

**INADEQUADO: UM EXERCÍCIO DE VIDEODANÇA
ATRAVÉS DO OLHAR DO CINEASTA**Yuri A. R. Martins¹

Resumo: O projeto de pesquisa e execução visa uma projeção de dança no cinema, videodança, com coreografia e música autorais em um curta metragem. A dança no cinema vem magnetizando o interesse do público desde sua criação e com o avanço tecnológico veio também o interesse dos cineastas por coreografias e narrativas mais complexas para o audiovisual. “Inadequado” toma como base a narrativa/estória de uma personagem em busca de paz interior, fugindo da rotina que a controla e o que mais ela encontra em sua busca. O memorial discorre sobre o papel do cinema no videodança, quais etapas o diretor executa para o filme ficar estética e semioticamente compreensível; texturas e cores fotográficas para estabelecer contrastes entre os locais utilizados no curta metragem, e escolhas de instrumentos e ritmos musicais adequados à coreografia; entre mais, a montagem das cenas preservando a narrativa coreografia criada / montada para cada cena do filme.

Palavras-Chave: Dança; Videodança; Narrativa; Montagem.

**INADEQUATE: A SCREEN CHOREOGRAPHY
THROUGH THE LENSES OF A FILMMAKER**

Abstract: The research project aims at the execution and projection of a short dance video, a videodance (or screen choreography), with authorial choreography and original music. Dance in cinema has captured the interest of the public since its conception, and with the advancement of technology came the interest of filmmakers to tell more challenging audiovisual narratives using choreography. “Inadequate” tells the story of a character in search of inner peace, fleeing the routine that controls her and what else she finds in her quest. The memorial discusses the role of cinema in screen choreography, which steps the director performs for the film to be aesthetically and semiotically understandable; Choices in texture and colors to establish contrast between scenes and locations, and choices of musical instruments and rhythms suitable for the choreography, further more, the montage of the scenes preserving the choreographic narrative created / assembled for each scene in the movie.

Keywords: Dance; Videodance; Narrative; Editing.

¹ Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: ry-yu@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O videodança pode ser considerado como um sintoma da contemporaneidade, que surge da necessidade de se encontrar novas formas de expressão e linguagem, inserindo-se num século em que a emergência das avançadas tecnologias de comunicação imprime um caráter intenso de formas híbridas e o consequente alargamento das fronteiras entre as artes. Desta forma, o videodança como uma arte híbrida, vem a ser validado ao longo dos anos 1970, com a introdução de câmeras com preços mais acessíveis e com reproduções facilitadas. É uma arte que reúne o cinema e a dança igualmente.

Segundo Arlindo Machado (2000) o videodança,

deixa de ser concebido e praticado apenas como forma de registro ou documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro (MACHADO, 2002, p. 188).

Esta assertiva é partilhada com Galanopoulou (2008), ao afirmar: “videodança é um ponto de encontro entre a dança e a câmera. O bailarino, o coreógrafo, o diretor, o artista visual e o músico são capazes de se encontrar em uma performance” (GALANOPOULOU, 2008, p. 19).

A origem do videodança ainda é bastante incerta. Segundo Regina Miranda (2000):

O exato momento em que a dança atinge a tela de vídeo é ainda objeto de discussão. Em sua edição de agosto de 1997, Elisa Viccarino, em artigo para a revista alemã *Ballet/Tanz*, focalizando as relações entre dança e tecnologia, cuidadosamente sugere que o nome ‘videodança’ tenha sido cunhado em 1988 em relação a uma performance no Centro Georges Pompidou, na França. Também na Inglaterra, durante os anos 80, a série de dança de Michael Kustows, ‘Channel 4’, começou a apresentar adaptações de trabalhos originalmente feitos para teatro para, logo em seguida, encomendar novos trabalhos especificamente feitos para o meio, identificados como ‘videodança’ (MIRANDA, 2000, p. 118-119).

