transição	<i>Glitch/Corte seco</i>
Efeito	X

⁶⁷ “[...] modo como duas imagens são unidas” (BARNWELL, 2013, p. 174).

⁶⁸ “[...] é uma passagem clara de um plano para outro. Essa é a transição mais usada e a mais discreta” (BARNWELL, 2013, p. 174).

3) Cena do *Corredor da Vila Cenográfica*:



Figura 44 – Fragmento da cena da *Corredor da Vila Cenográfica*. Fonte do *Frame*: Luhã Valença.

Duração (base: final)	00:03:20,09
Texto	X
Som	Som ambiente/passos
Música	✓
Transição	Corte seco
Efeito	Reverso

4) Cena do *Casaco*:



Figura 45 – Fragmento da cena da *Casaco*. Fonte do *Frame*: Luhã Valença.

Duração (base: final)	00:06:46,17
Texto	X
Som	Som ambiente/passos
Música	✓
Transição	Corte seco
Efeito	X

5) Cena do *Circo*:



Figura 46 – Fragmento da cena da *Circo*. Fonte do *Frame*: Luhã Valença.

Duração (base: final)	00:10:16,12
Texto	X
Som	Som ambiente/passos/voz
Música	✓
Transição	<i>Glitch</i> /Corte seco
Efeito	Avançar

6) Cena *In Heaven*:

Figura 47 – Fragmento da cena *In Heaven*. Fonte do *Frame*: Débora Jung.

Duração (base: final)	00:13:59,03
Texto	X
Som	Som ambiente/passos
Música	✓
Transição	Corte seco/ <i>Fade Out</i> ⁶⁹
Efeito	Ralentar

7) Cena do *Esqueleto*:

Figura 48 – Fragmento da cena do *Esqueleto*. Fonte do *Frame*: Luhã Valença.

⁶⁹ “Um *fade in* ou *fade out* é a transição gradual da imagem para preto (ou outra cor) ou vice-versa. Essa transição é usada frequentemente no início ou no final de uma cena [...], significando o começo ou fim de uma ideia, um capítulo ou uma história” (BARNWELL, 2013, p. 174).

Duração (base: final)	00:17:36,06
Texto	X
Som	Som ambiente/passos
Música	✓
Transição	Corte seco/ <i>Fade in</i> / <i>Fade Out</i>
Efeito	X

8) Cena da Coreografia (sem título nº 1):



Figura 49 – Fragmento da cena do *Esqueleto*. Fonte do *Frame*: Luhã Valença.

Duração (base: final)	00:22:00,13
Texto	✓
Som	Som ambiente/passos
Música	✓
Transição	<i>Fade in</i> / <i>Dissolve</i> ⁷⁰ / <i>Glitch</i>
Efeito	Avançar, reverso

⁷⁰ “[...] é a transição gradual de um plano para outro com a variação da velocidade de sobreposição de imagens. Pode ser usada para indicar uma mudança de tempo ou locação ou sugerir uma ligação conceitual entre as duas imagens” (BARNWELL, 2013, p. 174).

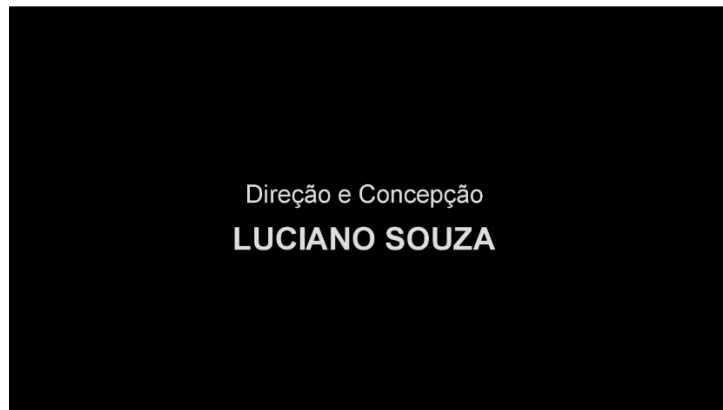
9) *Créditos:*

Figura 50 – Fragmento dos *Créditos*. Fonte do *Frame*: Luciano Souza.

Duração (base: final)	00:22:38,19
Texto	✓
Som	X
Música	✓
Transição	<i>Fade in/Fade Out/Corte seco</i>
Efeito	X

10) Cena *Babofagia*:

Figura 51 – Fragmento da cena *Babofagia*. Fonte do *Frame*: Luhã Valença.

Duração (base: final)	00:24:14,06
Texto	✓
Som	Voz
Música	✓
Transição	Corte <i>seco/Glitch/Fade In</i>
Efeito	Avançar

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, busquei explicitar os procedimentos de criação da videodança *NÃO*⁷¹, analisar suas etapas de produção (pré-produção, produção e pós-produção), compreender o desenvolvimento das coreografias e refletir sobre os corpos que videodanças.

Ao longo da investigação, pude entender que a metodologia da Pesquisa em Artes, por mais que seja pensada antes mesmo do processo criativo acontecer de fato, só cria corpo durante a realização desse. Cabe ao pesquisador estar atento às demandas do trabalho, a fim de não comprometer a sua progressão. Procurei dispor de algumas abordagens metodológicas, como a *Autoetnografia*, *Investigação Baseada nas Artes* (IBA) e *A/R/Tografia*, as quais me ajudaram a configurar esta pesquisa, principalmente, a segunda mencionada cujo papel foi fundamental na compreensão da experiência do processo criativo.

Compartilhei com o leitor os elementos antecedentes deste estudo, com o intuito de evidenciar minhas motivações, referências, trabalhos e caminhos percorridos. Percebi que relembrar os percursos passados é uma forma de dar movimento às antigas questões e impulsionar novos pensamentos acerca do fazer artístico.

Dividi o processo criativo de acordo com as etapas da produção audiovisual para organizar a escrita de maneira mais eficiente, mesmo tendo consciência que esta investigação não ocorreu em linearidade. Na pré-produção, coloquei em prática importantes ações referentes à instauração das bases da produção, por exemplo, elaboração do pré-roteiro, constituição da equipe artística e técnica, seleção de equipamentos, realização de encontros destinados às práticas de ateliê de criação, visitação e escolha dos locais de filmagem e organização dos planos de direção.

Quanto aos procedimentos das práticas de ateliê coreográfico, nos primeiros encontros, direcionei o foco para a relação do bailarino e a câmera, sendo que esta desempenhou duas funções: uma como corpo dançante/dispositivo e outra apenas como dispositivo eletrônico. Esse método se mostrou bastante favorável no estímulo de composições coreográficas, pois, muitas vezes, eu ligava o aparelho e passava a gravar as participantes sem dar qualquer tipo de instrução, isso acabava por incentivá-

⁷¹ Link da videodança *NÃO*: <https://www.youtube.com/watch?v=A8Yh7f_Gjwc>.

las a encontrar modos de operação para solucionar a situação. As ferramentas mais utilizadas para compor coreografias foram improvisações e tarefas. Durante os encontros, preocupei-me, também, em passar algo que fosse de minha autoria, no caso, criações semiestruturadas.

Na produção, fase de filmagem da videodança, vi o roteiro final transfigurar-se em material audiovisual bruto a ser submetido ao processo de pós-produção. Cheguei à conclusão que acumular funções pode ser um tanto desafiador, mas não é algo impossível. Tal situação pode inclusive afetar as criações; contudo, no quesito coreográfico, a edição pode entrar como solução para corrigir possíveis falhas.

Em relação à pós-produção, estabeleci conexão entre edição, coreografia e composição, com o amparo dos autores Karen Pearlman (2012) e José Gil (2004), os quais salientam a importante faceta, tanto da edição quanto da coreografia, de atribuir uma lógica aos seus elementos.

Compreendi que o âmbito da videodança é um espaço potencial de experimentação, pois as possibilidades são múltiplas, ou seja, é um campo aberto, assim como o corpo que dança, que videodança. Remeto tal pensamento à esta fala de Ivani Santana:

O corpo, como um sistema aberto, estabelecendo trocas com o mundo, estará sempre em contínua modificação. Neste diálogo incessante, o corpo transforma-se pelas informações dadas pelo mundo, e este, da mesma forma, também se reconfigura pela existência deste corpo e de todos os outros sistemas que contém, e até mesmo pelo microssistema onde está contido: o universo. [...] A dança se constrói na capacidade desse limite do corpo a cada dia modificando. Portanto, não pode haver uma estrutura fechada, rígida, fixa, tanto no aspecto coreográfico como na técnica e, principalmente, no vocabulário utilizado na criação (Id., 2000, p. 20).

