

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
CURSO DE DIREÇÃO DE ARTE**

**MARTA SOUZA RIBEIRO VARGAS E ARAGÃO**

**VÍDEO, ARTE E DIREÇÃO DE ARTE:  
Estudos e experimentações em videoarte e direção de arte**

**GOIÂNIA**

**2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
CURSO DE DIREÇÃO DE ARTE**

MARTA SOUZA RIBEIRO VARGAS E ARAGÃO

**VÍDEO, ARTE E DIREÇÃO DE ARTE:**

**Estudos e experimentações em videoarte e direção de arte**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Direção de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Nunes.

GOIÂNIA

2016

MARTA SOUZA RIBEIRO VARGAS E ARAGÃO

VÍDEO, ARTE E DIREÇÃO DE ARTE:

Estudos e experimentações em videoarte e direção de arte

Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Curso de Direção de Arte da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Bacharel, aprovado em julho de 2016 pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Alexandre Nunes

Orientador e Presidente da Banca (EMAC/UFG)

---

Prof. Me. Mateus Bertone

---

Prof. Vanessa Cássia Rodrigues Silva Taillebois

ARAGÃO, Marta Souza Ribeiro Vargas e. *Vídeo, Arte e Direção de Arte: Estudos e experimentações em videoarte e direção de arte*. Trabalho de Conclusão de Curso. Orientação: Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2016.

## RESUMO

Este trabalho discute a experimentação do trabalho com *videoarte* no contexto da Direção de Arte, tendo como objeto de referência a produção de um vídeo para a encenação teatral do espetáculo *O Rei da Vela 2.16*, realizada no âmbito dos cursos de *Direção de Arte* e *Artes Cênicas* da Universidade Federal de Goiás, a partir dos estudos realizados nas disciplinas *Metodologia do TCC*, *Trabalho de Conclusão de Curso I e II*, *Estágio Supervisionado II* (Direção de Arte), que utilizaram as disciplinas *Oficina do Espetáculo V e VI* (Artes Cênicas) como campo de experimentação. O trabalho inicialmente contextualiza o caminho conceitual e histórico da *videoarte* e depois discute o processo de criação do vídeo no contexto da citada encenação teatral. Primeiro sobre seu status como obra de arte independente e, então, sobre o fazer de um vídeo artisticamente coerente com um espetáculo. Desta forma, há dois níveis de discussão que o trabalho apresenta, que se concluem com a hipótese de que não há fórmula ou restrição dos usos de tecnologia e mídias para fazer arte.

**Palavra-chave:** Videoarte; Encenação Teatral; Direção de Arte; O Rei da Vela.

ARAGÃO, Marta Souza Ribeiro Vargas e. *Video, Art and Art Direction: Studies and Experimentations about videoart and art direction*. Completion of Course Work. Advisor: Alexandre Silva Nunes PhD. Goiânia: *Escola de Música e Artes Cênicas* of the *Universidade Federal de Goiás*, 2016.

## ABSTRACT

This paper discusses the experiences of working with video art, in the context of Art Direction, and uses as an object reference, the production of a video for the theatrical production of *O Rei da Vela*. 2:16, held under the academic field of Art Direction (Direção de Arte) and Performing Arts (Artes Cênicas) of the Universidade Federal de Goiás, which started with disciplines as Metodologia do TCC (Methodology of academic work), Trabalho de Conclusão de Curso I e II (Completion of course work I and II), Estágio Supervisionado II (Supervised Internship II) (Art Direction) and used the disciplines Oficina do espetáculo V e VI (Performing Arts) as field experiments. The work initially contextualizes the history of video art, through its conceptual path, and then discusses the process of a video creation in the context of the, aforementioned, theatrical staging. First on its status as independent work of art and then on to an artistically video coherent with a spectacle. Thus, there are two levels of discussion that the work presents, which concludes with the hypothesis that there is no formula or technological limits to produce art.

Keywords: Videoarte; Theatrical Staging; Art Direction; *O Rei Da Vela*.

## SUMÁRIO

1. Introdução .....	07
2. Conceito de Videoarte .....	10
3. A Presença do Vídeo e a Presença Física no Palco .....	26
4. Processo de Criação – Videoarte em Direção de Arte .....	31
5. Considerações Poéticas à Guisa de Considerações Finais .....	57
6. Termos de Autorização de Uso de Imagem e voz .....	59
7. Referências .....	69

## 1. INTRODUÇÃO

Se a arte pudesse ser uma experiência que abre olhares sobre momentos da realidade, os próprios olhares contemporâneos, que reconhecem isso, seriam contextos de criação a serem refletidos. Pois a criação que resulta de uma ordenação de elementos, ou vice-versa, parece experimentar a ordem das coisas antes do conceito de ordenação que se funcionaliza.

Deparo-me com a videoarte como uma possibilidade recente de o indivíduo se renovar para sua própria natureza, assim como esse meio se renova em si ao conter o híbrido ressaltado em seu caráter também performático de pensar e repensar a imagem. Assim, a videoarte, trazendo consigo todo o seu histórico de exploração metalinguística e status de linguagem contemporânea, pode ser espaço para refletir olhares de nosso próprio contexto.

Dentro do contexto da direção de arte, parece-me válido experimentar a transição entre assuntos de composição, que começa desde o movimento de captura de uma imagem e sua associação à próxima, capaz de criar significado, até a manipulação que a imagem eletrônica permite.

Como um trabalho que converge para a prática, no caso a produção de um videoarte para a composição de uma encenação teatral, dando-se assim a criação artística em dois níveis, que se sobrepõem, esta pesquisa justifica-se no potencial que apresenta para experimentar o trabalho da Direção de Arte. Possibilitando também uma investigação prática das interconexões entre direção de arte e videoarte, enquanto estruturam-se sobre e assimilam fronteiras, conceituais e plásticas.

As intenções do trabalho eram entender o formar (compor) dentro desse próprio pensar do formar, o “performar”, do vídeo. Pensar o lugar desse artista que produz videoarte ou a videoarte que conduz esse artista, no que se refere também à experiência que os videoartistas prezavam de participar de várias etapas de um processo criativo e da acessibilidade do meio de forma geral. Por

fim, realizar a edição de uma composição final em videoarte, onde a direção de arte pudesse ser problematizada, e uma reflexão sobre o processo criativo, desenvolvendo uma visão crítica acerca das expectativas e resultados.

A leitura para esclarecimento do potencial artístico do vídeo e suas formas de provocação e recepção partiu de alguns livros da autoria de Arlindo Machado, pesquisador brasileiro de fotografia, cinema, vídeo e mídias digitais, tais como “A arte do vídeo” (MACHADO, 1995), com um panorama da origem do vídeo, e sua coautoria e organização de “Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro” (MACHADO, 2003), como referência de estudos sobre o vídeo e sua relação com a televisão, o cinema e as artes visuais no contexto brasileiro. Phillipe Dubois, pesquisador francês, em “Cinema, vídeo, Godard” (DUBOIS, 2004) também faz uma reflexão interessante sobre a importância do vídeo para a arte e faz contraposições mais claras entre os processos criativos do vídeo e do cinema. O autor Michael Rush também foi referência a partir de “Novas mídias na arte contemporânea” (RUSH, 2006), pelo seu apanhado de referências de artistas pontuais de videoarte internacional.

Associada ao contato com vídeos artísticos em si, referidos nesses livros, e também a leitura de um livro técnico, como o “Direção de câmera: um manual de técnicas de vídeo e cinema”, de Harris Watts, um livro mais básico do autor de um manual de referência para a produção da emissora britânica de televisão BBC, pude elaborar a vazão dos experimentos práticos.

Como mídia que pode englobar mídias, a videoarte é suscetível de conter as artes cênicas assim como as artes cênicas podem contê-la. O vídeo é uma possibilidade questionada quanto a seu aproveitamento e a experimentação surge como forma de manter aberta essa interação que arrisca os limites entre a predominância de conceitos. A experimentação poderia ser tida como um elemento a ser organizado, buscando mesclar os projetos de imagem num só plano. Analisando como a direção de arte poderia se dar em tempo real, qual seria o “tempo real” ou “exercido”, ou como a experimentação se daria a partir

de uma proposta inicial. Foram algumas destas questões que me motivaram a trabalhar na presente pesquisa e são elas que tentarei discutir neste estudo teórico-prático.

## 2. CONCEITO DE VIDEOARTE

### 2.1. Introdução

Para conceituar a videoarte, seria necessário antes trazer à tona os conceitos principais acerca do vídeo, enquanto meio de comunicação e suporte para trabalhos das mais diversas vertentes.

Philippe Dubois, pesquisador francês no campo da estética da imagem, da fotografia, do cinema, do vídeo e do digital, ressalta que a etimologia da palavra "vídeo" é o verbo latim "videre", que significa "eu vejo" (DUBOIS, 2004, p. 72). Fazendo uma analogia metafórica sobre o assunto, o autor ressalta que assim o vídeo poderia não ser um objeto definido, aparecendo geralmente como variante de outra coisa como prefixo ou sufixo (tela de vídeo, videogame), mas de maneira intrigante carregar todo o sentido do ato que está na raiz da representação por imagens. Esse "ver" conjugado diferiria da noção do "eu vi", que a fotografia normalmente pratica, do "creio ver", que o cinema realiza, e do "eu poderia ver" da imagem computacional.

O autor, discutindo essa etimologia latina, sugere que "vídeo" seja "o verbo genérico de todas as artes visuais", que "engloba toda ação construtiva do ver: vídeo é o ato mesmo do olhar" (DUBOIS, 2004, p. 71). Posteriormente afirma que o vídeo serve bem para pensar as imagens no geral. Como diversos autores categorizam o vídeo entre arte e comunicação, seria interessante pensar o termo "comunicação" como o "tornar comum" e questionar o que é comum entre as imagens, por motivo de o vídeo englobar uma dialética, como a seguir descrevo as ponderações sobre a pintura e a televisão, no que se refere ao vídeo, como ser considerado algo entre "objeto e processo, imagem-obra e meio de transmissão, nobre e ignóbil, privado e público." (DUBOIS, 2004, p.74).