Desde então, a assimilação do videodança como forma híbrida, segundo Wosniak (2006), tem se desenvolvido ao longo do tempo, focalizando um novo estado do olhar para esta forma que pensa a dança, ao mesmo tempo, que influencia e transforma o movimento em imagem-movimento do movimento.

Levando estas informações e estes conceitos em conta, reuni uma bailarina com experiência em prática coreográfica, Liliane Dubiela, um músico experiente em composições autorais, Ricardo Verocai, e meus conhecimentos audiovisuais, para criar um projeto distinto e reunindo as artes ou linguagens artísticas necessárias para a criação de um filme, possivelmente classificado como videodança.

A bailarina inicial veio a aprofundar a ideia de incorporar a experiência de vivência com alguém que sofra do 'distúrbio de ansiedade', porém não foi possível encaixar nossas datas para filmagens, então optei por convidar outra bailarina da mesma área, Liliane Dubiela; o músico Ricardo pela experiência técnica de montagem de músicas autorais, e o conhecimento amplo de instrumentos variados.

A dança no cinema vem magnetizando o interesse do público desde sua criação no final do século XIX, porém havia aqueles não satisfeitos com a interpretação corporal dentro da tela do cinema. Filmes como *Carmencita* (1894), e *Princess Alli* (1895), refletem em seu nome danças exóticas pouco conhecidas no mundo ocidental. O que se observa nestas películas são intérpretes/pessoas que aparentemente não praticam qualquer modalidade de dança que ali se representa, fazendo-se uso, de forma estilizada, formas dançantes de movimentos livres vagamente inspirados nas modalidades técnicas comuns no final do século XIX e início do século XX.

Com o avanço tecnológico veio também o interesse dos cineastas por coreografias e narrativas mais complexas para o audiovisual. A dança moderna, que nasce neste contexto, do século XX, por exemplo, tem por projeto a relação do homem com seu corpo e do seu corpo com o mundo (WOSNIAK, 2006).

Nota-se a diferença da técnica de 'efeito caleidoscópio' usada por Busby Berkeley (1895-1976), e o cinema experimental de Maya Deren (1917-1961), por exemplo, no que se refere à temática dos corpos moventes na tela de cinema.

O fácil acesso às câmeras filmadoras permitiu que pessoas que não eram especializadas em cinema, filmarem corpos dançantes, experimentarem e inovarem, criando-se o videodança, que condensa as duas técnicas, dança e cinema, em uma nova expressão audiovisual.

Como afirma Wosniak,

Quanto mais os territórios do virtual são explorados atualmente, mais central é a questão do corpo, da (des)corporalidade deste corpo na dança (...). trata-se dos pressupostos do século XXI e a evolução das artes corporais que assumem que a vida do corpo e seus ambientes externos e mesmo internos estão sendo cada vez mais mediados pelas máquinas, potencializando desta maneira, sua capacidades expressiva (WOSNIAK, 2006, p. 37).

Pode-se observar a mudança do interesse artístico com o cinema de narrativa clássica e grande bilheteria, como *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987), e o cinema menos reconhecido pelo público, porém com avanços nas técnicas de filmagem e montagem, isto é, *Rosas Danst Rosas* (Thierry De Mey, 1997). Entretanto, existem filmes com sucesso de bilheteria que são reconhecidos pela sua coreografia bastante elaborada, tais como os longas-metragens de Bob Fosse, *Cabaret* (1972) e *All That Jazz/O Show Deve continuar* (1979).

A inovação dos meios de comunicação, como a internet, e a popularização de canais como o *Youtube*, têm facilitado o acesso a novas coreografias e videodanças pelo público diferenciado e desejado. Desta forma há uma disseminação maior dos vídeos nos meios digitais. Entretanto, ao mesmo tempo ocorre uma maior padronização das estéticas e coreografias desenvolvidas. Há uma tendência a se copiar/reproduzir vídeos de grande sucesso, mas há também o caminho reverso, onde artistas de sucesso reproduzem vídeos e coreografias originalmente produzidos por autores menos conhecidos pelo público atual.