A maior lição que ficou desta experiência talvez nem tenha sido algo específico ligado à videodança, por exemplo, o que não significa que isso não foi importante, e sim, a algo mais abrangente da pesquisa. Finalmente, percebi, na prática, que o ser-professor não se descola do ser-pesquisador e do ser-artista, essas identidades se retroalimentam de modo constante. Planejar uma aula de dança na escola não é muito diferente da aula de ateliê de criação, ambas demandam um conjunto de ações para se instaurar... o que se quer instaurar.

REFERÊNCIAS

ALVES, Daniele de Sá. **A/R/Tografia – Uma Metodologia de Pesquisa Educacional Baseada em Arte na Busca pela Formação do Artista-Pesquisador-Professor**. 2015. 33 f. Monografia (Especialização). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2015.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2006.

BARNWELL, Jane. **Fundamentos de Produção Cinematográfica**. Tradução de Janisa S. Antoniazzi, *Scientific Linguagem* Ltda. Porto Alegre: *Bookman*, 2013.

BAUSCH, Pina. O que me move. *In*: TAVARES, Renata (Org.). **O que me move, de Pina Bausch e outros textos sobre dança-teatro**. São Paulo: LiberArs, 2017.

_____. **Biography**. [20--]. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/en/pina/biography/>>. Acesso em: 02/11/2017.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987

BENVENUTI, Christian. **P-U-N-C-H**. [2014]. Disponível em: <<https://www.catarse.me/punch#about>>. Acesso em: 29/11/2017.

CALDAS, Paulo. O movimento qualquer. *In*: WOSKIAK, Cristiane; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). **Seminários de Dança - o que quer e o que pode ser [ess]a técnica?**. Joinville, 2009. Disponível em: < <http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2015/11/II-Seminarios-de-Danca-O-que-quer-e-o-que-pode-ser-essa-tecnica.pdf>>. Acesso em: 22/01/2017.

CARVALHO, Dirce H. O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, v. 2, n. 2, p. 121-142, jul./dez., 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/11756>>. Acesso em: 21/01/2018.

COSTA, Alexandre Veras. Kino-Coreografias – Entre o Vídeo e a Dança. *In*: BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (Org.). **Dança em foco – Ensaios Contemporâneos de Videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

COSTAS, Ana M. **As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança; um estudo sobre o projeto Por que Lygia Clark?** 2010. 345 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010.

CHARREU, Leonardo A.; OLIVEIRA, Marilda O. Contribuições da perspectiva metodológica “Investigação Baseada nas Artes” e da A/R/Tografia para as pesquisas em educação. **Educação em Revista**, v. 32, jan./mar., 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/edur/v32n1/1982-6621-edur-32-01-00365.pdf>>. Acesso em: 22/01/2018.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da Fundarte**, n.13/14, jan./dez., 2007. Disponível em: <<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/view/issue/21/41>>. Acesso em: 15/12/2017.

DICIONÁRIO Michaelis *On-line*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2017. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 16/12/2017.

DUARTE, Rosalia; EISENBERG, Zena; GARCEZ, Andrea. Produção e Análise de Videograções em Pesquisas Qualitativas. **Educação e Pesquisa**, v. 37, n. 2, p. 249-262, mai./ago. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v37n2/v37n2a03.pdf>>. Acesso em 18/12/2017.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: COSAC NAIFY, 2004.

DUPUY, Dominique. **Album Françoise et Dominique Dupuy**. [2017]. Disponível em: <<http://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=5949&menu=4>>. Acesso em: 12/12/2017.

EDICASE. Acerte a Exposição. **Fotomania**, São Paulo, ed. 1, out. 2017. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=yO44DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 03/12/2017.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia: Saberes e Práticas. **Revista Iluminuras**, v. 9, n. 21, p. 1-23. 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9301/5371>>. Acesso em: 02/02/2017.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos**, Santa Catarina, v. 10, n. 3, p. 321-326, set./dez. 2010. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>>. Acesso em: 18/12/2017.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa em prática artística. **Revista Cena**, n. 7, p. 77-88. 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154>>. Acesso em: 01/02/2017.

GIL, José. **O Movimento Total: O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

GODOI, Christiane K.; KOCK, Klara F.; LENZI, Fernando C. Discussão e Prática da Autoetnografia: Um Estudo sobre Aprendizagem Organizacional em uma Situação de Catástrofe. **RGO – Revista Gestão Organizacional**, v. 5, n. 1, p. 92-106, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rgo/article/view/1249>. Acesso em: 11/07/2017.

HERNÁNDEZ, Fernando H. La Investigación Baseada en las Artes. Propuestas para Repensar la Investigación en la Educación. **Educatio Siglo XXI**, n. 26, p. 85-118. 2008. Disponível em: <http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>. Acesso em: 11/07/2017.

HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

KILHAM, Christopher S. **Os Cinco Tibetanos: Cinco Exercícios Dinâmicos para sua Saúde, Energia e Poder Pessoal**. Tradução de Maria Clara Cescato. 4ª ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2011. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=JfNGmpOt4IIC&printsec=frontcover&dq=Cinco+tibetanos&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi12NjGzJLYAhUFFpAKHbTOCLAQ6AEIJzAA#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 18/12/2017.

LABAN, Rudolf; ULLMANN, Lisa (Org.). **Domínio do Movimento**. Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus editorial, 1978.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Bianca; TESSLER, Elida (Org.). **O Meio como Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. 1ª ed. portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LÜDKE, Julia. **Corpos que videodanças: um convite ao looping**. 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

LYNCH, David. **Em águas profundas: criatividade e meditação**. Tradução Márcia Frasso. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem**. São Paulo: Summus editorial, 2010.

MORAIS, Bruna D. **Glitch: a falha como possibilidade**. 2014. 32 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

NAVEG_SE COLETIVO VIDEODANÇANTE. **Sobre**. [2016]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pg/navegsevideodancando/about/>>. Acesso em: 02/12/2017.

NEGRINE, Aírton. Instrumentos de coleta de informações na pesquisa qualitativa. In MOLINA NETO, V.; TRIVIÑOS, A. N. S. (Org.). **A pesquisa qualitativa na educação física: alternativas metodológicas**. Porto Alegre: UFRGS/Sulina, 2004.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

PALUDO, Luciana. **O Lugar da Coreografia nos Cursos de Graduação em Dança Do Rio Grande do Sul, Brasil**. 2015. 241 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Estética: Teoria da Formatividade**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PEARLMAN, Karen. A edição como coreografia. In: BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (Org.). **Dança em foco – Ensaios Contemporâneos de Videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

PENNA, Rejane. **A Casa**. [20--]. Disponível em: <http://www.ccmq.com.br/site/?page_id=183>. Acesso em: 19/11/2017.

PORTO ALEGRE CIA. DE DANÇA. **A Companhia**. [2017]. Disponível em: <<http://poaciadanca.com.br/#a-companhia>>. Acesso em: 02/12/2017.

REY, Sandra. Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, Bianca; TESSLER, Elida (Org.). **O Meio como Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

ROMERO, José da Silva. **Videodança: O Movimento no Corpo Plural**. 2008. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo. 2008.

ROSSINI, Elcio. Tarefas: Uma Outra Perspectiva para o Conceito de Coreografia. In: BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane; TAVARES, Enéias Farias (Org.). **Discursos do corpo na Arte**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2014.

SANTANA, Ivani. Esqueçam as Fronteiras! Videodança: Ponto de Convergência da Dança na Cultura Digital (edição trilingue). *In*: CALDAS, Paulo; BRUM, Leonel (Org.). **Dança em foco - Dança e Tecnologia**. Vol. 1. RJ: Inst. Telemar. 2006. Disponível em: <http://ivanisantana.net/wp-content/uploads/2013/04/DancaFoco_Santana-I.pdf>. Acesso em: 15/12/2017.

_____. **Corpo Aberto: Mídia de Silício, Mídia de Carbono. A dança em interação com as novas tecnologias**. 171 f. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 2000.