O vídeo está associado aos meios de comunicação de massa, principalmente à televisão. Dubois (2004, p. 73) compara o desenvolvimento do vídeo ao telefone e ao telégrafo, enquanto um autor brasileiro de referência no assunto, Arlindo

Machado (MACHADO, 1995) conta que a TV de fato é como um rádio com imagens. No mesmo sentido, a internet hoje poderia abrir outro nível de experiência coletiva, de forma análoga. O vídeo, como meio de comunicação, transmite uma mensagem decodificável, ondas, mas enquanto suporte de trabalho artístico desenvolve-se por diferentes manifestações e linguagens, fazendo uso inclusive de outros meios, o que torna sua essência livre de regras.

Arlindo Machado (2003) aponta que hoje quase tudo é vídeo, que este, como sincronização de imagem e som eletrônicos, analógicos ou digitais, em pontos ou linhas, predomina entre os meios expressivos de nosso tempo. O vídeo também está presente em shows, peças de teatro, *raves*, salas de concerto, esculturas, intervenções urbanas, performances e instalações midiáticas. Já foi marginal e agora tem grande produção amadora, assim como os meios de difusão se multiplicaram. Segundo Machado, a tendência é que não se perceba mais a diferença fenomenológica por uma síntese entre imagens técnicas e artesanais, analógicas e digitais, objetivas e subjetivas (MACHADO, 2003, p 46). Assim, no geral, poderia-se discutir o "audiovisual".

A imagem de baixa definição do vídeo na TV abriu espaço para a elaboração do espectador, que pode apreender o processo constitutivo da imagem, diferente do cinema, que tende a absorvê-lo e impregná-lo com o que está exposto, como uma aparição. O espectador acaba distanciado e participa do processo apreendendo o sistema de figuração do meio. A televisão poderia ser como uma caricatura, que quando se torna mais cuidadosa com a realidade já não é mais uma caricatura. O que se torna diferente hoje diante do avanço da definição do vídeo, gerando novas contradições (MACHADO, 1995).

A imagem eletrônica se caracteriza pela sua capacidade de metamorfose. A eloquência das transformações da imagem em contraposição à imagem clássica (por exemplo, do Renascimento) definida e naturalista. A videoarte assim tende à "distorção, desintegração das formas, instabilidade dos enunciados e da abstração como recurso formal" (MACHADO, 2003, p. 26). Suas principais

formas são a da plástica e a do documentário, sempre com um quê de experimentação.

## **2. 2. Retrospectiva**

### **2.2.1. Início**

Segundo Michael Rush, o vídeo esteve ligado a documentários de ativistas, antes de ir para a televisão, como o meio óbvio de cobertura de notícia, com seu toque de genuinidade pela câmera que encontra a notícia e é apresentada em tempo real (RUSH, 2006).

Já a videoarte, segundo o mesmo autor, pode-se dizer que surgiu quando um artista, Nam June Paik, ligou sua câmera. Deixando de lado a ironia da convenção, que se faz também pela real influência deste artista, a intenção do artista é importante para o estatuto do vídeo como arte, que seria a expressão pessoal para além da aplicação prática do recurso, numa feitura sem outro objetivo. A maior parte dos artistas que fundaram a videoarte eram artistas visuais, mas isso ainda não assegura o lugar da pintura como origem legítima da videoarte, ou seja, que seja preciso voltar a ela.

Paik primeiro brincou com a disposição de televisores (telas de vídeo) em si, para questionar a relação do espectador com elas. E, distorcendo imagens com ímãs no monitor, com intenção de livrá-la dos lares, ia fazendo da tela branca sua meta, para poder recriá-la.

Até meados dos anos 1980 predominou a crítica à televisão na videoarte. Em *Reverse Television*<sup>1</sup> (1983), Bill Viola filma pessoas de frente para a TV sob

---

<sup>1</sup> *Reverse Television* é uma sequência de quarenta e quatro vídeos produzidos por Bill Viola, em 1983, para exibição em TV, que funcionavam como retratos de telespectadores em frente à TV.

inspiração da noção de *Big Brother*, de George Orwell: como se a televisão estivesse assistindo as pessoas que a assistem, ou para servir como um espelho de si mesmo para o telespectador. Neste exemplo, o artista, então, provavelmente sente esse conflito, pensa e tenta fazer com que os outros sintam esse pensamento mais alto em forma de manifestação artística. O que pode trazer de volta a ideia de Dubois de que o vídeo seria um modo propício de pensar as imagens no geral, demandando pensar a intersecção entre a subjetividade humana e a imagem, como a discussão sobre analogia das funções e modos do sonho e o cinema, como em “Do sujeito à imagem” de Hervé Huot.

Como diria Dubois (2004, p. 57), a dialética entre as possibilidades de representação mais fidedigna ou abstrata, ou da edição, o “jogo diferencial e modulável que é a condição da verdadeira invenção em matéria de imagem: a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica”. Assim o artístico, trabalhando com vídeo, poderia tomar esse lugar vago de arte completamente na televisão quando pudesse ser arte, simplesmente, não barrado na porta, no "suporte", mas dando essa vazão à dialética estética.

A realidade questionável das imagens eletrônicas seria mais evidente inicialmente, pela qualidade baixa. Mas ainda assim podia gerar monotonia e uma tranquilidade alienada pela programação da TV, que podia alternar propagandas de lenços umedecidos e boletins de guerra. A imagem do vídeo ainda poderia parecer mais realista do que a fotografia colorida, que já teve um avanço no nível de captação do real em relação às em preto e branco, que gera cada vez mais ilusão de fidelidade ao real, quando nenhuma é de fato tão fidedigna. A notícia espalhada num modelo de alcance individual, um ponto em cada casa, como o rádio, também chegou a gerar certa homogeneização da informação, segundo Machado (1995) o que é possível relacionar com a TV aberta e seus jornais locais. O que também seria interessante relacionar com a homogeneização em nichos no mundo virtual ou o surfar superficial sobre ele,



Figura 1 - Colagem de trechos da série "Reverse Television" de Bill Viola. Disponível em [http://media.artabsolument.com/image/exhibition/big/VideoVintage\\_Paris\\_2012\\_Viola.jpg](http://media.artabsolument.com/image/exhibition/big/VideoVintage_Paris_2012_Viola.jpg).

pensar os algoritmos de interesse que também filtram as informações nas pesquisas na rede e plataformas de disponibilização de vídeo como o *YouTube*.

Processadores de imagens são usados por alguns artistas, no início dos anos 1970. Colorização e manipulação eletrônicas são usados como um novo meio de pintura, analogamente ao pontilhismo do pintor francês Georges Seurat, que foi o pioneiro da técnica de justaposição de pontos coloridos, em que, apenas de longe o observador pode apreender integralmente. Produziam imagens alteradas como as computadorizadas mais comuns, com efeitos de edição acessíveis hoje em softwares livres. Alguns buscavam fazer esculturas eletrônicas (RUSH, 2006). Assim a crítica da tecnologia acabava incorporando tecnologia.

Os três principais efeitos ou técnicas de mixagem das imagens do vídeo são: sobreimpressão (por transparência relativa e criação de camadas), janelas e a incrustação (*chroma key*), que na verdade é o único artifício específico do funcionamento eletrônico da imagem, segundo Dubois (2004, p. 83).

Eram técnicas exploradas para inovar e revirar os códigos visuais consolidados e, no entanto, hoje em dia são o padrão. O início dos filmes, a publicidade e os telejornais utilizam esses efeitos de sintetizadores de imagem que existem desde os anos 1980. (MACHADO, 2003)

Outra relação interessante para o termo "audiovisual" seria a dos sintetizadores de vídeo com os de música. Com eles, sons eram convertidos em imagens e imagens convertidas em som, anunciando a tendência de prezar o encontro perfeito dos dois. (MACHADO, 1995)

### **2.2.2. Vertentes do vídeo conceitual**

Vertentes de arte conceitual e minimalista misturadas com a influência da arte performática podem ser vistas em gravações de performances. John Baldessari é um desses artistas com vídeos nos quais faz críticas diversas, da pretensão de alta arte até a de *performances* dos anos sessenta, na própria falta de acabamento dos seus trabalhos nesse âmbito. Em *I am making art* (1971), por exemplo, ele repete, em pé, diante da câmera, ao longo de todo o vídeo, que está fazendo arte, e deixa este “prenúncio” registrado. Muitos artistas conceituais fizeram vídeos caseiros desse tipo. (RUSH, 2006)

Vito Acconci, na década de 1970, faz jogos de palavras encarando a câmera, questionando a falsa sensação de intimidade que a imagem televisual poderia criar e a condição de *voyeur*. Fica óbvio o falso provavelmente no infundável convite impraticável de que o espectador se junte a ele no vídeo enquanto conversa com este suposto interlocutor com um jeito descarado e manipulatório, seguindo as linhas das músicas nas fitas que põe para tocar em *Theme Song*, de 1973. Essa falsa sensação de intimidade poderia ser analisada na direção da sensação de ser visto hoje também.

Na década de 1970 também, artistas mulheres fizeram vídeos para questionar a representação do feminino em meios como revistas e televisão, com distorções de seus corpos que sugeriam gafes nas imagens, desorientando o clichê sobre elas. A artista nova-iorquina Joan Jonas, em seus vídeos *Leftside Rightside* (1974), no qual confunde os ângulos de seu rosto utilizando espelhos para refleti-los e dizer de que lado é a imagem várias vezes, e *Vertical Roll* (1972), é considerada um bom exemplo desse movimento. (RUSH, 2006) Também podemos referir esses estudos da tela e do enquadramento de âmbito pessoal e doméstico ao jogo geral de videoartistas conceituais. Jogos com espelhos e inversão de imagem, estudo do elemento espacial “vídeo” e o artista, no caso a mulher, inserido nele. Era a exploração da possibilidade de linguagem poética, o meio como próprio meio que aparecia para esses artistas que aceitavam explorá-lo individualmente, como suporte de *performance*.

As explorações extremas do corpo pelos homens também são tidas como o gesto do artista no ato da criação, em fitas que rolavam até o final, enquanto a edição ainda não era acessível, às vezes como documentação de um laboratório. Segundo Michael Rush, de certa forma, os artistas poderiam estar colocando esculturas no vídeo (RUSH, 2006), como com Bruce Nauman, que registrava essas situações.

Peter Campus, no vídeo *Three Transitions* (1973), brinca com transformações ilusórias, onde apaga o próprio rosto e se esfaqueia, usando o *chroma key* para criar metáforas acerca do *eu* externo e interno (RUSH, 2006).