Conclui-se que a imagem no videodança oferece-se ao espectador como um discurso audiovisual a ser lido e decodificado e não um mero *pretexto* para ações dançantes dentro de uma narrativa diegética, como no cinema musical, por exemplo. A dança criada diretamente para a tela, como no caso do presente projeto, possui uma linguagem híbrida decorrente das possibilidades de interação e de diálogo com as interfaces das novas tecnologias de comunicação. Como afirma Ivani Santana “há uma redefinição dos espaços limítrofes, ou mesmo sem limites, das artes” (SANTANA, 2002, p. 49). É neste sentido que o presente trabalho configura-se no intervalo, na fenda entre as possibilidades estilísticas do cinema - curta-metragem - e do videodança em interações linguísticas fluidas.

ESTÉTICA E PROCESSOS

O presente trabalho artístico² estrutura-se como um curta de videodança que aborda uma personagem que apresenta/re(a)presenta na tela transtornos de ansiedade. A estética visual traz uma perda de cor gradual que acontecerá com o desenvolvimento da narrativa, começando com todas as cores presentes na imagem, e lentamente perdendo tons e virando algo mais monocromático. A montagem também refletirá essa mudança, começando com planos mais longos e calmos, para depois progredir com planos mais próximos a uma montagem rítmica eisensteiniana, na edição com planos rápidos e intensas repetições.

Para isso, procurei um corpo dançante que tivesse o conhecimento e a vivência necessária para cumprir essa função. A bailarina Alessandra Lahis Tejeira foi convidada e selecionada logo no início do projeto, e a retrato nos *storyboards*, pois tinha conhecimento de antemão, que a referida bailarina convive em relacionamento íntimo com uma pessoa que sofre de episódios de ansiedade.

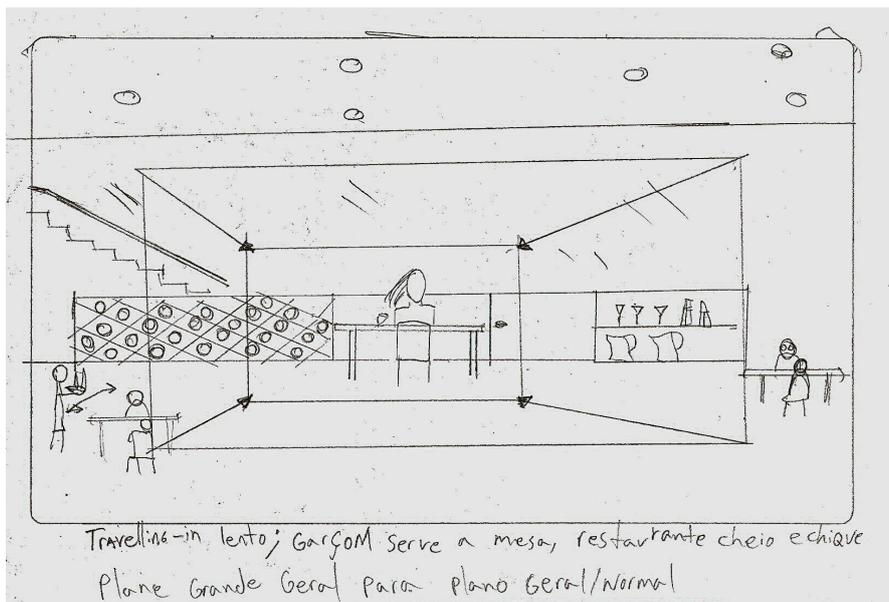
A dança tem várias referências coreográficas, onde os episódios e procedimentos estilísticos de fragmentação e, sobretudo, repetição são amplamente utilizados como recursos estéticos, semióticos e/ou comunicacionais. Salienta-se que a artista da dança Pina Bausch (1940-2009) é um expoente neste quesito e procedimento de criação em dança

A PRÉ-FILMAGEM

A pré-filmagem foi quase completamente dedicada a elaborar a montagem dos planos do curta, onde foram criados os *storyboards* (figura 01) de cada cena, e, a partir deste procedimento, busquei os equipamentos necessários para a filmagem acontecer.