SCHULZE, Guilherme. Coreografando videodança: o CONTEMDANÇA 2 como laboratório de criação. *In*: **CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA-ANDA, Comitê Dança em Mediações Educacionais**. 2012. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2012-13.pdf>>. Acesso em: 29/01/2017.

SCLIAR, Bianca C. **Currículo do sistema do currículo Lattes**. [Santa Catarina], 16 out. 2017. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/8372597292097059>>. Acesso em: 06/10/2017.

SOARES, Thiago. **A Construção Imagética dos Videoclipes: Canção, Gêneros e Performance na Análise de Audiovisuais da Cultura Midiática**. 2009. 302 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Universidade Federal da Bahia. Bahia. 2009.

SPANGHERO, Maíra. **A Dança dos Encéfalos Aceso**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

STRATICO, Fernando. Lygia Clark e a Imagem Performativa de Baba Antropofágica. *In*: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 20., 2011. Rio de Janeiro. **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/fernando_stratico.pdf>. Acesso em: 22/01/2018.

TEIXEIRA, Carla Cristina da Costa. **A linguagem visual das vinhetas da MTV: Videodesign como expressão da cultura pós-moderna**. 2006. 174 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Artes. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2006.

VALLE, Flavia P. **Currículo do sistema do currículo Lattes**. [Porto Alegre], 12 ago. 2017. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/5436932725167026>>. Acesso em: 22/09/2017.

ZEIBEKIKO. *In*: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Zeibekiko>>. Acesso em: 12/10/17.

ANEXO A – PRÉ-ROTEIRO DA VIDEODANÇA NÃO

1 – Premissa

Encontros dançantes permeados por “nãos”, mas que podem sofrer intervenções de “sins” como possíveis desvios de rota.

2 – Cerne do argumento

a) Na quente tarde do dia 22 de dezembro de 2016, dois amigos (um homem e uma mulher) estão sentados em um banco de parque, num estado letárgico pós-refeição, quando, de repente, a mulher começa uma pesquisa de movimento. Enquanto isso, o homem olha para um ponto fixo no chão. Com a visão periférica, ele consegue captar um movimento dela que remete a um “não” com a cabeça. Isso o influencia a cantar a palavra “não” de diversas formas. Os movimentos de sua amiga sincronizam com sua voz. Em seguida, ela entra no jogo do canto e ele, do movimento. Eis que surge um morador de rua e observa-os por um tempo. Quando os amigos terminam a experimentação, ele se aproxima e os elogia. Ele aproveita a ocasião para pedir alguma moeda, pois precisa comprar presentes de Natal para a sua família. A dupla ajuda o homem, o que o deixa muito feliz e grato.

b) O tempo começa a fechar. O canto obscuro das cigarras parece anunciar uma forte tempestade. Entra em cena um palhaço que tenta ser engraçado com os amigos, mas não consegue, porque, externamente, ele transborda uma grande tristeza. Ele pede uma moeda, mas a dupla já não tem mais nada e acaba dizendo não a ele. O palhaço sai cabisbaixo. O silêncio, naquele instante, é “ensurdecido”. E aquele “não”... doloroso.

3 – Estrutura (provisória) da videodança

A videodança será dividida em dois atos:

Ato 1 – A ideia, neste ato, é captar a energia do morador de rua que, apesar de sua situação vulnerável, marcada por muitos “nãos”, sempre manteve o sorriso e a felicidade.

Perguntas provocadoras: um “não” sempre tem efeito negativo? Um “sim” pode desviar o efeito negativo ou positivo de um “não”?

Integrantes deste ato: 3 bailarinos.

Bailarino 1 (integrante fixo): homem.

Possível figurino: referência – Charlie Chaplin.

Bailarino 2 (integrante fixo): mulher.

Possível figurino: referência – Amelie Poulain.

Bailarino 3 (participação especial 1): pessoa de gênero descaracterizado.

Possível figurino: máscara com expressão facial extremamente feliz; roupa toda preta, a fim de direcionar o foco para a máscara.

Potencial trilha sonora: *Sous Le Ciel de Paris* - Hubert Giraud.

Ato 2 – A intenção deste ato é acessar a energia melancólica do palhaço.

Pergunta provocadora: qual o peso de um “não”?

Integrantes deste ato: 3 bailarinos.

Bailarinos 1 e 2 (integrantes fixos) do ato anterior.

Possível figurino: as mesmas referências do ato 1.

Bailarino 4 (participação especial 2): palhaço.

Figurino: roupa de palhaço.

Maquiagem: referência - palhaço triste.

Potencial trilha sonora: *Addio del Passato* - Maria Callas.

Possível local de gravação: algum banco de praça ou parque.

ANEXO B – PLANOS DE TRABALHO DOS ENCONTROS DE ATELIÊ DE CRIAÇÃO

Encontro 1 – 12/05/2017 – Sala 7:

1 – Conversa inicial: relembrar os objetivos da pesquisa, falar sobre as práticas – relação bailarino e câmera (corpo dançante/dispositivo e dispositivo eletrônico).

2 – “Chegar no corpo” – preparação corporal autônoma. Regra: não pode se comunicar verbalmente com o colega.

3 – Pegar a câmera, gravar o rosto das bailarinas, sem dizer nada. Depois de um tempo em silêncio, ainda com a câmera, perguntá-las se elas se sentem desconfortáveis em frente ao aparelho e os motivos.

4 – Proposta de desinibição: encarar a câmera, fazer uma careta e desfazê-la lentamente. Em seguida, processo inverso: partir de uma expressão facial “neutra” para a careta de forma gradual. Depois que todos fizerem, assistir aos vídeos no visor da câmera.

5 – Líder, seguidor e observador: o líder terá cinco ações para executar (caminhar, correr, derreter, rolar e saltar), podendo escolher a ordem e a velocidade. O seguidor deverá fazer o que o líder executa ao mesmo tempo que o grava. Já o observador (passivo) apenas gravará o líder e o seguidor. A troca de funções ocorre quando alguém fala “TROCA”.

6 – Ensinar fragmento da *Coreografia (sem título nº 1)*: repetir algumas vezes, “brincar” com velocidades/níveis/direções, trazer novos elementos – movimentos que remetem aos “nãos”.

7 – Fechamento.

Encontro 2 – 19/05/2017 – Sala 7:

1 – Conversa inicial: relembrar os objetivos do projeto e falar sobre as práticas para a Bailarina Z, que faltou no encontro passado.

2 – “Chegar no corpo” – preparação corporal autônoma. Regra: não pode se comunicar verbalmente com o colega.

3 – Se a Bailarina Z estiver presente, pegar a câmera, gravar o rosto dela, sem dizer nada. Perguntá-la se há algum desconforto estar em frente ao aparelho e os motivos. **(Proposta descartada).**

4 – Se a Bailarina Z não comparecer, perguntar para cada uma das participantes: se tu pudesses mostrar para a câmera um ou vários “nãos” que marcaram a tua vida, como tu farias?

5 – Proposta inspirada no experimento da careta, do encontro passado, com a inclusão de uma máscara que deixa à mostra apenas os olhos. Passo-a-passo: colocar a máscara e sorrir da forma mais exagerada que puder; retirá-la mantendo o sorriso; desfazer o sorriso lentamente até chegar a uma expressão “neutra”. **(Proposta descartada).**

6 – Retomar a atividade do líder e do seguidor (desta vez, sem o observador). Novas ações: caminhar, sentar, desequilibrar-se e esparramar-se. Instrução: tentar não tirar de enquadramento o líder por mais difícil que as ações sejam. Nova tarefa: ao trocar de função, o seguidor terá que fazer uma edição com alguma parte do seu corpo ou do colega⁷². **(Proposta descartada).**

7 – Relembrar a *Coreografia (sem título nº 1)* e ensinar a continuação.

⁷² Proposta inspirada no Experimento I – Deriva (LÜDKE, 2015, p. 124), com a utilização de “um procedimento para inserir cortes [...], que simulassem corporalmente o *fade out* dos *softwares* de edição, que consistia em bloquear a lente da câmera com alguma parte do corpo do outro bailarino” (Id., Ibid., p. 54).