Nos anos 1970, no Brasil, a videoarte também se resumia ao trabalho realizado por artistas visuais, no circuito restrito aos museus e casas de artes, com registros de *performances* onde o corpo e a câmera se confrontavam. Não havia como editar, e sem ter como enriquecer esses trabalhos e emancipar o vídeo como uma vertente forte, essas obras eram compreendidas dentro de suas trajetórias autorais.

### **2.2.3. Segunda e terceira geração de videoartistas**

Segundo Rush (2006), nos anos 1980 e 1990, a busca de identidade, cultural ou sexual, e de liberdade política apareceu na maioria dos vídeos. Reflexo geralmente de realidades econômicas que dividiam a possibilidade de preocupação entre pessoal e social ou política, no ocidente e no oriente.

Nos anos 1990, houve uma volta de mulheres artistas ao estilo de *performance* de baixa tecnologia dos anos setenta. Também foram feitos vídeos mais poéticos, com abordagem particular, como os de Bill Viola, que expressa sua

tentativa de capturar almas com a câmera<sup>2</sup>, e "Oriental Elegy" (1996), de Alexandr Sokurov, vídeos que às vezes pareciam suspensos num mundo onírico, geralmente entre o vídeo e o filme, por serem obras com melhor acabamento.

No Brasil nos anos 1980, o que pode ser considerada a segunda fase do vídeo foi a geração do vídeo independente. Os *videomakers* dessa década tinham o objetivo principal de reformular o material para a televisão. Nesse âmbito, a videoarte pode ser comparada ao cinema experimental, um se contrapõe à televisão e outro ao cinema clássico; os dois procuram contornar a fotografia, o realismo e a preocupação com a narrativa. Num questionamento metalinguístico dos programas e processos de produção da televisão, investigava-se a função cultural da TV, mantendo a hibridez de sua composição. (MACHADO, 2003)

Rush (2006) conta que há quem separe o artístico da arte, de modo que o trabalho na TV pudesse ser mais artístico do que arte em si. Outros dizem que a diferença é de intensidade. De certa forma, a televisão poderia só não ser tudo o que caberia nela, o que começou a ser trabalhado por esses artistas, fazendo com que os interesses da TV comercial fossem ameaçados pela produção independente de forma que incorporaram mais diversidade nos programas.

Segundo Ivana Bentes (MACHADO, 2003), uma das maiores marcas dessa produção é a intertextualidade de vídeo e documentário. O que, segundo a mesma autora, pode ser percebido também na televisão, em programas como "Abertura", com Glauber Rocha, e os do "Olhar Eletrônico". Numa linha de pensamento semelhante, outro autor, no mesmo livro organizado por Arlindo Machado, faz observações significativas sobre o assunto:

limites pouco definidos entre ficção e realidade, entre informação e fabulação; aproveitamento estético dos

---

<sup>2</sup> Afirmação feita segundo a entrevista deste artista intitulada "Bill Viola: cameras are soul keepers" disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdl>.

limites da tecnologia eletrônica; inovação da postura do comunicador, misto de personagem com dublê de profissional; montagem feita como colagem. (MOTA apud MACHADO, 2003 p. 113-114)

O que marca uma terceira fase do vídeo aconteceu na década de 1990, com trabalho “mais autoral, pessoal, menos militante e socialmente engajado” (MACHADO, 2003, p. 19). Com artistas brasileiros como Rafael França, Sandra Kogut e Eder Santos, que tratavam temas universais, se aproximando das produções no exterior e até produzindo no exterior. Eram trabalhos autorais que convergiam para a subjetividade do século XXI, explorando o vídeo e as novas tecnologias.

No Brasil, os videoartistas passaram mais tempo com a imagem de baixa resolução, que cria tendência ao plano detalhe para contornar a fragmentação da pouca informação e a necessidade de distanciamento da tela. Assim, as relações do homem com o mundo eram representadas em *close*, mostrando detalhes dos objetos e a intimidade do rosto humano (MACHADO, 2003).

### **2.3. Vídeo e Cinema - Transformações**

Como afirma Ivana Bentes, em seu capítulo no livro organizado por Arlindo Machado, o vídeo já tinha até o início do século e as vanguardas, o experimentalismo dentro do cinema e o documentário como fonte de informação, mas também levou para fora possibilidades a partir de experimentos dentro dele, quando incorporado pelo cinema. (MACHADO, 2003)

No cinema, na década de 1970, já tinha sido experimentada a não linearidade, a colagem, o som e a imagem direta e a deriva no cinema. A fluidez do olhar da câmera explorando o espaço real ficou mais evidente no vídeo que acabou

pensado como rascunho. A câmera como personagem, explorando os limites da encenação durante o fluxo audiovisual, pode ser vislumbrada, por exemplo, pelo que um videoartista na década de 90, Aleksander Sokurov, mescla no filme "Arca Russa" (2002) um filme feito com um único plano contínuo dentro de um museu russo, no qual o ponto de vista da câmera é um personagem.

O tempo real, como a duração na qual as coisas acontecem sucedendo naturalmente, por causa e efeito, revelava o interesse por como a "encenação" estaria aberta ao acaso. Esse estilo no cinema é influenciado pela TV, como a reportagem de TV pelo vídeo (RUSH, 2006). O documentário experimental e videodocumentário procuram ser mais investigativos (uma documentação do imaginário das pessoas entrevistadas, por exemplo), de modo que a subjetividade de quem lança o olhar se comunique com o objeto documentado, numa *performance* interativa, de intervenção recíproca. (MACHADO, 2003)

O experimental na TV prezava por uma estética de amadorismo e intimidade para crítica do fazer TV, aceitando gerar mais impressões, resignadas dos limites de apreensão das coisas mostradas e dos limites da capacidade de mostrá-las em sua completude, do que entendimento dessas coisas mostradas.

O vídeo e o cinema de ficção se entrecruzam na sugestão de que o vídeo de ficção combina mais para a documentação da ficção (MACHADO, 2003). Ou possibilidade de ter os efeitos de fluxo de captura do real como os próprios vídeos caseiros, como a estética do sujo e não profissional, da imagem particular ser incorporada lembrando o movimento de cinema *Dogma 95*, por exemplo, que, entre outras coisas, pressupunha não usar iluminação artificial, a não reorganização cenográfica de uma locação, não colocar trilha sonora na edição e filmar com a câmera na mão; gerando estranhamento da técnica e pela contradição dessa técnica.

Algumas interações acontecem entre publicidade, videoclipe e cinema: antes a publicidade copiava o cinema, mas, como as gerações mais novas cresceram

com a publicidade e o vídeo, é o cinema que passou a utilizar de recursos da publicidade. A estética do videoclipe, com sucessão e profusão de imagens que podem só fazer sentido compreendidas em seu conjunto, combinando e jogando com o ritmo da imagem e os signos da música, influenciou a dramaturgia da publicidade, filmes de ficção e documentários.

Segundo Ivana Bentes, movimentos de câmera, alteração de velocidade e textura da imagem e colorização são recursos da edição, modelação e processamento digital que contribuem para a própria viabilidade de execução do cinema. O que levanta a questão de integração do digital, cinema e internet.

Cineastas que foram para a publicidade e os músicos com acesso a câmeras trouxeram diferentes ares à categoria do videoclipe com filmes como referência de estilos, às vezes com intenção de tradução estética para mais pessoas. Do cinema para o videoclipe, ou seja, do cinema para o vídeo, como do videoclipe para o cinema, ou seja, do vídeo para o cinema. Novos ares chegaram também passando pelo comentário social, em inovação estética para além do *marketing* da música, e abrindo diálogos com artistas visuais experimentais, trazendo-os para tirar eles mesmos do esconderijo dos museus. (MACHADO, 2003)

O vídeo expande o cinema e confronta seus limites: os objetos se tornam sujeito do discurso, às vezes com um planejamento até do diretor virar objeto sendo personagem, como invoca e evoca os já citados *Arca Russa* e *Oriental Elegy* de Alexandr Sokurov. A experimentação no geral rompe as fronteiras do âmbito artístico, e as discussões, a dialética e a política se espalham no cotidiano. Segundo Bentes, o cinemático do videográfico e o cinema no meio digital são novos "processos e etapas de um pensamento visual cada vez mais complexo e decisivo na cultura contemporânea" (MACHADO, 2003 p.128).

#### **2.4. Interatividade e intertextualidade**

Christine Mello, baseando-se em Arlindo Machado, explica que podemos dividir o apelo do imediato, falta de mediação, no vídeo em dois: no caso de um “tempo real” falamos de performances que mantêm sua duração real no que se refere ao desenrolar das etapas de uma ação e falamos também de situações que se relacionam com um “*presente simulado*”. E no caso do “ao vivo”, falamos das imagens que são transmitidas e recebidas simultaneamente ao acontecimento captado, o trabalho da arte nesse sentido estaria fundido ao processo de elaboração, pois o objeto focado não está sob controle, “a obra se torna uma questão de *presente exercido*, da ordem do acaso e da imprevisibilidade”. (MACHADO, 2003)

Mello cita:

O uso de câmeras na web vem assim introduzir uma especificidade própria e transformar o olhar do navegador sobre as imagens, quando incorpora à metáfora destas a telepresença, gerando uma situação onde o participante é capaz de propor uma modificação a um ambiente remoto e receber uma resposta deste (Donati e Prado apud MACHADO, 2003, p. 166).

A internet permite a interação dos participantes com os próprios artistas. Em processos efêmeros de interatividade no fluxo midiático. Francesca Azzi (MACHADO, 2003) relembra que a resposta do espectador/público é um interesse e uma aposta comum nas propostas artísticas que pretendem ser atuais e coerentes com o momento da cultura neste século XXI.

Christine Mello suscita que se a imagem sempre é derivada de um movimento de retorno do que pode estar dentro e fora de um corpo, num desmantelamento e remontagem de tal, os intercâmbios entre os meios tecnológicos é natural.

Sem interesse pelo que ainda nos é estranho, os movimentos de (re)descoberta do ser são fracos e pobres. (MACHADO, 2003, p. 168)

## 2.5. Ecletismo

Segundo o autor Patrice Pavis, o experimentalismo é a forma do artista conectar suas obras às tecnologias que sobrecarregam a esfera das mídias. Considerando a mídia como sistema de comunicação que “atualiza ou reatualiza práticas culturais, comunica aos espectadores sensações e sentidos, conserva, senão os textos ou ações, pelo menos suas interpretações materiais e espirituais” (PAVIS, 2013, p. 174).