² Acesso ao filme/videodança: <https://www.youtube.com/watch?v=W8l4m6Uq9ew&feature=youtu.be>

Figura 01 - Storyboard da primeira cena com anotações



Fonte: O autor (Curitiba/PR, 2017)

Baseei a estética visual no videoclipe da música “*Stay on These Roads*”, da banda norueguesa *A-HA* (figura 02), onde as cores são representadas como tons de cinza e onde as únicas cores que aparecem são o azul e o bege.

Figura 02 - “*Stay on these roads*” (1987), A-Ha



Fonte: Warner Bros. Records, Music Video, 1988

As cenas finais foram inspiradas no curta de Maya Deren “*A Study in Choreography for Camera*” (1945), onde a diretora/cineasta utiliza a câmera em movimento *pan* para explorar o ambiente onde filma, e depois usar a montagem para quebrar a noção natural de espaço/tempo, exercitando a fração de cena (figura 03).

Figura 03 - Frame de “*A Study in Choreography for Camera*”



Fonte: Maya Deren (EUA, 1945)

Para as cenas detalhes, a inspiração foi o filme/vídeo *Hand Movie* (1966), de Yvonne Rainer (figura 04), com o objetivo de filmar detalhadamente a parte do corpo como se fosse um corpo diferente do da bailarina. Imagino estes planos como uma homenagem à coreógrafa.

Figura 04 - Frame de “*Hand Movie*”



Fonte: Yvonne Rainer, (EUA, 1966)

Naran Ja (One Act Dance), 2012, do fotógrafo/cineasta mexicano Alejandro Iñárritu, serve como referência na parte da montagem e repetição rítmica, porém não de referência visual, pois se trata de um curta com a fotografia diferenciada com suas falhas propositalis da fita magnética (figura 05).

Figura 05 - Frame de “*Naran Ja (One Act Dance)*”



Fonte: Alejandro Iñárritu (EUA, 2012)

NARRATIVA

Tratando-se de um videodança, uma arte e/ou linguagem híbrida, o curta traz a sua narrativa por duas formas: uma sendo a narrativa linear; o que estaria acontecendo na tela fosse esse um curta da forma tradicional cronológica, ações descrevendo em bruto o que a personagem faria para chegar de um ponto a outro dentro da trama.

A segunda, a narrativa de dança, foi sendo desenvolvida, aos poucos, com a bailarina convidada; o roteiro tratou mais de um aprofundamento ao movimento dentro e fora da tela, trazendo um limite e um índice para os momentos mais livres da coreografia e a rítmica da repetição de ações, sem descartar o peso narrativo do movimento para contar a estória.

NARRATIVA FÍLMICA

O curta começa com a personagem (representada pela bailarina Liliane Dubiela), que sofre de um transtorno de ansiedade em certo momento, quando o namorado se atrasa ao encontro entre os dois em um restaurante chique.

Cansada de esperar, e pensando no pior, ela levanta e caminha em direção ao elevador em busca de uma saída do local; perdida pelas ruas da cidade grande, Alessandra procura algo familiar para seguir e dar ordem à sua vida; ela decide então caminhar a pé por entre vielas e ruas da cidade até chegar à sua casa.

Chegando ao ambiente que lhe é familiar (casa), ela logo se direciona para o seu quarto e pelo caminho do corredor, vai se desfazendo das peças de roupa desconfortáveis. Ao chegar ao quarto ela abre o guarda-roupa e o desarruma inteiro em busca de algo confortável. Agora, arrumada, ela segue em direção a um lugar aberto e vazio, para isso - em uma montagem de portas se abrindo - ela se encontra, de repente, em um campo de trigo, sozinha.