8 – Resgatar a improvisação das caminhadas e dar instruções:

- a) Bailarina X, com a máscara preta, vai desenrolar o barbante pela passarela; na volta, na metade do caminho, a Débora entrará em cena;
- b) Ao longo do percurso, Débora abandonará, gradativamente, suas coisas no chão;
- c) Bailarina X volta à cena e recolhe os pertences de Débora.

9 – Fechamento.

Encontro 3 – 26/05/2017 – transferido para 02/06/2017 – Sala Morgada Cunha:

1 – “Chegar no corpo” – preparação corporal autônoma. Regra: não pode se comunicar verbalmente com o colega.

2 – Relembrar a *Coreografia (sem título nº 1)* e ensinar a continuação.

3 – Experimentação 1 (das cadeiras): explorar maneiras de relacionar-se com cadeiras, associando com os “nãos”. Com base nisso, organizar uma sequência de movimentos. Regras: no mínimo, 2 movimentos da coreografia (sem título nº 1) têm que aparecer. Apresentar individualmente (1 vez sem música; outra, com música aleatória).

4 – Fechamento.

Encontro 4 – 09/06/2017 – Sala Morgada Cunha:

1 – “Chegar no corpo” – preparação corporal autônoma. Regra: não pode se comunicar verbalmente com o colega.

2 – Dar continuidade à *Coreografia (sem título nº 1)*.

3 – Se sobrar tempo, pois a prioridade do encontro é finalizar a coreografia (sem título nº 1), propor a seguinte experimentação: provocar encontros com partes específicas do corpo. Referência: vídeo em que os rostos não aparecem nas cenas⁷³. **(Proposta descartada).**

4 – Fechamento.

Encontro 05 – 16/06/2017 – Sala 7:

1 – Conversa inicial: perguntar para a Débora o que ela acha da ideia de usar o trabalho dela, *Habitat – O Casaco que Habito (2015)*, de forma adaptada ao contexto da videodança *NÃO*.

2 – “Chegar no corpo” – preparação corporal autônoma. Regra: não pode se comunicar verbalmente com o colega.

3 – Continuar a *Coreografia (sem título nº 1)*.

4 – Fechamento.

Encontro 06 – 23/06/2017 – Sala 7:

1 – “Chegar no corpo” – preparação corporal autônoma. Regra: não pode se comunicar verbalmente com o colega.

2 – Ajustes finais da *Coreografia (sem título nº 1)*.

3 – Fechamento.

⁷³ Disponível em: <<https://vimeo.com/144500671>>. Acesso em: 12/12/2017.

Encontro 07 – 30/06/2017 – Centro de Treinamento de Técnicas e Táticas Especiais (CTTE) e minha casa.

1 – Visita ao local de filmagem (CTTE).

2 – Revisão da *Coreografia (sem título nº 1)*.

Encontro 08 – 07/07/2017 – Sala 7:

1 – Conversa inicial: comentar com as bailarinas que ensaiaremos a coreografia (sem título nº 1) e faremos o registro que servirá como protótipo para eu pensar o plano de direção dessa cena. Marcar reunião no dia 09/07/2017 para analisarmos os vídeos do processo e selecionarmos o material que será utilizado.

2 – “Chegar no corpo” – preparação corporal autônoma. Regra: não pode se comunicar verbalmente com o colega.

3 – Ensaio e registro da *Coreografia (sem título nº 1)*.

4 – Fechamento.

Encontro 09 – 21/07/2017 – Sala 7:

1 – Conversa inicial: esquema da videodança, dia da gravação, figurinos e combinação do último ensaio.

2 – “Chegar no corpo” – preparação corporal autônoma. Regra: não pode se comunicar verbalmente com o colega.

3 – Mostrar cena do *Corredor da Vila Cenográfica*, trabalhar a cena do *Casaco*, do *Esqueleto* e a *Coreografia (sem título nº 1)*.

4 – Fechamento.

Encontro 10 – 28/07/2017 – Sala 7:

- 1 – Conversa inicial: apresentação do roteiro final da videodança e da planta baixa da vila cenográfica com a esquematização de algumas cenas;
- 2 – “Chegar no corpo” – preparação corporal autônoma. Regra: não pode se comunicar verbalmente com o colega.
- 3 – Afinar cena do *Casaco*.
- 4 – Trabalhar a cena *In Heaven*.
- 5 – Fechamento.

ANEXO C – ROTEIRO FINAL DA VIDEODANÇA NÃO

CENA 1 – Imagem afunilada.

PLANO 1 – Cone do novelo de barbante encaixado na lente da câmera.

CLOSE do rosto dos bailarinos/partes do rosto: olhos, boca, nariz, etc.

Gravar com a câmera nas mãos.

Desfocar a imagem no final da cena.

CENA 2 – Corredor da vila cenográfica.

PLANO 2 – Cone do novelo de barbante cai da lente da câmera, revelando a fachada da vila cenográfica.

PLANO GERAL.

Tripé, câmera estática

PLANO 3 – Corredor da vila cenográfica.

Coreografia Lu:

1ª parte: no banco – revelação da máscara do palhaço e fragmento “senta que nem homem”.

2ª parte: movimentos da coreografia final e improvisação com as cadeiras.

Derrubo as cadeiras e saio correndo para entrar num dos cômodos da vila.

Julia sai caminhando rápido pelo mesmo caminho do Lu.

PLANO GERAL ABERTO.

Tripé.

1ª parte: câmera estática.

2ª parte: Lu sai correndo, ao passar pelo hall para entrar no cômodo, a câmera faz MOVIMENTO PANORÂMICO para a ESQUERDA e volta para

o corredor. Julia sai caminhando rápido – mesmo movimento de câmera, SÓ QUE A CÂMERA NÃO VOLTA PARA O CORREDOR.

Posicionar câmera na porta de entrada da vila.

PLANO 4 – Mesma ação do plano 3.

PLANO GERAL FECHADO.

***OBS: na 2ª parte, testar MOVIMENTO TILT PARA CIMA ou ZOOM OUT quando os bailarinos forem se aproximando da câmera.

PLANO 5 – Fragmentos da coreografia do plano 3.

1ª parte: início até a revelação da máscara e fragmento de levantar da cadeira e movimentos da coreografia final.

PLANO MÉDIO (da cintura para cima).

Tripé, câmera estática.

MOVIMENTO TILT PARA CIMA apenas quando o bailarino levantar da cadeira.

PLANO 6 – *CLOSE* da revelação da máscara.

Tripé, câmera estática.

CENA 3 – Casaco.

PLANO 7 – Lu entra correndo no cômodo Pré-Casaco.

PLANO GERAL.

Tripé, câmera na diagonal.

MOVIMENTO PANORÂMICO para a DIREITA.

PLANO 8 – Lu entra correndo no cômodo do Casaco, vai até a parede, vira-se para a câmera e vai para o lado direito até sair de enquadramento.

PLANO GERAL ou PLANO AMERICANO (do joelho para cima).

Tripé, câmera estática.

PLANO 9 – Lu chegando no canto do cômodo.

PLANO AMERICANO ou PLANO MÉDIO.

Tripé, câmera estática na diagonal.

PLANO 10 – Ju entra caminhando rápido no cômodo Pré-Casaco.

PLANO GERAL.

Tripé, câmera na diagonal.

MOVIMENTO PANORÂMICO para a DIREITA.

PLANO 11 – Ju entra no cômodo do Casaco, para no centro e se vira para a diagonal esquerda.

PLANO GERAL ou PLANO AMERICANO.

Tripé, câmera estática na diagonal.

PLANO 12 – Ju caminha para trás encarando a câmera.

PLANO AMERICANO ou PLANO MÉDIO.

Tripé, câmera estática na diagonal.

PLANO 13 – Lu sai do cômodo do Casaco.

PLANO AMERICANO ou PLANO MÉDIO.

Tripé, câmera na diagonal.

MOVIMENTO PANORÂMICO para a DIREITA.

PLANO 14 – Debs faz improvisação do casaco.

No final da improvisação, Ju rodeia Debs, pega a máscara e sai correndo do cômodo pela porta lateral.

PLANO GERAL.

Câmera estática alta.

PLANO 15 – Mesma ação do plano 14.

PLANO AMERICANO ou PLANO MÉDIO.

Steadicam ou câmara nas mãos.