Francesca Azzi cita:

"O experimento precede a criação, a criação anula e absorve a experimentação dentro de si mesma. O experimento se funde em criação, não a criação em experimento" (Renato Poggioli apud MACHADO, 2003, p. 169).

Segundo a mesma,

Ao artista do nosso tempo não cabe recusar nenhum instrumento tecnológico. Se nos primeiros anos da videoarte algumas especificidades técnicas do meio determinaram especificidades semióticas necessárias ao nascimento de uma nova estética, hoje o entrecruzamento entre linguagens é sem dúvida a regra. Cinema e vídeo, que, muitas vezes e forçosamente, se encontravam em campos de batalha opostos, em festivais específicos, com artistas específicos, encontram hoje suas estruturas em diálogo. De fato, a arte do vídeo e a arte cinematográfica compartilham uma essência híbrida, com sistemas de linguagem próprios, mas vulneráveis ao universo das mídias digitais. O vídeo digital está mudando a concepção genética do próprio cinema, tornando-o mais próximo de parâmetros de linguagem experimentais do vídeo. (MACHADO, 2003, p. 170)

Francesca Azzi categoriza três condutas de experimentalismo na videoarte, sendo elas a técnico-abstracionista, a técnico-conceitual e a técnico-formal, que podem também entrar no campo uma das outras. (MACHADO, 2003 p. 171)

A técnico-abstracionista ainda explora a sintetização eletrônica como forma e material. Com atenção para a colorização e a inserção, por exemplo.

A técnico-conceitual aconteceu com artistas vindos das artes conceituais, das *performances*, da *body art*, dos *happenings*, da dança e da música. Com ímpetos desconstrutivos para a pressa de renovação, condensa-se em videoperformances, videoinstalações e videoesculturas.

Na técnico-formal há certa preponderância de intenção formal sobre o técnico e o conceitual, numa busca do tempo do vídeo e do espaço do vídeo para formulação de um padrão estético dessa linguagem. O aspecto formal é menos do material e do meio e vai para o estudo da disposição dos elementos, imagens, de modo a formar um discurso, é reflexão mais semiótica no que poderia analisar a evolução do sentido das imagens, os signos, no decorrer do tempo e do espaço. Assim como a relação entre esses sinais e expressões da linguagem com os que os utilizam poderia ser mais conceitual. No geral, essas condutas não teriam como ser tão isoladas.

Paik mistura esses tipos e estabelece a "colagem eletrônica", ao expor signos sem grandes métodos, seu trabalho é relacionado como tendo alguns pontos de contato com o dadaísmo. A profusão de elementos em seus vídeos condensa-se em sentido na apreensão da sequência, do conjunto. (MACHADO, 2003, p.173)

Segundo Azzi, o artista, sem dizer "visual", ou "video", no início do século XXI busca:

a) pesquisar e manipular diversas técnicas de captação e criação de imagens: cinema (35, 16mm), vídeo digital, imagens sintéticas, fotografia, desenhos, animações e criações em softwares surgidos com a internet.

b) recuperar modos precários de produção de imagens para posteriormente digitalizá-los: polaroid, 8mm, slides, *found footage*, arquivos pessoais.

c) Estabelecer uma sequência para a pesquisa, determinar um conceito para suas investidas. Traçar parâmetros experimentais.

d) Transitar entre vários gêneros e formatos híbridos de linguagem: videografias, filmes, performances, documentário, ficção, animação, web arte, videoinstalações e happenings.

e) Fazer prevalecer acima de tudo a máxima das artes conceituais: é a ideia do artista (consequentemente sua postura ética) e não sua habilidade técnica em manipular o meio que vai importar no final.

f) Tentar recuperar algumas utopias vanguardistas. A busca por novos meios e técnicas estimula a investigação de possibilidades formativas para o estabelecimento de uma comunicação plenamente estética. Em alguns casos: o trabalho coletivo e impessoal, o ativismo e a fusão da arte com a vida (processos interativos nada mais são do que a consagração desta premissa). (MACHADO, 2003, p. 175)

Esse uso de modos precários de produção, arquivos pessoais, *found footage*, são interessantes como provocação de revisitação durante esse processo de experimentação e avanço, sem abandono de princípios na própria desconstrução e reconstrução que estuda este artista contemporâneo, que, segundo Azzi, procura princípios ideais de conduta durante sua criação e por isso mesmo transita entre o filme, o vídeo e o computador em documentários, ficção e *web arte*. Assim, as fronteiras entre estes âmbitos se impregnam umas das outras. (MACHADO, 2003, p. 174)

Os VJ's, em direção à arte, são conceituais na raiz para um resultado mais sensorial, geralmente buscando o improviso do momento, em narrativas não lineares que ainda costumam causar, segundo Azzi, estranhamento no público de hoje, enquanto se trabalha a densidade informacional e o fluxo intenso disponível. Apesar de um trabalho prévio de produção de material, a mixagem ao vivo evoca como a duração, espontaneidade (de gravação, direção e atuação), simultaneidade e relações com o tempo no geral, que podem ser elemento de significação, foram e são importantes no desenvolvimento da videoarte. (MACHADO, 2003, p. 172)

### 3. A PRESENÇA DO VÍDEO E A PRESENÇA FÍSICA NO PALCO

Segundo Patrice Pavis, teórico de teatro francês, a inserção de mídias audiovisuais no palco começaram desde antes de 1950 (PAVIS, 2013). Primeiramente marcaram presença pela provocação da novidade, depois passaram a ser exploradas em diferentes parâmetros, para resultados estética e conceitualmente interessantes, assim como os outros elementos que compõem a visualidade de um espetáculo devem e sempre passam por esse processo. As mídias audiovisuais, então, passaram a ser mais usadas pela virtualidade que podem suscitar, se integrando também à composição da cena de modo a não serem notadas a despeito de outros elementos.

Sábato Magaldi, teórico e crítico teatral brasileiro, diz que “A presença física do ator, além de definir a especificidade do teatro, importa na colaboração de várias outras artes.” (MAGALDI, 1991, p. 9) O autor também evoca o espaço que esses corpos precisam para se movimentarem, dependendo também de que movimentos são esses, e a caracterização desse espaço, o cenário. Não condena a utilização de mídias, como o cinema e o vídeo, para favorecimento do teatro.

Magaldi chega a citar um exemplo de utilização de vídeo para representar o sonho de um personagem (MAGALDI, 1991, p. 10) para ressaltar a legitimidade de mídias audiovisuais para produção de efeitos plásticos de expressão dramática de maneira mais eficiente e econômica. Segundo o mesmo autor, o teatro usa da multiplicidade de elementos visuais e artísticos para proporcionar um maior impacto, pela condensação deste em unidade complexa. E não nega a recorrência de vazamento de um componente do espetáculo sobre outros, como a parte do figurino se sobressaindo, por exemplo, apesar da unidade geralmente ser ideal, o que não é ameaça de um elemento específico.

Assim como a TV que se apropria do teatro tem de entender como o ponto de vista, a relação do espectador com a emissão televisiva é diferente, ou seja, a forma como a mensagem é escrita e enviada para ser recebida (a linguagem

para se fazer expressa) é diferente, o teatro que se apropria de mídias audiovisuais precisa compreendê-las dentro da linguagem da arte dramática.

Magaldi menciona os meios audiovisuais como reflexos do industrialismo (MAGALDI, 1991, p.116), assim, para um alcance maior, o padrão da prática do cinema e da televisão poderia se associar a uma diluição na linha de montagem, traçando uma fórmula padronizada, reproduzida, enquanto o teatro continuaria associado a uma produção artesanal, e o retorno ao processo de feitura em constante aprimoramento, até mesmo a cada apresentação, tendo assim outro nível de intimidade, na montagem e na recepção.

Passando por questões de teatro como cultura e reflexão, Magaldi afirma que não tem sentido fazer comparações sobre o desenvolvimento do teatro, já que o contexto e circunstâncias dos momentos mais exaltados do teatro são diferentes de agora, velar uma prática teatral limitada, com regras formais, não tem valor. (MAGALDI, 1991, p. 117) Magaldi afirma a complexidade da teatralidade como um lugar para a continuidade do fluxo de ideias que pode se renovar politicamente, esteticamente e culturalmente, pois incorpora e retroalimenta o que é mais necessário ou atraente para o público ou o homem em si.

Segundo Pavis, no cinema o espectador se identifica com o personagem, mas no teatro o faz com o ator e a comunidade do público. Para o público, no teatro, o vídeo é um personagem fora de alcance, em contraposição aos elementos acessíveis no palco. A questão central sobre o efeito das mídias em nossa percepção parece ser a identificação que o espectador tem com o cinema, o vídeo e a projeção. O mesmo autor ainda suscita que o vídeo tem uma conversa mais dinâmica com o palco, pois o vídeo duplica os conflitos, principalmente com o “presente exercido”, explicado no tópico “Interatividade e Intertextualidade” (p. 22), sendo, neste caso, mais conceitual do que uma projeção nos termos fílmicos, que é absorvida facilmente pelo público como complemento de ficção (PAVIS, 2013).