Neste momento final, gostaria de questionar a realidade desses acontecimentos na tela, fazendo a personagem aparecer e desaparecer do enquadramento durante o movimento de câmera, quase que o antecipando. Explorarei os planos longos para refletir a calma da personagem, que caminha pelo campo de trigo, fascinada por algo constantemente fora de quadro. Aproximando-se a câmera da personagem notamos que estávamos observando apenas um reflexo seu. A personagem Alessandra estica o braço e toca no espelho, afasta-se deste e, com este gesto, acaba esbarrando de costas com outro espelho. Perdida no que é o real e o que é ficção, ela se depara com a realidade de ainda estar no restaurante. Seu namorado chega e eles continuam a noite como se nada disto houvesse ocorrido.

NARRATIVA DE DANÇA

Como previsto, porém não desejado pela dificuldade de compor o roteiro físico, decidimos coreografar a dança a partir de encontros em locais de filmagem, durante o mês de setembro. Cada um destes encontros foi devidamente arquivado e enviado (como

anexo/apêndice) para os componentes da banca de avaliação deste trabalho/Memorial. Em resumo, foram efetuados testes de locais diferentes para decidir qual seria o melhor local para a coreografia, o horário, e o figurino mais adequado.

Logo, foi concebido o roteiro descritivo abaixo:

INT. APARTAMENTO

A personagem anda até a porta diretamente em frente ao banheiro, ela inspeciona até que uma força externa a leva a sentir uma queda de fundo espacial, lutando contra esta força externa a personagem cai à direita com a câmera levemente refletindo este lapso. A personagem insiste em frente, porém cai à direita mais uma vez; desta vez a queda é maior e mais demorada. Continuando fixamente a personagem cai à esquerda, desta vez brinca com a perspectiva da cena e quando volta ao normal decide sair do plano.

Nos apartamentos/locações, testamos as escadas, os corredores, os elevadores e as áreas de lazer, enquanto nas cenas finais testamos os ângulos, o terreno em qual a bailarina dança, e o horário para melhor definição das sombras.

Foi requisitada a autorização dos locais de filmagem com uma semana de antecedência, porém as cenas da rua tiveram que tomar outro rumo, pois o que mais dificultava nossas gravações era a escassa iluminação dos postes.

As cenas filmadas em externa, na rua, foram feitas em uma tomada cada, assim não se pode ter um ensaio prévio da coreografia em local como todas as outras cenas, dando uma total liberdade criativa à bailarina.

Admitindo coreografia conforme a assertiva de Pearlman (2009) como “ a arte de manipular o movimento: expressar seu tempo, espaço e energia em formas e estruturas sensíveis. Em seu trabalho com o ritmo, os editores fazem algo semelhante” (PEARLMAN, 2009, p.38).

A coreografia montada em roteiro (em um software onde não exista o recurso de acentuação), durante a cena da panorâmica rotatória em Campo Magro, encontra-se codificada abaixo:

EXT. CAMPO

Entra em cena

A – *retiré* frontal

2 – *developpe arabesque*

C – *plies*

4 – *demi-tours en l'air*

E – alongamento vertical

6 – alongamento horizontal

G – corrida

Finaliza a cena

A codificação dos passos foi feita com letras e números para facilitar a leitura e divisão no momento da filmagem. Os movimentos dançantes roteirizados foram adequados à interprete, com liberdade para poder criar sua dança, a sua mecânica corporal. Tivemos também a liberdade de escolha para o ponto inicial e final da cena.

MEMORIAL ARTÍSTICO-REFLEXIVO

Este memorial serve como registro cronológico das ideias as quais eu gostaria de ter realizado. As ideias que foram realizadas e os imprevistos que ocorreram durante as cinco diárias de filmagem do curta.

A MÚSICA

Amúsica foi um elemento muito importante para o filme, nela se encontra elementos e ritmos de jazz e tambores africanos, entre outros instrumentos. Foi composta especialmente para o curta pelo musicista Ricardo Verocai já experiente na área de sonoplastia para cinema.

O PÔSTER

O pôster fílmico (figura 06) foi elaborado pelo artista plástico Yago Tave. O artista baseou-se na cena em que a bailarina se encontra no corredor do apartamento. O estilo do pôster remete àqueles encontrados no cinema expressionista alemão, executado em carvão, com linhas retas espessas e traço borrado na figura principal e no título.

