

MEMORIAL DESCRITIVO DAS VIDEODANÇAS *RODA E COMO SOBREVIVER NA CAIXA DE VIDRO: RELAÇÕES ENTRE CORPOS, CÂMERA E ESPAÇO;*

PASETTO, Bianca de Moura ¹

RESUMO: Este memorial tem por objetivo descrever os processos que contribuíram para a realização de dois trabalhos de videodança entre os anos de 2013 e 2014, ambas realizadas dentro do programa de iniciação artística cultural, com o objetivo de investigar questões relacionadas ao espaço e o tempo na construção deste tipo de material.

PALAVRAS-CHAVE: Videodança; processo criativo; vídeo.

Introdução

As videodanças, termo indicativo de trabalhos em vídeo que se utilizam dos códigos de linguagem do vídeo, do cinema e da dança para a sua realização, é um campo de conhecimento transdisciplinar e, mais do que isto, um campo de estudo e realização onde não conseguimos determinar a partir de qual área surge o processo: se dxs dançarinx², da diretora³ de cinema/audiovisual ou da equipe de fotografia, arte ou demais departamentos.

Desta maneira, as videodanças encontram-se, de certa maneira, sempre a fugir de determinadas relação entre cinema, vídeo e dança, procurando desenvolver códigos próprios que as caracterize e diferencie de meros registros de coreografia ou de trabalhos em vídeo onde o corpo que dança encontra-se apenas como um pretexto para o desenvolvimento da cena ou ainda, como (unicamente) elemento de composição visual. Neste sentido, cabe aqui utilizar-se da seguinte conceituação:

¹ Bacharela em Cinema e Vídeo pela Unespar – Campus Curitiba II. Email: biancapasetto@gmail.com

² Será utilizado no texto o “x”, no sentido de ampliar as possibilidades de entendimento de gêneros.

³ Será utilizado o substantivo no feminino, pois os dois trabalhos comentados foram dirigidos por mulheres.

“(…) a imagem no vídeo-dança se oferece ao espectador com um texto a ser lido e decodificado, e não um mero pretexto para ações dançantes dentro de uma narrativa diegética. A dança mediada torna-se um novo texto, um novo discurso (esfera artística e midiática) com código e linguagem específicos – uma signagem – decorrentes das possibilidades de interação e de diálogos com duas interfaces das novas tecnologias de comunicação. (Wosniak, 2006, p. 88)

Como característica de uma linguagem híbrida, construída a partir de vários olhares, backgrounds e processos, a realização em videodanças não segue uma linha de trabalho comum a todos: ela é uma questão aberta, pronta para ser construída conforme a necessidade de cada projeto.

Assim, neste memorial, três questões são importantes de serem definidas para a compreensão da descrição dos trabalhos. Primeiro, o ponto de vista de realização será sempre o da diretora⁴. Conforme foi considerado acima, as videodanças são processos de criação transdisciplinares, portanto, é importante frisar que este é um dos pontos de vista possíveis e o escolhido para este memorial por ser a função exercida pela autora. Segundo, o presente memorial tem por objetivo discutir os processos de realização a partir deste ponto de vista, a considerar as mudanças que ocorreram nos projetos e percepções quanto a situações de planejamento, set e pós-produção. Terceiro, ambos os trabalhos foram desenvolvidos com fins de estudo de espaço, tempo e construção do corpo, fator que os conecta nos dois extremos da linha do tempo de realização⁵, o que possibilita visualizar uma trajetória de trabalho e as mudanças ocorridas nos processos de escolhas, de olhar e de criação.

Roda: início de um processo.

⁴ No trabalho *Roda*, embora existam duas diretoras, será considerado o trabalho sob o ponto de vista de uma, por esta ser a autora do artigo.

⁵ O primeiro vídeo-dança, intitulado *Roda*, foi desenvolvido no início do ano de pesquisa. O segundo *Experimento 1 ou Como Sobreviver na Caixa de Vidro*, foi desenvolvido no final do primeiro ano de pesquisa.

Roda é um trabalho de videodança dirigido por quatro mãos: Bianca Pasetto e Cínthia Manocchio, ambas alunas da graduação em Cinema Vídeo da Unespar. O projeto foi proposto a partir da vontade de ambas as diretoras de experimentarem o processo de realização de uma videodança.

O projeto teve dois pontos de partida iniciais: uma sugestão de movimentação para o bailarino e uma cenografia que proporcionasse que este trabalhasse em diferentes níveis de altura.