O teatro, tendo como algo inerente a ele a criação de um espaço mental de representação no real tátil, pela presença física, concreta, é tomado pela descentralização das novas mídias no palco, que criam um novo espaço virtual de representação. Contudo, Pavis cita outros autores para sugerir que a apresentação, ou seja, a parte viva, inegavelmente real, dos corpos físicos, que dão um nível de experiência diferente de simulação ao público, não é ameaçada necessariamente por isso, mas pode demandar um jogo de provocação dos atores em relação a isso, por exemplo, pois a atenção do público vai para o que evolui melhor e consegue prendê-la. (PAVIS, 2013, p. 183)

Pavis também elenca propostas de análise do valor das mídias no palco, como sobre as mídias serem identificáveis ou os aparelhos serem invisíveis para criar um efeito de deslumbramento. Sobre o vídeo acontecer durante a apresentação (ao vivo) ou ser planejado para ser reproduzido depois (nesse caso sempre o mesmo). A relação entre as mídias e a *performance live*, viva, na questão de predominância de uma e outra e sobre como podemos falar de teatro na questão da presença tangível e o que pode acontecer de diferente durante os espetáculos também por meio de máquinas. A relação entre uma mídia e outra, ou seja, a integração ou não entre elas. E sobre como a obra se situa no histórico de evolução das mídias, como sobre a sobrevivência da mídia ou a mídia inserida numa busca de novos modos de ver novas coisas através dela, ou ela mesma através de outras coisas, procurando novas formas de ver o mundo. (PAVIS, 2013, p. 185)

O contraste e discussão entre o que parece original e essencial da presença física do teatro só existe depois do surgimento da possibilidade nova das novas mídias (PAVIS, 2013, p 187). Algumas tendências de crítica do que a mídia reproduzida pode trazer, tanto de bom quanto de ruim, para a encenação, já negligenciam a intenção de representar a mesma força de símbolo, com autenticidade, sempre do mesmo jeito, procurando a própria repetição do espetáculo para qualquer público.

Espetáculos onde atores interagem com o espaço do vídeo, intensificando a experiência estética, podem integrar tecnologias diversas num estilo de agregação análoga à ópera. Podendo tratar do conflito entre os atores ou bailarinos/personagens e o artificial, a interação e contraposição entre carne e (imagem ou personagem) virtual se configura como uma reflexão então intrínseca no tempo e lugar dessa coexistência numa cena, esse colocar de um de frente para o outro, podendo arriscar-se num jogo visual ilustrativo. (PAVIS, 2013, p. 190-192)

O vídeo *live*, captado durante um espetáculo, convoca o olhar tanto em encenações que englobam essa mídia como tema quanto outras possibilidades. Com contexto de produção de um filme, a ideia de utilizar vídeo numa encenação associa-se ao tema da peça e o uso da paródia do fazer artístico num espetáculo pode fazer crítica de seus recursos e ter a crítica como recurso, um testemunhando o outro. (PAVIS, 2013, p. 192-197)

Uma câmera ligada durante uma encenação também pode preenchê-la de detalhes, dando amplitude de pontos de vista, como uma lupa sobre os personagens e os atores (PAVIS, 2013, p. 198). Na possibilidade de criar também uma impressão de assédio ao ator e ao personagem. Como um distanciamento, mas sobre como os olhos procuram tanto o que está visível quanto o que não está, se apurando. Uma utilização assim, adicionaria uma evocação de análise e suspense na presença desse segundo nível de observação.

Pavis (2013) apresenta hipóteses de outros autores sobre a essência de cada mídia e a ideia da delimitação e interação entre elas, de modo que o televisual, o teatral e o fílmico fossem amplos e mutáveis, mas ainda reconhecíveis como um e como outro, ou não tivessem motivo ou natureza que demandasse delimitação, se apenas essa determinação permitisse tais enquadramentos. Assim, a inserção de um ato todo projetado durante um espetáculo, por exemplo, demandaria pensar o que a cena evoca e, assim, que gênero

cinematográfico ela evoca a tal ponto. Em outro caso talvez se questionasse por que a projeção demandaria presença física.

## 4. PROCESSO DE CRIAÇÃO – VIDEOARTE EM DIREÇÃO DE ARTE

### 4. 1. INTRODUÇÃO

Discutirei aqui a experimentação da videoarte na direção de arte, realizada no âmbito da montagem do espetáculo *O Rei da Vela 2.15* e *O Rei da Vela 2.16*, uma adaptação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, apresentada como *work in progress*, ao final de 2015, e como trabalho final da disciplina Oficina do Espetáculo VI, do curso de Artes Cênicas, no início de 2016. Esta montagem também constituiu meu campo de estágio curricular do curso de Direção de Arte.

A experiência de trabalho, que originou o videoarte *Quero-Quero*, surgiu a partir do interesse em trabalhar com a elaboração de vídeo e projeção. Já estava pesquisando sobre videoarte e pretendia criar um trabalho abordando o tema do amor. Foi a partir desta ideia que o professor Alexandre me convidou para trabalhar com videoarte no espetáculo que estava montando.

Esta alternativa apareceu como encomenda de um trabalho de direção de arte, de modo que minha participação na montagem tendia a ser breve, ou proporcionar um entendimento do desenrolar do contato com a equipe de trabalho e diálogos sobre os elementos investigados gradualmente.

Inicialmente o grupo tinha interesse em filmar o segundo ato na locação sugerida na adaptação do texto, ou seja, numa praia às margens do rio Araguaia. A demanda do vídeo para projeção superposta à cena, que incluísse elementos de erotismo, foi, portanto, uma segunda opção, frente à impossibilidade constatada de realizar o segundo ato do espetáculo em forma de cinema. Esta segunda opção também demonstrou possuir uma carga mais subjetiva e complementar ao contexto geral da peça. Minha inserção se deu nesse interesse por imagens projetadas, em qualquer dos dois formatos. E o maior interesse era de que no segundo ato da peça houvesse projeção de imagens de praia, a serem filmadas com os atores em locação às margens do

rio Araguaia, ou cachoeira, nas quais seria enfatizada a sensualidade dos personagens, flertes entre eles, assim como, possivelmente, a corrupção ou instabilidade de seus valores. Descrevo a seguir as atividades desenvolvidas durante esse processo, numa tentativa de explicitar o processo criativo.

## **4. 2. DESENVOLVIMENTO**

### **4. 2. 1. Aproximação**

Os integrantes do projeto de "O rei da vela 2.15" e "O rei da vela 2.16" foram:

- Na direção: Alexandre Nunes;
- Na direção de arte: Marta Aragão, Beatriz de Oliveira e Vanessa Taillebois;
- No elenco: Eduardo Teixeira, Ewerton Hentefel, Guerhard Sullivan, Ingrid Rabelo, Jéssica Lins, Karine Matos, Lara Moura, Michael Jhonatas, Paulinha Borges, Tiago Barreto.

O elenco era constituído dos alunos das disciplinas Oficina do Espetáculo V e VI do curso de artes cênicas da EMAC, durante o ano letivo de 2015 (que se encerrou apenas em março de 2016, devido à greve docente ocorrida no período). A aluna Beatriz Oliveira, também do curso de direção de arte, estava no processo antes de minha chegada, com quem achei coerente discutir as melhores soluções, de acordo com o projeto de direção de arte. A professora Vanessa Taillebois chegou depois, a convite do professor/diretor Alexandre Nunes, para colaborar na parte de registro fotográfico do processo/produto, filmagem e assessoria geral em direção de arte.

A direção de arte que realizamos deve, portanto, ser considerada como atividade

coletiva e descentralizada, o que é tendência do trabalho cênico de caráter colaborativo, exigindo conciliação de recursos e conceitos, demandando ainda interação constante da equipe para o equilíbrio do produto final, tanto no que se refere à outra diretora de arte quanto ao diretor/encenador e aos atores. O projeto ainda estava aberto a alterações, quando comecei a participar dos trabalhos. Assim também tinha acesso à discussão dos elementos além do vídeo, seu formato, conceito e formas de projeção.

#### 4. 2. 2. Breve Análise da Dramaturgia e Encenação do Espetáculo

A peça é uma adaptação para o cenário goiano atual da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Foi escrita em 1933, num período em que o próprio Oswald teve problemas financeiros, e faz dura crítica ao capitalismo e ao arrivismo tanto de famílias rurais em decadência financeira quanto aos empresários, como é o caso do protagonista, um agiota. Em outras palavras, o contexto carioca de 1933 não parecia muito diferente do contexto goiano de 2016.

Assim, deve-se levar em conta que o contexto na peça é o de um homem rico às custas de outros, por usura, que quer um título de nobreza e é passado para trás nos parâmetros da própria corrupção. Questionando quem serve aos ricos e quem serve aos pobres, o próprio protagonista condena quem se mantém neutro, enfatizando a escolha de um lado no conflito, ou seja, na luta de classes. No geral, a abordagem é a de um jogo, um negócio de ascensão e queda, nos próprios termos do discurso do personagem Totó-Fruta-do-Conde, na peça: “as convenções e preconceitos sociais, a desigualdade de origem e de classe,” segundo ele, fazem do mundo algo “delicioso”.

O texto possui uma estrutura sintética: três atos clássicos que organizam, de forma moderna, o começo, o meio e o fim, literalmente. A proposta inicial do grupo era realizar o primeiro e o terceiro ato (que ocorrem no escritório de usura de Abelardo I) no formato teatral *ao vivo*, realizando o segundo ato inteiramente

em formato cinematográfico, que transportaria o espectador para o ambiente vívido das margens do rio Araguaia. Com a mudança de planos, passamos a trabalhar com a ideia de transportar apenas a atmosfera exuberante da natureza para projeção sobre os atores (que continuariam atuando *ao vivo*), enfatizando os corpos nus e o aspecto sexual. Meu trabalho, portanto, se concentraria neste segundo ato, no qual podemos observar muitos jogos de parentesco e afinidade, remetendo a aparências e segredos, sustentando os regalos dos mais abastados.

É entre brincadeira e disputa, pela farsa que é a peça, que os conflitos se dão nela. Na feitura do vídeo, o conceito, ou seja, o significado pretendido, e a habilidade técnica, ou seja, a melhor qualidade do resultado plástico, estão equiparados em tese, a despeito da defesa de uma obra pela postura do artista, no âmbito da arte conceitual, um dos lugares de maior discussão da videoarte.

A proposta era mesclar o erótico e o cenográfico. Em ocasião de pensar a direção de arte dentro do vídeo e na inserção deste vídeo em um espetáculo. A sobreimpressão, mesclagem de imagens, pareceu a solução conceitual, no caso, na qual a profusão de imagens, mixadas com a "música da cena", daria o efeito de sentido.

#### 4. 2. 3. *Brainstorm* para o vídeo:

- Dança entre a areia ou terra e sobre a água, cachoeira e folhas para a sugestão do cenário de natureza.

- Som de pássaros e de cachoeira para ambientação ou sugestão de movimento.

- Encaixar falas com imagens para criar outro nível de interpretação do jogo de imagens ou reforçar o que está sendo falado.

- Homens lutando para representar a tensão entre os interesses dos personagens.