Eventuais MOVIMENTOS CHICOTE (panorâmico brusco) da Debs para a Julia e vice-versa.

PLANO 16 – Máscara nas mãos da Ju.

PLANO SOBRE O OMBRO (da Julia).

Câmera estática.

PLANO 17 – Ju sai correndo do cômodo do Casaco com a máscara na mão direita, passa pelo corredor, vira à esquerda no hall e para na porta do cômodo do Circo.

PLANO GERAL.

Tripé, câmera estática.

MOVIMENTO PANORÂMICO para a DIREITA quando a Ju passar pelo hall.

CENA 4 – Circo.

PLANO 18 – Ju está na porta do cômodo do Circo olhando para o Lu.

Ju segura a máscara com as duas mãos, olha para ela e depois para o Lu.

PLANO GERAL FECHADO.

Tripé, câmera estática na diagonal.

PLANO 19 – Ju olha para Lu, para suas mãos, se surpreende que a máscara não está mais consigo e olha novamente para o Lu, de forma brusca.

Ju abaixa as mãos e vai para o canto direito.

Lu, ainda sentado, acompanha a Julia pelo olhar e se vira até ficar de frente para a porta do cômodo In Heaven.

PLANO GERAL FECHADO.

Tripé, câmera estática na diagonal.

MOVIMENTO PANORÂMICO para a ESQUERDA quando a Ju vai para o canto.

PLANO 20 – Lu de máscara.

PLANO MÉDIO ou PLANO AMERICANO.

Tripé, câmera estática na diagonal.

PLANO 21 – Lu inclina o tronco à frente para pegar o novelo de barbante do chão e elevá-lo até a altura da cabeça, ao mesmo tempo que levanta do banco. De pé, Lu puxa o barbante com a mão esquerda. (PLANO GERAL e/ou AMERICANO).

À medida que o barbante desenrola, a câmera se aproxima do barbante e faz MOVIMENTO TILT para BAIXO, a fim de dar close no emaranhado de barbante no chão.

A câmera segue o trajeto do barbante, ainda em CLOSE, até encontrar o segundo emaranhado de barbante. Ali os pés do palhaço aparecerão no frame. Subir a câmera gradualmente até chegar no rosto do palhaço.

Câmera dá um meio giro de forma a pegar o perfil do rosto do palhaço.

ZOOM OUT para enquadrar Lu e palhaço frente a frente, de perfil.

A câmera percorre por todo o cômodo de forma a enquadrar os três bailarinos.

No final da cena, a câmera deverá estar na parede oposta à da porta do cômodo In Heaven para enquadrar Lu e palhaço frente a frente, de perfil, com o banco entre eles. Julia sai do cômodo do Circo, entra no In Heaven e se coloca no canto à direita. Palhaço entra no cômodo In Heaven

correndo e passa a cama de gato. Lu caminha até a porta do cômodo In Heaven. (PLANO MÉDIO ou AMERICANO).

Steadicam.

PLANO 22 – Mesma ação do plano 21.

Steadicam alta.

Movimento da câmera de acordo com a movimentação dos bailarinos.

***OBS: este plano pode ser descartado, se o tempo de gravação estiver apertado.

CENA 5 – In Heaven.

PLANO 23 – Lu entra no cômodo In Heaven com a câmera na mão, faz MOVIMENTO CHICOTE para DIAGONAL DIREITA ATRÁS, a fim de mostrar a Julia, e para em frente à cama de gato (de barbante laranja). O palhaço está do outro lado do barbante. (PLANO GERAL).

O palhaço começa a girar gradualmente durante a introdução da música (fragmento sexual intercourse).

Quando a música In Heaven tocar, Lu começa a girar, aumentando a velocidade de forma gradativa.

Lu para de girar bruscamente, enquadra o palhaço e entra na cama de gato.

O palhaço ainda gira, mas passa a diminuir a velocidade até parar para assim entrar na cama de gato.

Improviso do palhaço.

Em um certo momento, Lu entrega a câmera para o palhaço, mas a TRANSIÇÃO NÃO PODE SER PERCEPTÍVEL.

Improviso do Lu.

Ao terminar a música, Lu sai correndo. Julia vai atrás.

Debs posiciona a câmera no chão, na diagonal, apontando para a porta do cômodo e sai correndo.

Planos e movimentos de câmera diversos de acordo a necessidade da cena.

Câmera em uma das mãos.

PLANO 24 – Perspectiva do palhaço.

Lu começa a girar gradualmente durante a introdução da música (fragmento sexual intercourse).

Quando a música In Heaven tocar, o palhaço começa a girar, aumentando a velocidade de forma gradativa.

O palhaço para de girar bruscamente, enquadra o Lu que ainda está girando, mas diminuindo a velocidade até parar.

PLANO GERAL.

Câmera em uma das mãos.

CENA 6 – “Esqueleto”.

PLANO 25 – Corredor.

Lu sai correndo do cômodo In Heaven e sobe as escadas. Logo atrás, a Julia e por último, o palhaço.

Tripé. Câmera estática.

PLANO 26 – Sacada.

Improvisação do “Esqueleto”. Palhaço e Lu.

No final da improvisação, Lu sai correndo e foge da vila cenográfica. Gravá-lo da sacada. Quando Lu ultrapassar a porta da vila, Ju e Debs saem da sacada.

Planos e movimentos de câmera diversos de acordo a necessidade da cena.

Câmera nas mãos.

PLANO 27 – Corredor.

Julia e palhaço descem as escadas e entram no cômodo Pré-Floresta.

PLANO GERAL.

Tripé, câmera estática.

PLANO 28 – Cômodo Pré-Floresta.

Julia e palhaço entram no cômodo e vão para a floresta. Ao passarem da porta de saída do cômodo Pré-Floresta, a câmera vai até essa porta e grava as bailarinas até elas saírem de enquadramento.

PLANO GERAL e/ou PLANO AMERICANO.

Steadicam.

MOVIMENTO PANORÂMICO para a ESQUERDA quando as bailarinas forem para a porta de saída.

CENA 7 – Coreografia (sem título nº 1) em frente à casa em construção.

PLANO 29 – Floresta ao lado da casa em construção.

Ju e palhaço caminham entre as árvores em direção da casa em construção que não aparece ainda neste plano.

PLANO GERAL.

Tripé, câmera estática.

PLANO 30 – Em frente à casa em construção, Ju e Debs sentam nos bancos de costas para a câmera.

Em seguida, Lu chega (pelo sentido oposto das bailarinas, ou seja, por trás da câmera) e senta no banco do meio também de costas.

PLANO GERAL.

Tripé, câmera estática.

PLANO 31 – Lu chegando para sentar nos bancos (perspectiva dentro da casa em construção).

PLANO GERAL.

Tripé, câmera estática.

PLANO 32 – Coreografia estruturada.

PLANO GERAL.

Tripé, câmera estática.

PLANO 33 – Glitch do Lu sentado na Julia.

PLANO GERAL.

Tripé, câmera estática.

PLANO 34 – Coreografia estruturada (até a parte de colocar a mão na boca e baixá-la na perna – antes da improvisação).

PLANO AMERICANO.

Tripé, câmera estática.

MOVIMENTO TILT para CIMA e para BAIXO quando necessários.

PLANO 35 – Glitch deformação da expressão facial.

PLANO AMERICANO.

Tripé, câmera estática.

PLANO 36 – Coreografia estruturada (apenas a parte sentada até a sineta).

PLANO MÉDIO.

Tripé, câmera estática.

PLANO 37 – Coreografia estruturada (da parte feita na diagonal criada pela Débora até o final da música).

PLANO GERAL.

Tripé, câmera na diagonal esquerda.

PLANO 38 - Coreografia estruturada (da parte feita na diagonal criada pela Débora até Débora sentar no Lu).

PLANO GERAL.

Tripé, câmera na diagonal direita.

PLANO 39 - Coreografia estruturada (apenas as olhadas e virar para trás).

PLANO GERAL.

Tripé, câmera dentro da casa estruturada.

CENA 8 – Bergamotas.

PLANO 40 – CLOSE do novelo de barbante no chão. ÂNGULO PLANO BAIXO. Em seguida fazer transição para ÂNGULO PLONGÊ (ângulo alto com a câmera apontada para baixo).