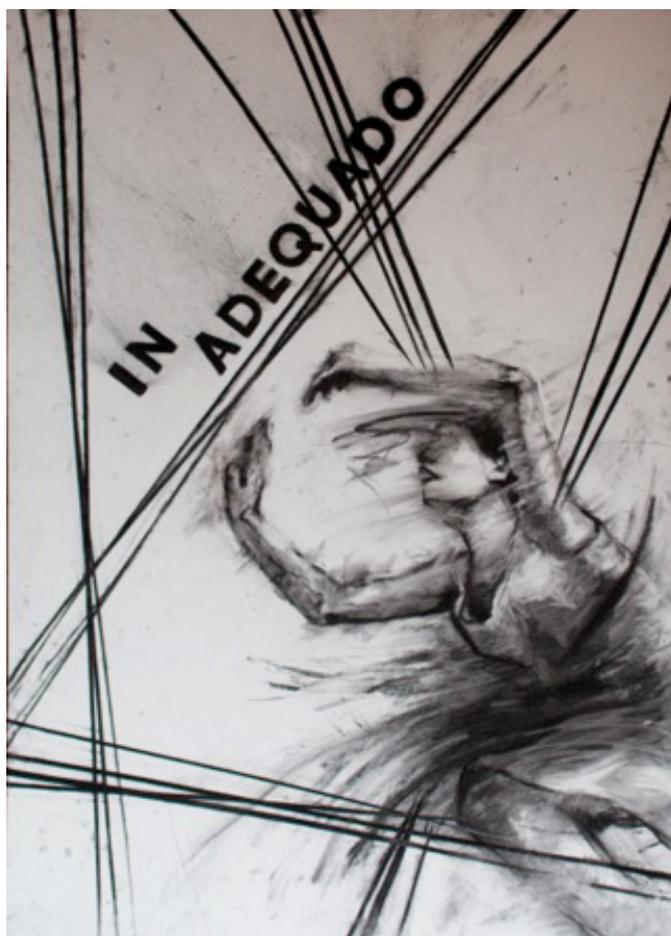
A MONTAGEM

O filme foi montado a partir do *storyboard* discutido durante a pré-produção. Houve variações de atrizes, planos e locações ao longa da produção do curta, como costuma acontecer. Planos que não puderam ser executados, como a cena do drone por exemplo, onde não obtivemos resposta dos proprietários do local autorizando a filmagem. Entretanto, conseguimos executar a maioria das cenas previstas no *storyboard*, e algumas adicionais.

A estética, comentada anteriormente, baseada no clipe “*Stay On These Roads*”, da banda norueguesa *A-Ha*, chegou a ser implementada, porém foi descartada pelos seguintes motivos:

Durante a montagem e colorização, percebeu-se que a ideia original de deixar o filme todo com uma cor monocromática, baseada em tons de marrom, mostrou-se inapropriada para o curta, deixando apenas uma mistura entre marrom e branco.

Figura 06 - Pôster para o curta “*Inadequado*”



Fonte: Registro fotográfico do autor (Curitiba/PR, 2017)

A falta das cores azul e verde tornava-se notável nos planos finais, porém, ao colorir o azul a imagem voltava ao normal, com uma pequena falta de verde, chegando em um *uncanny valley* desnecessário (figura 07).

Nos planos anteriores o mesmo problema ocorria, muitos tons já se encontravam em cena: o vestido na cor vinho, o vestido branco, o trigo e a madeira presente nos cenários. Quando aplicada esta estética, poucos objetos eram afetados.

Figura 07 - Uma representação de como a escala monocromática ficaria



Fonte: Leonardo Otto (Campo Magro/PR, 2017)

PRIMEIRA DIÁRIA – APARTAMENTO

A primeira filmagem foi uma tarde dentro do que se tornaria o apartamento da personagem Alessandra, narrativamente logo após o restaurante. Isso foi algo indesejável pois interferia na montagem cronológica do curta, porém teve que ser aceito pela disponibilidade da equipe. As escolhas desse primeiro dia afetaram a continuidade dos outros, desde o figurino à maquiagem da personagem.