- Torcer a imagem dos corpos para a abstração da projeção sobre os atores e do debruçar-se dos personagens-corpos e para ênfase da imoralidade das relações criadas pela interação entre eles.

#### 4. 2. 4. Pesquisa:

Videoclipes, filmes, imagens e poemas.

#### 4. 2. 5. *Briefing*:

- Quatro atrizes e cinco atores organizados de modo que no vídeo os personagens sejam indistintos, não associados aos da peça com subtexto em desacordo com a encenação. Procurando neutralizar os rostos, principalmente.

- Adaptação do nu para facilitar a atuação: roupa cor de pele ou branca.

- Locação: sala de dança com piso de madeira, por parecer um *deck*, cachoeira ou estúdio para enquadramentos entre planos detalhe, primeiro, médio e americano, com tranquilidade e neutralidade de fundo.

- Valorização do contato; interação com tensões diferentes entre os corpos para encaixe com o sentido das cenas.

#### 4. 2. 6. Decorrer do processo

Primeiramente o vídeo seria feito com o equipamento mínimo necessário, até pela solução da simplicidade do que se pretendia, pois seria uma locação externa, numa cachoeira, com equipamento pessoal, rebatedor simples, num vídeo sem necessidade de som direto ou som embutido nele, o que realmente não ocorreu ao final.

Foi necessário adaptar a primeira proposta para encaixar a realização do vídeo (antes de sua conclusão final) para a apresentação do ensaio aberto realizado

no VIII Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás (FUGA 8), que ocorreu ao final de 2015, portanto antes do final do ano letivo, que só se concluiu em 2016, como já mencionado.

Minha decupagem das cenas e planos teve de ser feita de modo a obter imagens-chaves, mais fechadas, de modo a poder mixá-las de acordo com parâmetros de vídeoarte, com evocações ainda da praia ou natureza que se pretendia. Ainda assim, na hora de gravar, uma segunda adaptação teve de ser feita com base na disponibilidade dos atores, o que limitou ainda mais o acervo de imagens.

#### 4.2.6.1. Memorial Descritivo

As imagens foram escolhidas de acordo com as relações entre os personagens no segundo ato da peça, transpondo-as em termos de "franca camaradagem sexual" (ANDRADE, 1996, p. 57), como afirma uma das rubricas do texto teatral de Oswald.

Imagens da praia do Araguaia, peixes nadando, cachoeiras, mato, pássaros, também foram necessárias para evocar o cenário dos acontecimentos, segundo a adaptação do texto<sup>3</sup>.

As imagens foram feitas no contexto da equipe disponível, no que se refere à interação de corpos. Outras imagens foram pesquisadas no *YouTube*, como alternativa para a dificuldade de deslocamento para fazê-las na locação apropriada.

O professor/diretor Alexandre Nunes sugeriu primeiramente, como referência, os poemas da obra *Amor natural*, livro póstumo de poesia erótica de Carlos

---

<sup>3</sup> É importante observar que, no texto original de Oswald de Andrade, esse ato se passa na Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro. Na adaptação realizada, a cena foi transposta para uma praia no Rio Araguaia, num exercício de paródia realizado pela montagem.

Drummond de Andrade, publicado em 1992, como inspiração para delinear e obter esse erotismo, mesmo que não explícito, almejado como resultado. Baseando-me nessa ideia inicial de fazer o vídeo a partir de poemas, transformando-os em imagens, surgiu a primeira referência decisiva. Segue abaixo o poema que se sobressaiu a mim, pela sugestão plástica:

#### MIMOSA BOCA ERRANTE

Mimosa boca errante  
à superfície até achar o ponto  
em que te apraz colher o fruto em fogo  
que não será comido mas fruído  
até se lhe esgotar o sumo cálido  
e ele deixar-te, ou o deixares, flácido,  
mas rorejando a baba de delícias  
que fruto e boca se permitem, dádiva.

Boca mimosa e sábia,  
impaciente de sugar e clausurar  
inteiro, em ti, o talo rígido  
mas varado de gozo ao confinar-se  
no limitado espaço que ofereces  
a seu volume e jato apaixonados  
como podes tornar-te, assim aberta,  
recurvo céu infindo e sepultura?

Mimosa boca e santa,  
que devagar vais desfolhando a líquida  
espuma do prazer em rito mudo,  
lenta-lambente-lambilusamente  
ligada à forma ereta qual se fossem  
a boca o próprio fruto, e o fruto a boca,  
oh chega, chega, chega de beber-me,  
de matar-me, e, na morte, de viver-me.

Já sei a eternidade: é puro orgasmo.  
(ANDRADE, 1992, p. 34)



*Figura 2 - Captura da tela aos vinte segundos do resultado final de "Quero-quero": sobreimpressão inspirada em "Mimosa boca errante".*

Referindo o projeto e o resultado final do videoarte como “Quero-quero”, aos vinte segundos está a primeira aparição da sequência inspirada neste poema. A seguir, por volta dos vinte e oito segundos, ela se mescla a um trocadilho com a fala da peça sobre um sorvete chamado “banana real”, com mãos cobrindo a genitália masculina que se “descascam” abrindo-se em festa:

D. CESARINA – Pois é. Eu disse para o Belarmino. Nunca na minha vida tomei um sorvete daqueles! Uma delícia! Só mesmo um futuro genro distinto e rico como o senhor havia de me oferecer um sorvete daqueles. Como é que se chama?

ABELARDO I – É Banana Real!

D. CESARINA – O Totó é que se lambeu todo! Coitado! Está num desgosto...

ABELARDO I – É verdade! O Totó está de asa partida! Mas endireita, tomando Banana Real! (ANDRADE, 1996, p. 59)

Essa mesma boca faz charme relacionando-se principalmente com a personagem dona Poloca, uma senhora que admite manter uma postura em

público e outra em encontros mais reservados, por volta de um minuto e vinte:

ABELARDO I – Me diga uma coisa, D. Poloquinha. Por que a senhora é tão simpática quando estamos a sós, e tão infame na frente dos outros?

D. POLOCA – Mas como é que o senhor quer que eu proceda em sociedade?

ABELARDO I – Quero que proceda humanamente.

D. POLOCA – E desde quando a humanidade é um pedaço de marmelada, Seu Abelardo? Eu defendo o meu ponto de vista, de tradição e de família! Intransigentemente. Sou sua amiga (*Carinhosa.*) em segredo. Mas não posso dar confiança em público a um novo-rico, a um arrivista, a um Rei da Vela!

(...)

ABELARDO I – Mas me diga uma coisa só, D. Poloquinha. Em sua vida toda, tão cheia de nobreza, nunca amou um plebeu?

D. POLOCA (*Graciosa*) — Em segredo. Mas nunca em público, como essa desfrutável que Deus me deu por cunhada!<sup>4</sup> (NUNES, 2015, f. 10)

Deparei-me com a possibilidade de utilizar os estúdios da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC-UFG) como alternativa para a locação na natureza, ao mostrar algumas referências mais simples para o resto do grupo de trabalho, e agendei para filmarmos. Dois videoclipes foram usados como referência, pelo sentido, dada a necessidade de menos atores e dos planos de detalhe e planos médio. Foram estes: *The Love You Have In You*, do cantor Asbjorn e *Two men in love*, do grupo The Irrepressibles. Em contraposição a uma terceira referência, não tão facilmente praticável, uma das cenas finais do filme *Perfume: The history of a murderer* (2006).

Nos cliques, os personagens se resistem, tentam se separar, mas a atração ainda é grande. Assim como o personagem Abelardo, em ascensão, e a classe alta decadente se escoram/se digladiam, conversando um equilíbrio. E no sentido do

---

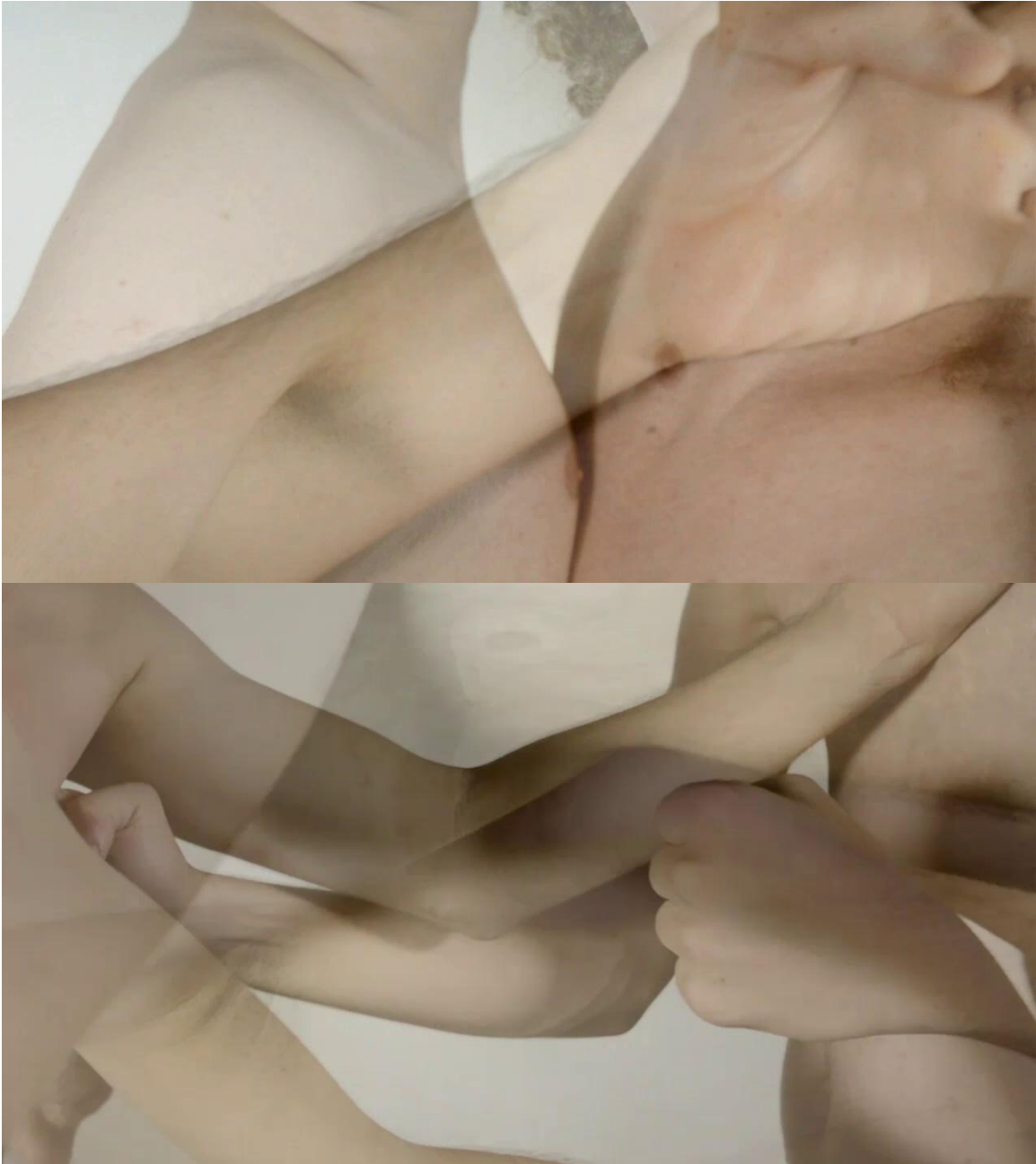
<sup>4</sup> Neste trecho, há pequenas diferenças entre o texto original, de Oswald de Andrade, e a adaptação utilizada no espetáculo, diferente da cena anteriormente citada. Estarei fazendo citações alternadas entre um e outro material, conforme cada caso.