A câmera percorre o barbante até chegar em um emaranhado e vai para o ÂNGULO PLANO BAIXO para enquadrar o emaranhado e os pés do Lu.

Steadicam.

PLANO 41 – PLANO GERAL FECHADO do Lu preso a uma estrutura de madeira.

Tripé, câmera estática.

PLANO 42 – CLOSE das bergamotas nas mãos do Lu.

Tripé, câmera estática.

PLANO 43 – CLOSE do Lu (cabeça e ombros).

Ju retira a máscara do Lu.

Lu abre a boca, Débora coloca um gomo de bergamota, Julia coloca outro e assim sucessivamente. Nos primeiros gomos, eles fazem essa ação delicadamente. De forma gradual, a ação vai ficando agressiva até acabarem as bergamotas.

Tripé, câmera estática.

***OBS: neste plano, além de mim, apenas as mãos e uma pequena parte dos antebraços da Ju e da Debs devem aparecer no frame.

PLANO 44 – Lu mastiga as bergamotas e repentinamente as cospe.

PLANO PRÓXIMO (do peito para cima).
Tripé, câmera estática.

CENA 9 – Babofagia.

PLANO 45 – A câmera adentra a floresta até encontrar Ju, Lu e Debs sentados num banco.

PLANO GERAL.
Steadicam.

PLANO 46 – Ju tira minha máscara.
Debs puxa o barbante que está na boca do Lu.
Lu cospe o resto do pequeno novelo restante.

PLANO PRÓXIMO.
Tripé, câmera estática.

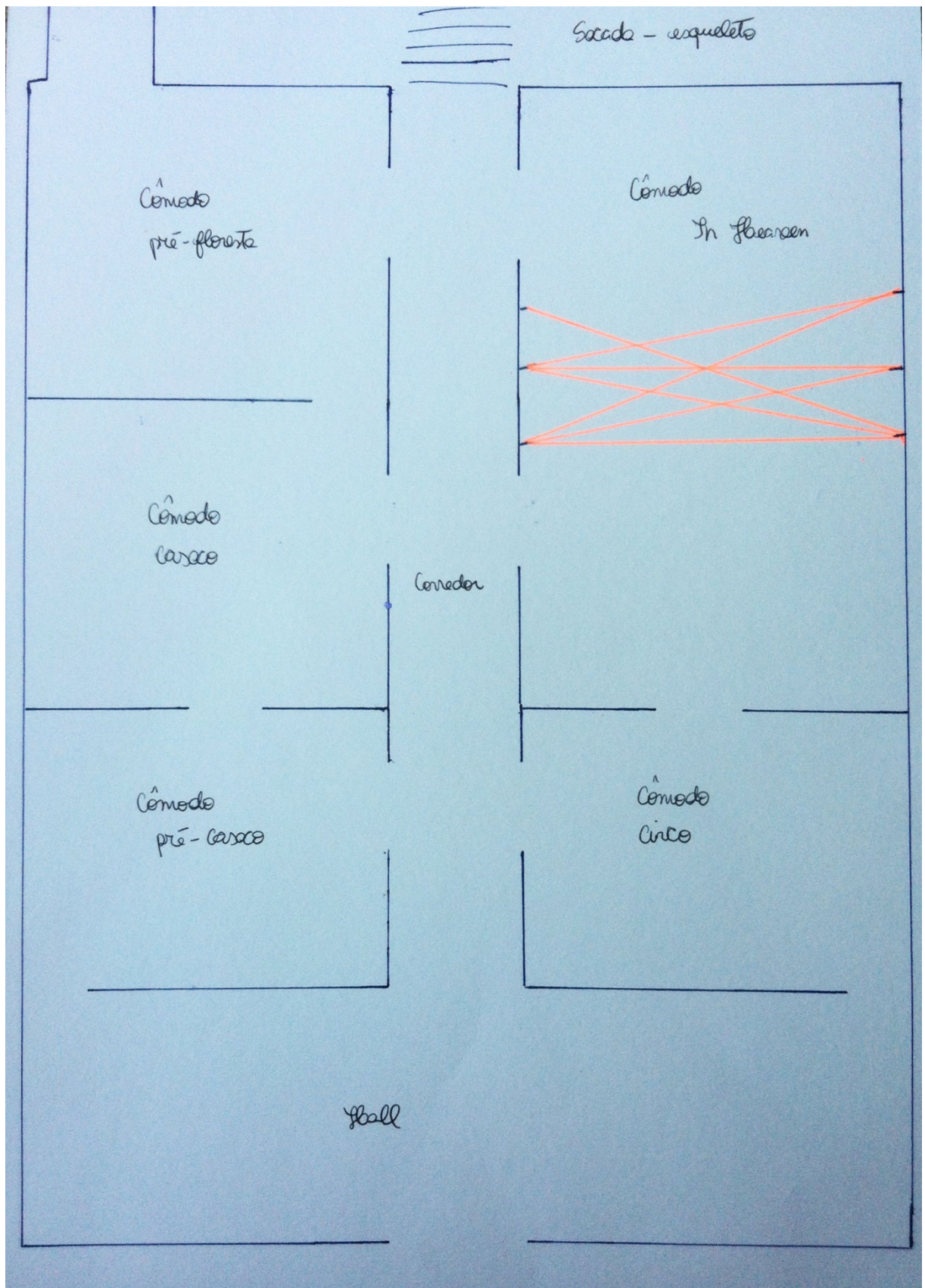
PLANO 47 – Roupa, máscara e peruca do palhaço no chão, e emaranhado de barbante por cima.

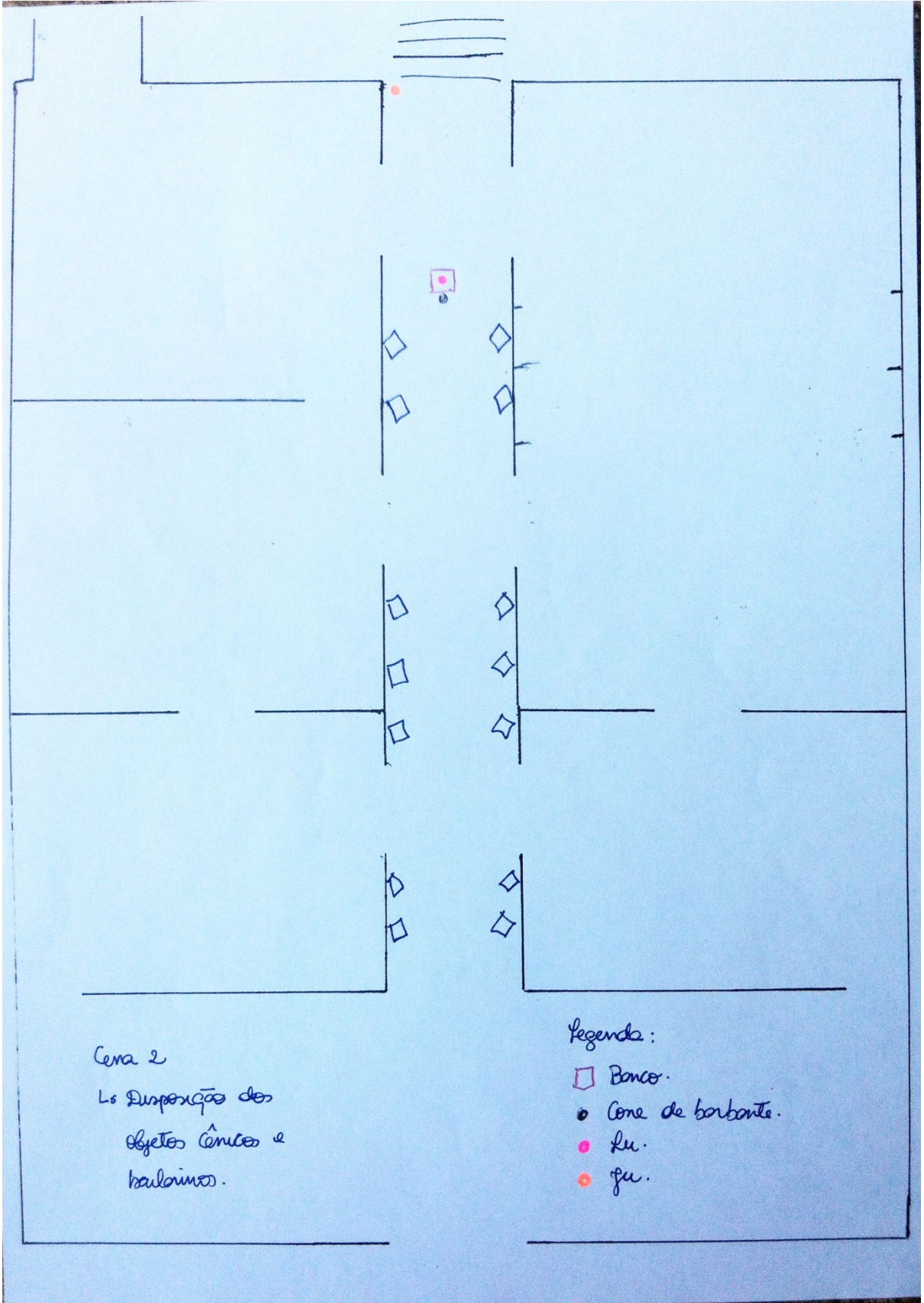
PLANO GERAL FECHADO.
MOVIMENTO TILT para BAIXO.
Tripé, câmera estática.