Quanto à movimentação, a proposta era trabalhar com dois bailarinos, que realizariam movimentos um de costas para o outro, de maneira espelhada, de forma a completar com o corpo uma composição visual⁶. Neste processo, o bailarino deveria, necessariamente, realizar alguns movimentos pré-sugeridos, para que fosse possível realizar a decupagem sugerida no storyboard. Ao longo do processo, consideramos que isto tornaria o trabalho engessado, limitando a capacidade de expressão no corpo no vídeo, fazendo com que este se imprimisse no vídeo apenas como elemento de reforço do espetáculo visual, e não como parte integrante do processo e, principalmente, como elemento inseparável da construção de uma videodança.

Assim, abandonamos a decupagem inicial e passamos a desenvolver o projeto a partir da idéia de níveis de movimento⁷, respectivamente baixo, médio e alto, que deveria servir como uma idéia de orientação par ao desenvolvimento do cenário e da fotografia.

Baixo, médio e alto no cenário e na fotografia.

⁶ Esta primeira sugestão de movimentação e de planos pode ser verificada no rascunho de storyboard feito à época, no anexo1 deste trabalho.

⁷ Nos apropriamos, de uma maneira bastante simplista, da concepção de níveis de movimento de Rudolph Van Laban,

Seguindo a concepção de que há três níveis de movimento, desenvolvemos o cenário de maneira que ele pudesse proporcionar que o bailarino realizasse movimentos nestas três esferas. Outro elemento necessário era que, o desenho do cenário proporcionasse a circularidade, tanto para os movimentos de câmera quando para o bailarino, favorecendo a um olhar em várias direções, como tentativa de fugir da caixa teatral⁸



Figural: frame do material de Roda, para fins de registro do espaço. Fonte: acervo pessoal.

Desta maneira, criamos um espaço no centro do estúdio com material que pudesse proporcionar a feitura de desenho. Este espaço também foi desenvolvido para quando o bailarino quisesse desenvolver movimentos mais próximos ao chão. Visto sob o ponto de vista mostrado na figura acima, o cenário teria o nível baixo (representado na roda), o médio, representado na cadeira, uma vez que o bailarino poderia move-la e utilizá-la a seu gosto, e o alto, com as paredes de fundo. A concepção visual do cenário

⁸ Refiro-me aqui, especificamente, à espetáculos realizados na configuração do palco italiano.

teve também como base a pesquisa de referências, conforme prancha⁹ de imagens com referências de cor e materiais.

Em relação à fotografia, a luz foi trabalhada com diferentes níveis e a partir das cores azul e vermelho, com o objetivo de demarcar estes espaços. O conceito de movimentação da câmera estava, necessariamente atrelada ao uso de travelling e grua, com as variações de altura possíveis dentro de cada equipamento.

Dirigir um bailarino para uma videodança.

Se houve um planejamento prévio para o cenário, um desenvolvimento de conceito e até mesmo uma decupagem prévia de planos e discussões sobre movimentos de câmera, o mesmo não ocorreu em relação ao bailarino. Embora este estivesse a par da proposta, a ele coube o papel de executar uma ação, no caso, dançar, em um determinado momento, por um determinado tempo. Assim, nesta opção de direção, o trabalho se afastou da videodança, uma vez que não proporcionou um verdadeiro fluxo de trocas de conhecimentos e saberes, colocando o bailarino em uma postura de ser observado e não de integrante ativo de um projeto. Ao propor uma cenografia pronta, que dialogava com conceitos propostos pelas diretoras mas que, em sua construção, excluiu do processo de experimentação o bailarino, vejo que o trabalho perdeu parte da sua potência uma vez que o espaço está para ser usado, e não para ser experimentado e compartilhado. Neste sentido, o espaço se torna sempre o mesmo, apenas alterando-se o ponto de vista. Porém, o trabalho foi importante para refletir sobre a concepção de espaço, segundo Aumont:

“A idéia de espaço está fundamentalmente vinculada ao corpo e a seu deslocamento; em particular, a verticalidade é um dado imediato de nossa experiência pela gravitação: vemos os objetos caírem verticalmente, mas sentimos também a gravidade passar por nosso

⁹ Ver anexo 2

corpo. O conceito de espaço é pois tanto de origem tátil e cinésica quanto virtual.” (AUMONT, 2002, p.37)

Assim, percebo que o trabalho se utilizou fundamentalmente de uma concepção de espaço criada a partir do corpo da diretora, tendo como expoente o lugar do olhar (a câmera) como guia condutor da construção deste espaço.

O tempo, neste trabalho, é trabalhado como uma unidade possível de ser manipulada a qualquer momento, mesmo que dentro do mesmo espaço: se o tempo se expande, se dilata, acompanhando o movimento do bailarino ou da câmera, pode também ser acelerado ou, ainda, repetido inúmeras vezes em um looping infinito, proporcionando, conseqüentemente, desenho no círculo que podem ser feitos ou desfeitos conforme a manipulação do tempo. No mesmo espaço, o mesmo corpo pode habitar inúmeras vezes.