*Figura 3 - Captura da tela do clipe "Two men in love". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Jr8APWgoH6o>>.*

arrivismo, achei coerente mostrar as mãos dos personagens tentando marcar também o outro, fechadas, e os corpos se empurrando numa relação de tensão

e negociação.



*Figura 4 - Captura da tela das imagens inspiradas no clipe "Two men in love".*

Houve uma primeira etapa de ensaio e experimentos com os atores para facilitar a comunicação e o exercício também do meu lugar enquanto diretora do vídeo, experimentando a relação com os atores. Ao entrar como a responsável por uma

linguagem específica no meio do processo, é possível perceber como os atores esperaram essa capacidade e essa habilidade, e aparentemente não tem diferença: a necessidade durante esse exercício é de fazer e não aprender ou já saber, existe a demanda que se supre. As divisões são modos de compreender e é exatamente não distinguindo esses lados, fazer e aprender, que talvez não seja preciso abandonar nenhum deles.

Nesse primeiro laboratório, realizado na sala de ensaio, uma das salas de dança da Faculdade de Educação Física e Dança da UFG (FEFD), houveram algumas elucidações sobre a forma correta de filmar o que se pretendia. Como *videoarte*, o conceito performático de tempo real e tempo exercido, numa tentativa de experimentar o discurso do ímpeto, o fluxo da câmera como um rascunho ou pseudo rascunho, que implica um resultado de registrar o olhar da câmera como o olhar de quem vê, ou o próprio ver, como que provou-se uma ilusão, até certa negligência, uma preocupação, no caso, equivocada.

Algumas imagens deste ensaio foram aproveitadas, como o trecho evocado abaixo:



*Figura 5 - Captura do resultado de "Quero-quero": cena entre Guehard Sullivan, o intérprete do americano, e Paulinha Borges, a João dos Divãs, num experimento de exposição dos rostos sem censura da conduta dos personagens ou designação de elenco.*

Além do acompanhamento dos ensaios da peça e os ensaios para o vídeo, também houve o trabalho de pesquisa de referências e roteirização, e em seguida a edição, não necessariamente com acompanhamento direto do grupo.

Um exemplo de imagens de natureza compondo a ambientação se encontra abaixo, num trecho inspirado na pescaria com bombons, do personagem Totó-Fruta-do-Conde e no trocadilho sonoro com os “pirarucus” que este pretende pescar, com conotação sexual, além de uma ironia sutil à ideia de instaurar um banco hipotecário do Coronel Belarmino, pela expressão corrente no meio coloquial de se referir a situações inconvenientes com a mesma conotação sexual:

BELARMINO – Um Banco Hipotecário, meu futuro genro, resolveria a crise, mas era preciso ser um banco forte...

ABELARDO I – Um banco americano... Ou inglês...

BELARMINO – Perfeitamente. Depois que o regime militar soçobrou, precisamos de capital estrangeiro... Empréstimos... (NUNES, f. 11).

E, mais adiante:

HELOÍSA – Totó... Que aconteceu?

TOTÓ – Um peixe enorme me tirou o anzol, os bombons. Levou tudo... Deve ter sido um tubarão.

ABELARDO I – Não. Decerto foi um pirarucu. Como você ficou emocionado! Que palpitações... (Ibid, f. 14)



*Figura 6 - Captura da tela de "Quero-quero": sobreimpressão de imagens de peixes e "bombuns" pelo trocadilho com "bombons".*

Às imagens apenas de céu e plantas foi adicionado efeito de ondulação de água para contornar a falta de movimento em relação à cena e ao resto do vídeo.

Algumas imagens foram feitas para sugerir os limites da imoralidade dos personagens, com tomadas que sugerem excitação contida, em carícias leves, flertes, também evocando certo capricho, como por parte do personagem Totó, que chama e renega atenção.

Também é oportuno observar que algumas imagens foram repetidas de forma a tomarem conotações diferentes, de acordo com as cenas sobre as quais foram projetadas.



*Figura 7 - Captura da tela, trecho de sugestão de aproximação, exploração e convite de interação.*

Também achei coerente, pelo jogo, imagens de alguém conquistando e outro perdendo:



*Figura 8 - Captura da tela do trecho em que um corpo se aproxima e separa os corpos que se abraçavam antes. Por volta de seis minutos e vinte do resultado final.*

Outras imagens foram feitas na intenção de representar a profusão do ato da peça em seu conjunto, a interação de todos os personagens de uma vez.



*Figura 9 - Captura da tela: sugestão e valorização de contato e multiplicação de elementos na edição.*

Outras foram para sugerir o ir e vir, intervalos entre encontros e desencontros:



*Figura 10 – Captura da tela: sequência de sugestão de troca de olhares e abordagem do outro.*

O *loop* foi evitado na medida do possível, apesar da proposta do vídeo no contexto da cena permitir isso, até porque demandava não ser mais chamativo do que ela: muitas cenas do vídeo se repetem, mas foram organizadas de acordo com a ordem e duração das cenas no palco, de modo a dar-lhe mais consistência e eficácia cênica. Deste modo, dei ao vídeo uma duração cerca de três minutos maior do que o ensaio mais demorado que cronometrei, com imagens neutras de natureza, para evitar problemas nas apresentações.

A ideia de fazer vídeo já suscita a ideia de edição, mixagem e uso de efeitos. A feitura das imagens, no caso, já se desenrolou com uma consciência de trabalhar reenquadramentos delas numa posterior edição, tanto pela necessidade quanto pelo jogo com essas possibilidades.

As imagens eram poucas e a manipulação delas no computador, utilizando a versão livre do *software* Lightworks 12.0.2, foi uma tarefa que se delongou. Na multiplicação delas pode-se criar complicações, na tentativa de combinação demasiado detalhista. Trabalhar o sentido geral do vídeo na peça é satisfatório conceitualmente e menos exaustivo (não o é de forma desnecessária).

Se, como diz Dubois (2004), no vídeo, pela sobreimpressão, que acaba sendo uma montagem por sobreposição, “vertical”, com duas ou mais imagens umas sobre as outras, ao invés de antes ou depois das outras, como na montagem cinematográfica, o espaço *off*, evocação na tela do que está fora da tela, quase não existe, porque o que seria espaço *off* é fundido nas imagens, às vezes também por diversas janelas simultâneas de imagens, outra característica do vídeo.

Assim, no palco, neste segundo ato da peça, temos três níveis de sobreposição, de montagem vertical: o espaço *off* do vídeo seria a peça e o da peça seria o vídeo. Também vale ressaltar que a sobreimpressão é tida como uma forma de representar estados de consciência, pela mescla mais lampejante de signos e símbolos das imagens. É importante relatar que a sobreimpressão de imagens também foi o modo de diminuir a disputa da pele dos atores no vídeo com a pele dos mesmos no palco, uma preocupação que Pavis (2013) suscita, o que

poderia acabar uma sobreposição de três camadas de peles, quando a projeção cobre os corpos dos atores, mas não criou conflito no resultado final, realmente se aproximando dessa característica de estado de consciência. Até porque no ensaio aberto de *O Rei da Vela 2.15* as imagens foram projetadas em cima dos atores, mas na *Mostra Foguete*, no Centro Cultural da UFG, em *O Rei da Vela 2.16*, a projeção foi feita apenas no fundo. O que pode ser verificado na gravação da apresentação feita pela Vanessa Taillebois, a partir de vinte e sete minutos e quinze segundos até quarenta e seis minutos e quarenta e quatro segundos.

No decorrer do processo, surgiram-me também questionamentos sobre as circunstâncias de quem conhece mais o espetáculo do que o vídeo e quem conhece mais o vídeo do que o espetáculo, sobre como os conceitos se abrem e retroalimentam-se em uma via de mão dupla, que depende também do tipo de montagem, de como se dá a encenação e se dividem as tarefas, na feitura.

Um assunto importante para um diretor de arte também seria sobre como o vídeo é arte ou artístico. Em todo processo de feitura percebemos aos poucos o próprio papel da direção de arte, esclarecendo na mente que, no caso, podemos questionar o conjunto, mais do que o elemento que se insere num espetáculo, pois este tipo de qualidade não adiantaria isolado. O equilíbrio na composição com a presença do vídeo e a independência dele são questões recorrentes.

Esta primeira experiência de montagem se deu num ambiente intermediário, entre a universidade e o ambiente artístico profissional, mas ainda demandou aprimorar a compreensão da tela e da cena, a decupagem das cenas, a edição e a pesquisa, com cronograma mais dentro da habilidade técnica do que da máxima da arte conceitual, da postura ética do artista.

A necessidade de impor os limites das responsabilidades, a delegação de tarefas e o palpite a dar, a mudança de ideia do diretor, os imprevistos, as previsões negligenciadas, geralmente são vislumbres para otimização. O diretor pode esquecer-se do que disse, parecer não dar importância para os detalhes que, na verdade, simplesmente espera que o diretor de arte dê atenção e se

manifeste. Se a relação não estiver tão bem estabelecida, o implícito pode acabar comprometendo o processo por pequenas falhas de comunicação.