PLANO 48 – Lu dá um sorriso irônico e olha para a Débora e para a Ju. Ambas também estão sorrindo ironicamente.
Lu limpa o ombro esquerdo e todos param com o sorriso irônico.

PLANO PRÓXIMO.
Tripé, câmera estática.

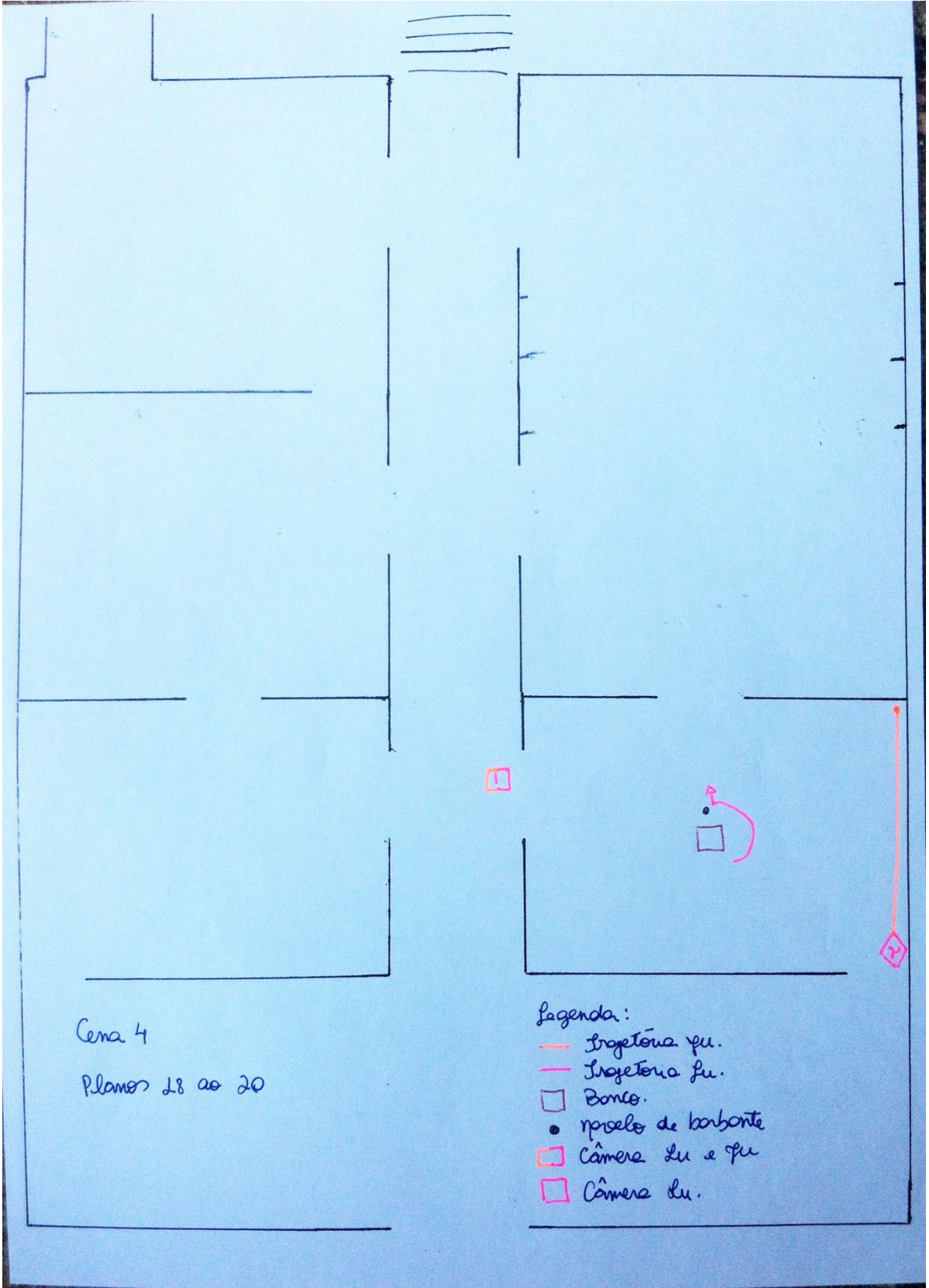
ANEXO D – PLANTA BAIXA DA VILA CENOGRÁFICA (ESQUEMAS DE DIREÇÃO)