A primeira passagem que ocorreu foi usando somente a luz natural, porém os planos ficaram subexpostos, então optamos por montar as luzes artificiais que conseguimos junto à Unespar (figura 08).

Figura 08 - A filmagem do plano após a troca de roupa



Fonte: Leonardo Otto (Curitiba/PR, 2017)

A ideia era filmar até o sol se por, para na montagem aparentar que a cena se passaria entre a noite e o dia, então para isso começamos pelas cenas finais e fizemos as filmagens ao contrário.

A cena chave dessa filmagem foi o corredor que gira com a dança, para atingir o efeito desejado precisaria de equipamentos muito específicos, fora de nosso alcance, então executamos com o uso de câmera na mão pois se provou mais versátil.

A diária começou às 15h00, e terminou às 19h00 com o pôr do sol. Conseguimos executar todos os planos previstos no *storyboard* além de planos extras.

SEGUNDA DIÁRIA - RUA/NOITE

Nossa segunda diária ocorreu em ruas vazias à noite, por isso optamos por fazer o ensaio sem a câmera, para chamar menos atenção. Os locais foram escolhidos pela luz dos postes, já que não tínhamos iluminação portátil (figura 09).

Figura 09 - Passagem de cena entra o diretor e a bailarina



Fonte: Leonardo Otto (Curitiba/PR, 2017)

Apenas pudemos gravar em uma tomada em cada rua, totalizando com cinco filmagens. Para minimizar os erros de coreografia, deixamos a bailarina, Liliane Dubiela, livre para improvisar e criar durante as tomadas. Depois de cada corte, ela entrava no carro e seguíamos para a próxima rua e a próxima cena.

TERCEIRA DIÁRIA – RESTAURANTE

A terceira diária ocorreu no restaurante “*Del Borgo*”, em Curitiba. Antes de abrir para os clientes, tínhamos cerca de uma hora para filmar todas as cenas planejadas. Sentimos falta de alguns planos previstos no *storyboard*, principalmente o da taça se quebrando no chão, mas optei por filmar esta cena em *close up* em um outro dia.

Seguindo o *storyboard*, tínhamos os planos de abertura do curta, seguido pela taça quebrando, e logo a saída do restaurante e entrada no elevador. Não conseguimos resposta do local com elevador de vidro para a filmagem com drone, então optamos por cortar a cena.

Originalmente o início contava com um plano de *travelling in* seguido por detalhes e um *travelling out* para terminar a cena, porém percebemos que, desta forma, ficaria confuso e repetitivo.

Encontramos nosso primeiro problema de maquinário nesse set, as rodas do tripé (*Dolly*), haviam sido usadas com câmeras muito pesadas, ou sem cuidado, entortando o centro e deixando as rodas desniveladas, isso afetou a estabilidade do movimento de câmera.

QUARTA DIÁRIA - CAMPO MAGRO/PR

A última diária foi mais independente das comparações com o *storyboard*, pois não haviam sido tão detalhadas, porque não sabíamos como a colheita de trigo ficaria na época da filmagem.

O plano aparentemente contínuo da panorâmica, onde a bailarina desaparece e aparece em lugares diferentes, remete a uma homenagem pensada em Maya Deren pelo seu curta "*A Study in Choreography for the Camera*" (1945).

QUINTA DIÁRIA – APARTAMENTO

Depois de revisar a montagem com a orientadora, ficou claro que a filmagem do apartamento deveria ter algumas cenas refilmadas e outras adicionadas para atingir o grau de narrativa desejado. A falta de planos detalhes foi algo que chamou a atenção; a continuidade de planos com finalidade de chegar à dança, e não a conversar entre si, também era notável.