Figura 2: O mesmo corpo pode habitar o mesmo espaço na mesma fração de tempo. Fonte: Frame do trabalho Roda, acervo pessoal.

Experimento 1 ou Como sobreviver na caixa de vidro.

Enquanto o trabalho *Roda* propunha uma cenografia pré-concebida para depois sugerir uma ação ao corpo, em *Experimento 1 ou Como sobreviver na caixa de vidro*, se utiliza da potência do espaço público para o seu desenvolvimento.

O projeto, desenvolvido pela companhia Link's de Dança, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), com direção da bailarina Juliana Grecca, propunha a permanência de seis bailarinas em uma estrutura de vidro (a caixa de vidro), presente no pátio da UTFPR, ao longo de seis horas. Neste período, cada uma deveria executar uma lista de tarefas, repetida durante todo o espaço de tempo.

O interesse no projeto surgiu por tratar-se de um experimento de longo tempo, que se utilizava de uma estrutura pública, já existente, para fins artísticos. Assim, o projeto colocava como desafio tanto o trabalho com o tempo, o que gerou questões acerca de como evidenciar isto ou não em vídeo, como da própria arquitetura do espaço em si, que não poderia ser previamente adaptado para uma filmagem

Alinhamento de expectativas e conhecimento do espaço.

O processo teve início com a necessidade de conhecer qual era a o projeto e também qual a movimentação proposta pelas bailarinas. Embora elas não tivessem uma movimentação rígida e de posicionamentos fixos no espaço, existia uma sequencia que seria comum a todas e que, em determinados momentos, elas realizariam juntas.

Assim, se não era possível conhecer exatamente quais os movimentos que seriam realizados e em quais momentos e posicionamento, cabia ao trabalho de direção conhecer o espaço físico e avaliar nele quais seriam os melhores posicionamentos. Aqui, cabe ressaltar que, neste trabalho , o melhor posicionamento não se refere apenas a obtenção de uma boa fotografia. Refere-se também ao ato de estar sem, para isto, interferir no processo. Ou ainda, de estar, interagir com a interface câmera- corpo mas de maneira que não espetacularize ou torne artificial o corpo que é filmado.

Coube à direção avaliar o potencial da estrutura. Seria possível realizar planos altos, acima da caixa de vidro? Ou seria melhor planos baixos, na altura dos pés? Assim, a estrutura do lugar, embora rígida, propunha pequenas maneiras de escapar a ela: a caixa de vidro era vazada na parte de cima. Se, de um lado, havia um vidro com grande fluxo de pessoas, do outro, o cenário mudava e tínhamos várias folhagens que quase comuflavam a construção. A alternância de nível entre a caixa e o pátio que se seguia a ela, mais baixo, proporcionou que conseguíssemos fazer planos baixos sem que, para isto, tivéssemos que modificar a altura do tripé.