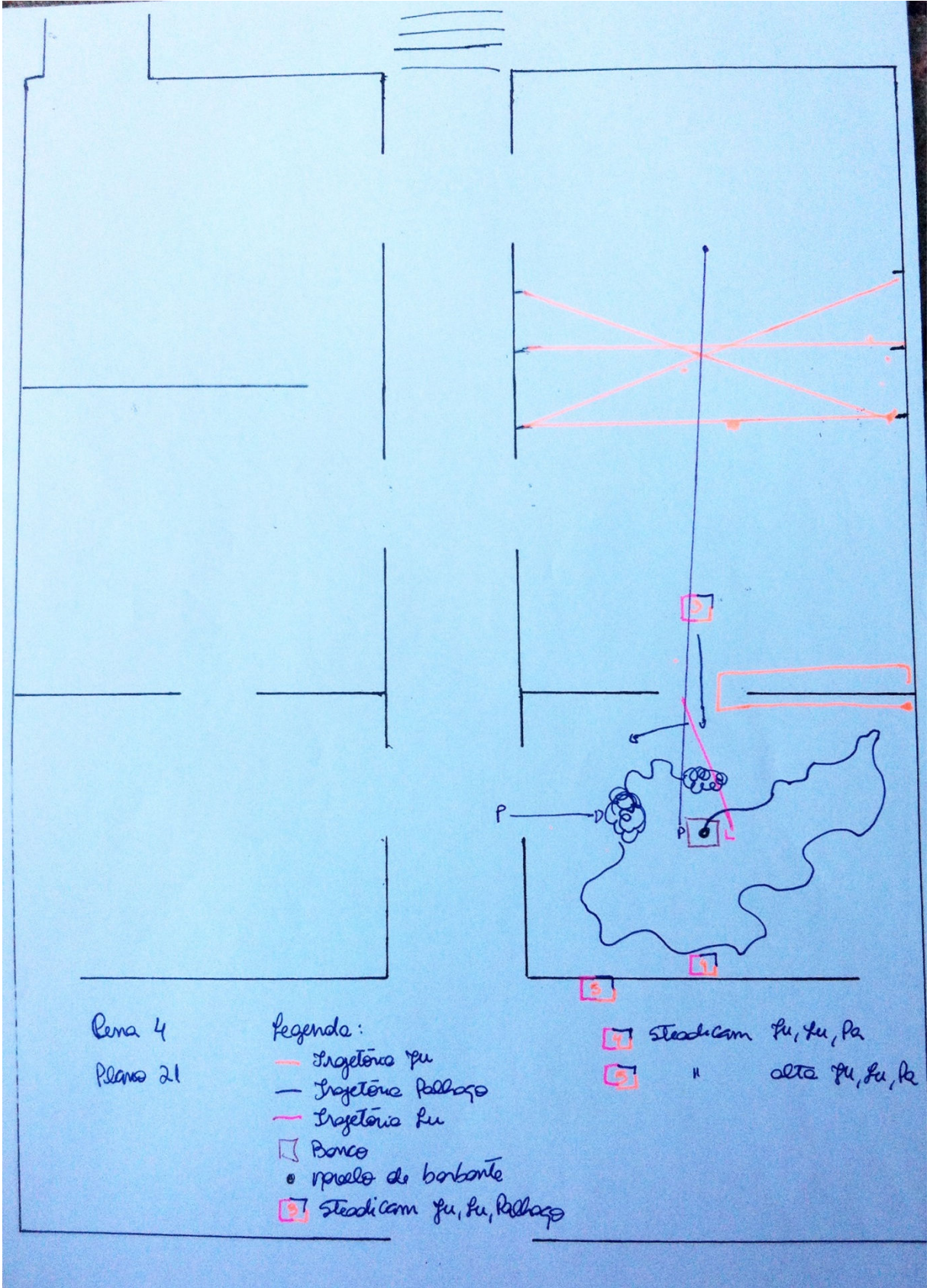


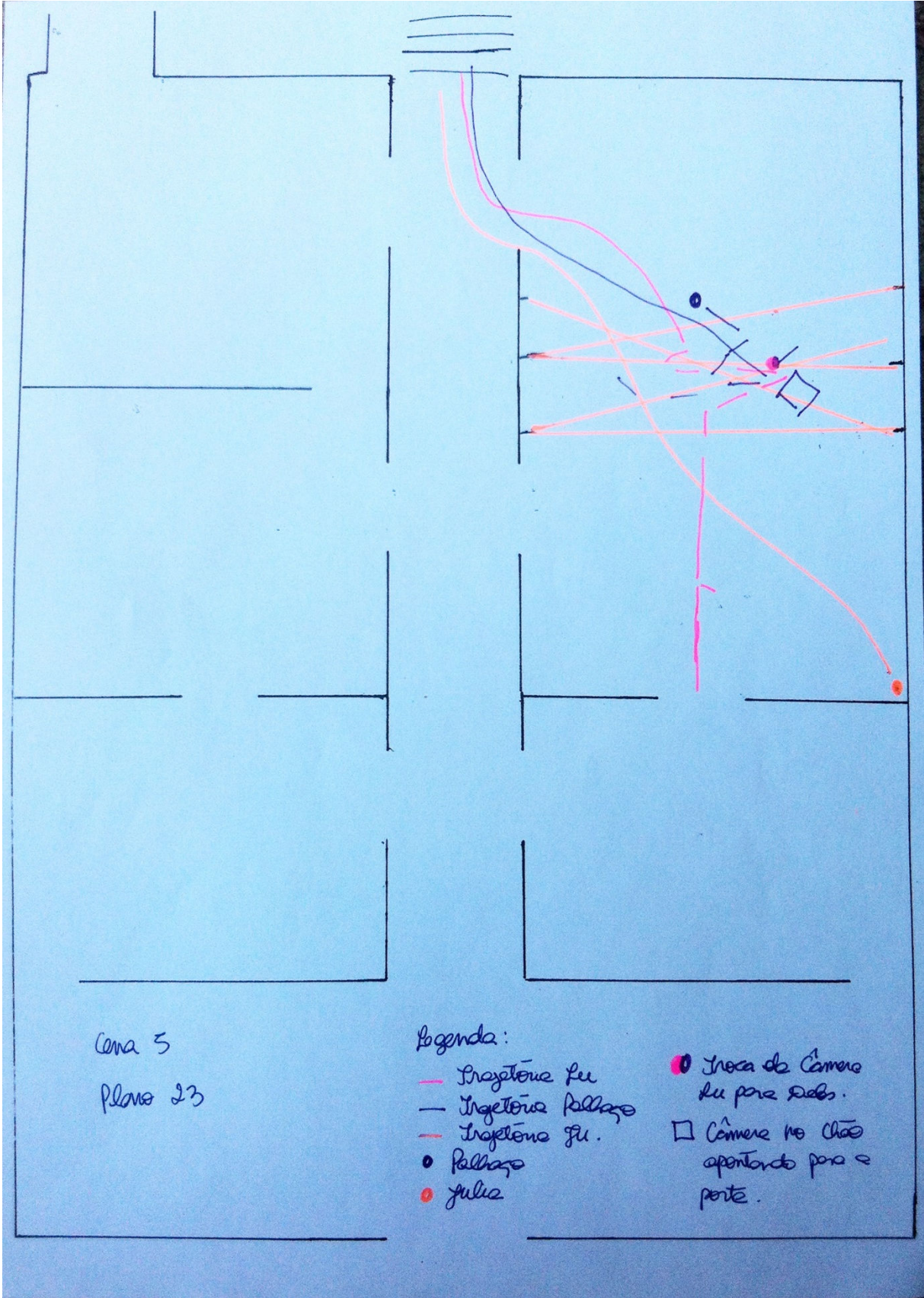


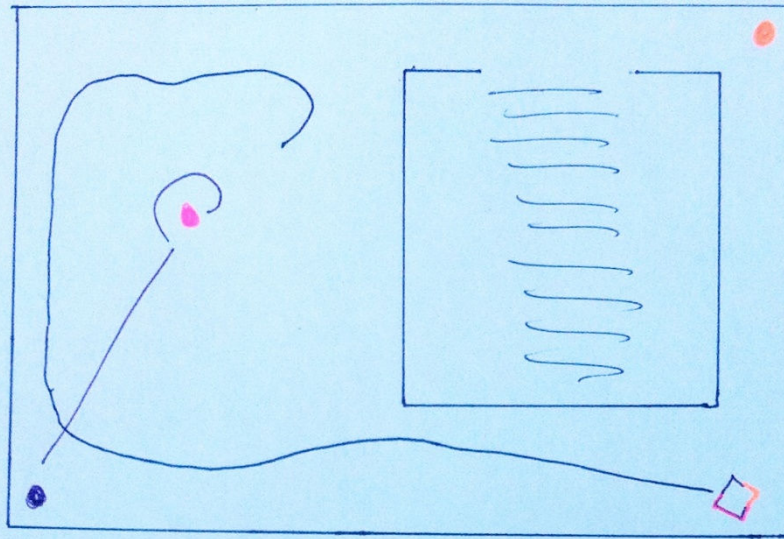












Cena 6
Planșă 26

Legenda:

- Lu.
- Dăbora.
- Projețorul de Dăbora
- Câmera Luță.
- Projețorul de Câmera.

ANEXO E – CONSIDERAÇÕES (NÃO) FINAIS (QUANDO EU ACHEI QUE TUDO ESTAVA PERDIDO EM RELAÇÃO A ESTE TRABALHO, POIS HAVIA CHEGADO A DATA FINAL DE ENTREGA E EU NÃO TINHA TERMINADO METADE DELE, E AGORA ESTE TEXTO É SÓ UM POEMA)

Este NÃO é um final oficial.

O capítulo anterior deixa claro que ainda há caminhos para se percorrer nesta pesquisa.

Até então, foi possível evidenciar as abordagens metodológicas deste estudo. Pude compreender que a metodologia da pesquisa em artes cria corpo no processo, mas faz-se necessário estabelecer estratégias a priori, mesmo que tenham que ser abandonadas em benefício de outras. É constante trabalho de descoberta.

Este NÃO é um final oficial.

Esmiucei os fatores que antecederam a investigação como forma de movimentar antigos e novos pensamentos acerca do fazer-artístico.

Este NÃO é um final oficial.

Tratei de analisar os procedimentos de criação de, pelo menos, uma parte da pré-produção, fase de planejamento da videodança. Faltou ainda explorar importantes dados dos encontros de ateliê de composição a respeito das coreografias, dos corpos que videodanças, da relação bailarino e câmera, e das fases subsequentes: produção e pós-produção.

Este NÃO é um final oficial.

Soa quase como uma anedota NÃO conseguir finalizar um trabalho que tem como título NÃO.

Este é um diário de composição que também deverá contar os percalços de formar uma videodança. Alguns deles, inclusive, contribuíram para a NÃO finalização desta pesquisa.

Este NÃO é um final oficial.

Luciano Souza

18/01/2017