Os planos da chegada no elevador e da troca de roupas, foram criados nesta filmagem, e outros planos, como a saída da cozinha e a remoção da maquiagem, foram refilmados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término deste projeto artístico, que consiste na criação de um material audiovisual – curta de dança com estética filiada à linguagem de videodança – percebe-se que o resultado final, a obra '*Inadequado*', teve um processo de criação e reflexão amplamente ancorados nas premissas do hibridismo contemporâneo.

O projeto de pesquisa e execução teve como proposta uma projeção de dança no cinema, videodança, com coreografia e música autorais em um curta metragem.

A partir de uma narrativa centrada em um personagem que se desloca ansiosamente em variadas locações, foi possível discorrer sobre o papel, a influência do cinema no videodança e também sobre quais etapas o diretor executa para o filme ficar estética e semioticamente compreensível, a partir do esboço desta narrativa pré-roteirizada.

Durante o percurso/processo de criação, decisões sobre as escolhas de ritmos musicais adequados à coreografia, e a montagem narrativa preservando a coreografia criada/montada para cada cena do filme, tornaram-se essenciais no estabelecimento da unidade fílmica.

Cada um dos sistemas sógnicos envolvidos neste processo de investigação, criação e execução de curta – dança, música, figurino, iluminação, cenografia, movimento de câmera, filmagem e montagem –, determinam uma possibilidade e não outra, cada qual, dentro de suas qualidades de modo de existir, como um sistema em interação com a obra final.

Assim sendo, a relação é interativa e partilhada; não é apenas de partes isoladas, mas de complementaridade, integralidade, coerência e coexistências entre as linguagens para a configuração final de um produto que se apresenta como fruto da hibridação artística contemporânea.

REFERÊNCIAS

A-Ha, **Stay on These Roads**, Warner Bros. Records, Music Video, 1988.

A Study in Choreography for Camera. Direção de Maya Deren. Film, Estados Unidos da América, Independente, 3 minutos. P&B, 1945.

GALANOPOULOU, C. C. Curadoria de Videodança, In: CALDAS, P. (org.). **Dança em Foco** – “Vol. 3: Entre Imagem e Movimento”. Rio de Janeiro, 2008 (p. 19-33).

HAND MOVIE. Direção de Yvonne Rainer. Vídeo, Estados Unidos da América, Independente, 7 minutos. P&B, 1966.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2000.

MIRANDA, R. Dança e tecnologia. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.). **Lições de dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. (p. 112-142).

NARAN JA (ONE ACT DANCE). Direção de Alejandro Iñárritu. Vídeo, Estados Unidos da América, 13 minutos. Color, 2012.

PEARLMAN, K., Edição como coreografia. In. **Dança em Foco - vol. 4**: “a dança na tela”. Rio de Janeiro, 2009 (p. 38-44).

SANTANA, I. **Corpo Aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. **São Paulo: EDUC**, 2002.

WOSNIAK, C.R., **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança**: dança, tecnologia e comunicação. Curitiba: UTP, 2006.

ENDEREÇOS E ACESSOS COMPLEMENTARES:

1. <https://soundcloud.com/ricardoverocai>
2. https://www.youtube.com/watch?v=aBYMznuEeSo&list=PLutGj5M_8ieDSiiRVsYe3xbZ69Y2-8rqg
3. Visita de locação Campo Magro <https://www.youtube.com/watch?v=gRREdB2-g6M&feature=youtu.be>
4. Visita de locação apartamento <https://www.youtube.com/watch?v=tebcUWgx7LQ&feature=youtu.be>
5. Apartamento primeira diária <https://www.youtube.com/watch?v=cN6F12JaBL8&feature=youtu.be>
6. Rua segunda diária <https://www.youtube.com/watch?v=rMHvO8OVxSg&feature=youtu.be>
7. Restaurante terceira diária <https://www.youtube.com/watch?v=btmNnripqEw&feature=youtu.be>
8. O Filme <https://www.youtube.com/watch?v=W8l4m6Uq9ew&feature=youtu.be>

Recebido em: 30/11/2020

Aceito em: 25/02/2021