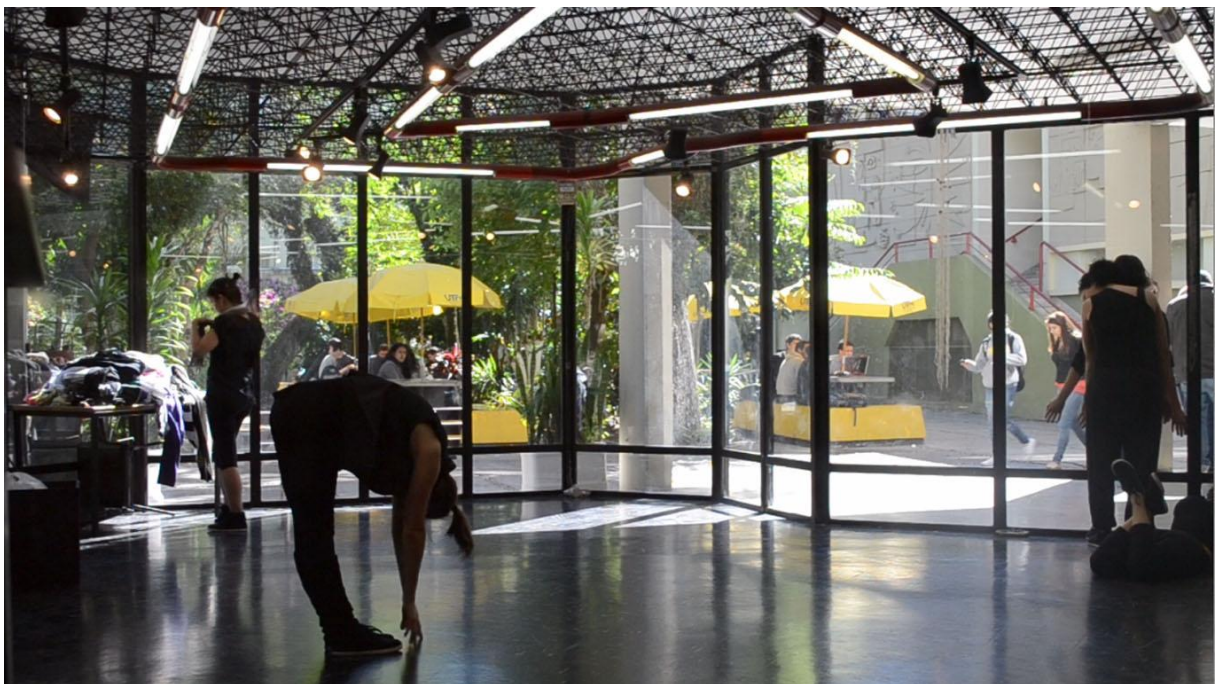


Figura 3: Foto de um dos pontos de vista da estrutura de vidro. Fonte: acervo pessoal.

Assim, o trabalho tinha dois pontos de vista: o de quem está dentro, as meninas que se propõem a sobreviver na caixa de vidro, e o dos observadores, transeuntes que observam pela estrutura do vidro.

O olhar dentro da caixa.

Para este primeiro trabalho, foi escolhido o ponto de vista de quem está dentro da caixa, com alguns momentos de fuga, caracterizados pelos planos altos (fora da caixa) e os planos fechados nos rostos através dos vidros.

Assim, priorizou-se a utilização de pouca profundidade de campo, olhando a caixa como um sistema isolado de existência do qual, fora dela, só se tem ruído, seja de imagem ou de som.

Sob este aspecto, a utilização de plano fechado no rosto foi o aspecto mais característico da linguagem audiovisual e que se diferencia de um registro de um espetáculo de dança.



Figura 4: plano fechado da videodança Experimento 1. Fonte: acervo pessoal

Outro aspecto foi que, ao optar por trabalhar a partir do olhar de quem está dentro da caixa, implicou, necessariamente, que a relação de intereção na interface corpo (diretora) x câmera x corpo (bailarinas) fosse algo presente durante toda a filmagem. Assim, a direção retorna a um processo de, ao mesmo tempo que direciona o olhar, define e recorta o corpo do outro, também se auto-dirige e no processo criativo. O arquitetura, neste trabalho, se insere no projeto como elemento fundamental da construção da imagem. Temos, assim, uma interação entre espaço, corpo e câmera, utilizados de maneira mais próximas da videodanças.

“É através da imagem e do espaço físico, aliados ao espaço trio, que o corpo percorre estes espaços, construindo espaços outros e percepções inusitadas, deslocando-o para lugares não identificáveis, não tão explorados. A facilidade do corpo de mover-se na imagem e a proximidade da câmera sobre ele provocam novas sensibilidades e reflexões acerca deste corpo.” (NATAL, 2012,P.38)

O tempo, neste trabalho, sofre o processo de condensação: as seis horas de trabalho são propostas no vídeo através da alternância de gestos e de ritmos, propondo a repetição de gestos e evidenciando a modificação nas expressões do rosto como evidência de passagem do tempo.

Conclusão:

Os dois trabalhos propõem-se a trabalhar com aspectos relacionados ao tempo e ao espaço de maneiras diversas, como que ligadas uma à outra por uma linha do tempo condutora de um processo. Se o primeiro projeto, *Roda*, se colocava em um cenário pré-concebido para a ação e com uma capacidade de mobilidade do tempo maior, em *Experimento 1* a situação se inverte em relação ao espaço e propões um tempo pré-determinado com o qual deve ser trabalhado.

Em ambas os trabalhos, é possível verificar que a videodança caracteriza-se por ser um processo sempre em aberto, sem fórmulas prontas de trabalho, tendo como ponto em comum a troca de saberes para que se caracterize um processo criativo de ambas as partes.

Referências:

AUMONT, Jacques **A imagem**. 14.. Ed. 14. ed. Campinas, SP: Papirus, 2009. 317 p.

NATAL, Carolina Duarte. **Dancine: sob a perspectiva da inter-relação espacial**. Campinas, SP, 2012

WOSNIAK, Cristiane do Rocio. **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação**. 2006. 142 f. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, 2006., Curitiba, PR.

3 SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
VI SEMANA ACADÊMICA DE CINEMA 2014

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

Proposta de Videoarte/Videodança → Bianca e Cinthia
V.1
B1 = Bailarina 1
B2 = " 2

B1 → Esquerda

B2 → Repete = direito

Bianca

prato

Igual ao plano à esquerda, porém do lado direito a movimentação.

B1 Perna direita

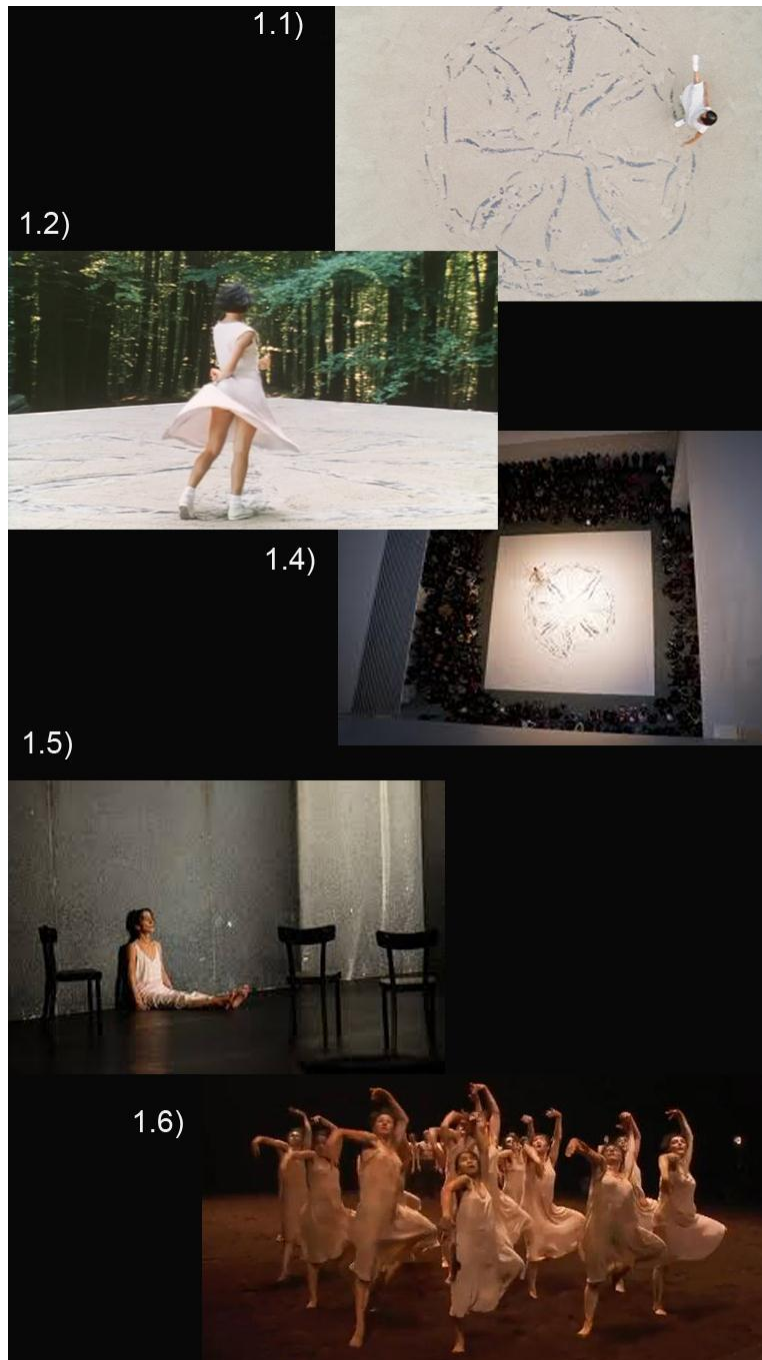
Igual ao plano anterior mas com mov do lado esquerdo

Acrobacias/
Danças

Troca de pernas e braços, plano de cima

Anexo1: storyboard desenvolvido para a primeira idéia do projeto *RODA*. Fonte: acervo pessoal

Anexo 02



Prancha de referências para o trabalho *Roda*. Figuras 1.1, 1.2 e 1.3 referem-se ao espetáculo *Fase*, de Anne Teresa de Keersmaecker. Figuras 1.5 e 1.6 referem-se respectivamente a *Café Muller* e *A sagração da primavera*, ambos de Pina Bausch. Frames retirados do filme *Pina*, de Wim Wenders. Fontes imagens: 1.1 e 1.2 [www. stylezeitgeist.com](http://www.stylezeitgeist.com) Imagem 1.3 www.moma.org