O tempo que se leva para produzir as coisas é uma questão importante. Um trabalho que se desenvolve por muito tempo, pode gerar um aprofundamento confuso, um questionamento pouco prático, que varia de conveniência de caso a caso. O desenvolvimento do espetáculo acabou se delongando, de acordo com o desenrolar dos ensaios e a forma como isso se dá no ambiente de aula acaba interferindo na concepção geral do tempo de trabalho do que se pretende pensar como mesmo processo.

Foi possível, ainda, testar a separação do trabalho de artesão e um conceito alheio e a contribuição para este. Mas um diretor de arte deve estar preparado para esse diálogo, lidar de perto com a ideia de rigor ou unidade conceitual da expressão visual e a produção disso.

Sobre a sincronia das imagens com a atuação, no primeiro caso, na edição para a apresentação do FUGA 8, houve um encaixe casual das imagens do vídeo em *loop* com algumas cenas. Já na segunda apresentação, com essa intenção, usei o áudio de um ensaio como parâmetro, mas deparei-me com a impossibilidade de combinar todas as imagens com as cenas.

Às vezes a proposta do vídeo mais próxima do planejado também parecia ainda não combinar com a atuação e vice-versa, opinião de alguns dos próprios atores. E, para dar unidade, um teria de se adequar ao outro, o que parece um dilema. É complicado como a visualidade da presença física dos atores pode perpassar a manifestação crítica do diretor de arte durante o processo. Depende do processo e da abertura que se dá nele. O vídeo também pode ser um complemento da cena, aumentando a intensidade do texto da cena ou um eco dela, assim ele acaba sendo um complemento, legitimamente correlato ainda no dilema da integração das mídias.

Os pontos-chave de elucidação foram sobre como as transições entre imagens e entre assuntos se entrelaçam ao tempo das cenas e como uma entra na outra,

de forma que as imagens do vídeo formem sentido com cada cena ou cada fala. A velocidade dos *takes*, cortes ou cenas, da projeção se entrelaça ao ritmo da cena, o que depende da atuação dos atores, que dosam isso a cada apresentação. O erótico poderia se sobrepor ao cenográfico ou o cenográfico ao erótico e essa alternância foi o caminho seguido dentro da estética da profusão, da mixagem das imagens de natureza, que ambientam o vídeo e a cena ao vivo, mais espacial, e as imagens dos corpos, ambientação mais mental.

O vídeo, projetado ao fundo do palco, no caso de uma pura caracterização espacial, poderia evocar um painel pintado, mas em movimento. O vídeo projetado sobre a cena também poderia compor a própria iluminação de um espetáculo. Mas a iluminação da cena e o vídeo precisam ser ajustados para não interferir no grau de visibilidade dos elementos do palco tanto quanto na do vídeo.

A reedição para a segunda projeção trouxe-me para o questionamento das mídias no palco como uma porta aberta, criando uma demanda de apuração sobre esse tipo de mídia inserida na mídia “teatro”. Acabou se tornando uma preocupação mais objetiva e detalhista ao final do processo, em relação ao que há para analisar do feito na área e a exposição da minha produção em relação a essa reflexão.

A satisfação com o produto final e a contextualização do trabalho em si pode ser complicada, por causa das flutuações conceituais típicas do processo de criação. Mas as questões iniciais de produção foram mais simples e pareceram mais satisfatórias do que eu esperava.

#### 4.2.6.2. Notas sobre contratempos

É complicado pensar em tentativa e erro neste trabalho, pois já esperava fazer edições e reenquadramentos e as coisas foram se encaixando de maneira satisfatória. No entanto, num processo de familiarização com o programa de

edição, comecei editando trechos específicos que tinha concebido durante o ensaio, também experimentando a fim de descobrir tudo o que poderia fazer com os recursos, e acabei perdendo alguns parâmetros, que eu ainda não tinha entendido como era fácil se perder na regulagem de intensidade dos efeitos, a partir daí, então, anotando.

Também, como usei imagens feitas em luzes diferentes, de acordo com o ajuste de correção de cor de cada imagem e a ordem e porcentagem de transparência de cada uma na sobreposição, não consegui reproduzir a mesma cor do que achei melhor. Experimentei saturar ainda mais os efeitos de cor, para algo mais colorido e alegórico, mas já ouvira sobre exageração de efeitos e foi fácil identificar isso e a extravagância a qual poderia me inclinar.

De acordo com a quantidade de sombras e luminosidade se tornou impossível fazer as sequências tão parecidas como pretendia. As imagens do estúdio ficaram muito frias com o fundo e a luz branca utilizados, e a diferença entre os tons de pele na hora da correção também a tornou mais complicada. Nessa mesma linha, algumas cenas que planejava juntar, já antes de serem feitas, não combinaram ou não ficaram bem visíveis quando editei, com contornos muito suaves, indistinguíveis a ponto do dispensável, por exemplo, e tive de trocar. Mas, ajustando, no final, a própria mudança de cor entre os corpos e a paisagem acabaram se equilibrando.

Algumas coisas deviam ter sido melhor dispostas no espaço na hora de gravar, não foram muito bem centralizadas na parte iluminada do estúdio, não tinha tempo para checar o ângulo de captura e a extensão dos gestos. Não acho que tenha ficado ruim, mas com mais tempo teria ficado melhor, sido feito mais imagens.

Marquei as cenas que dava para fazer com menos gente e não deu tempo, também devido a ordem de chegada dos atores no estúdio. Precisaria de pelo menos duas tardes, como a usada, para aumentar a complexidade das imagens, mas já não havia tempo para agendar outra sessão. Então, apesar de não

parecer necessário ou urgente, teria sido bom programar as coisas para bem antes. Até em relação à mudança de locação, poderia compensar se resignar de que não haveria todo o elenco disponível, pois esse foi o motivo pelo qual não fomos para a locação na natureza, mas no dia do estúdio também não estiveram todos.

O livro “Direção de câmera: um manual de técnicas de vídeo e cinema” de Harris Watts, elucidou algo sobre o ritmo da edição horizontal, ou seja, de um plano para outro, que contribuiu depois do primeiro experimento de captura e edição, Quando eu não tinha entendido muito bem a entrada e saída dos corpos nos quadros; para serem menos abruptas, percebi que era melhor fazer, quando era o caso, os corpos entrando e saindo do quadro vazio, o que ajudou em uma transição e outra depois de alguns desencontros.

No primeiro ensaio, na sala de dança, eu estava pensando no que poderia fazer com base no que estava vendo ali, ao invés de pensar na possibilidade de planos maiores, a despeito da roupa que atrapalhava um pouco o julgamento. De longe a interferência parecia maior e os movimentos precisavam ser mais amplos, o que complicava a parte de fazer os personagens indiferenciados para não interferir na compreensão da dramaturgia. Foi na ideia de fazer planos mais intimistas que uma das referências, o filme *Perfume: the history of a murderer* (2006), desapareceu.

Neste ensaio, cheguei a ficar confusa sem saber como lidar com os atores no início e depois com o diretor da peça de repente parecendo o diretor de fotografia e eu o *cameraman*, e de repente me senti o diretor e ele era o diretor de fotografia. Acho que entre as mentes pensantes no produto, alguém estava vendo em plano geral e outro em detalhe.

O clima do fluxo da cena não havia se estabelecido para tal exercício se fechar bem, por isso foi decisivo, para descobrir como seria possível. Até pela natureza da cena a ser produzida. Depois descobri também que pode haver desafetos

entre as pessoas de modo a complicar a feitura desse tipo de cena, não impossibilitar, mas, me senti obrigada a pensar nisso.

Alguns dos movimentos que pensei, como uma sequência longa de diferentes relações entre femininos e masculinos a partir de abraços, precisavam ser coreografadas antes, ao menos ligeiramente. Em certo ponto é preciso delinear a velocidade dos movimentos e a direção para a câmera poder seguir. Na tentativa do plano dos abraços ficou claro que o primeiro movimento precisava se sustentar enquanto avançava e cobria a amplitude da fila e das relações e isso não era uma questão de dizer na hora aos atores o que fazer ou deixá-los fazer e ir atrás, devido à complexidade. Mas um plano semelhante (Figura 8) em proporções menores deu certo.

Foi mais fácil dirigir os movimentos porque podia dar as instruções durante a filmagem. Apesar de ligeiros ensaios, foi preciso dizer sempre a hora de fazer as coisas, o que ao mesmo tempo era a facilidade de terminar rápido. A melhor ideia foi pedir para irem fazendo e gravando para pegar o que desse certo. Mas também era preciso ver de longe e mostrar de perto, explicar o subtexto que estava representando. Depois de explicar de várias formas fica mais simples.

Para ambientar a praia procurei sons de pássaros típicos das margens do rio Araguaia e editei juntando vários tipos de canto ao longo de alguns minutos. Mas no dia do ensaio aberto não parecia que havia de onde vir o som. Só encaixava num volume baixíssimo, e na segunda vez não cheguei a me preocupar com a presença dessa trilha.

#### 4.2.6.3. Notas sobre a mudança de um projeto inicial para o de Quero-quero

Como trabalho de despedida da universidade, pretendia retomar na conclusão o que me impulsionava à área, o interesse pelo caminho de expressar e realizar

trabalhos artísticos fidedignamente às concepções ou de forma a aprimorá-las e não perdê-las no caminho.

Quis começar uma série de experimentos audiovisuais específicos, por uma necessidade de expressar uma compreensão do tema do amor, do que há para se desvelar sobre a amplitude dele constantemente. Fora do espaço teatral, mas incorporando-o na linguagem audiovisual, pela metáfora que englobava a estética do conteúdo esboçado. A abordagem do assunto em si pretendia conversar realidade e fantasia e esperava que representar, expressar isso bem, pressupunha esmero estético, pois ideias comunicadas que não perpassam experiências plásticas não parecem causar muito impacto. Queria refletir plasticamente sobre um tipo de postura, queria estudar todo tipo de gesto e imagem que remetesse a ela, não procurando, mas realçando uma visibilidade silenciosa, dirigindo-me ao tema do amor platônico.

Minha vontade insistente de realizar essa ideia mesclava-se a uma preocupação de ir contra todo tipo de concessão em desfavor de rigor estético e conceitual. Mas a parte estética e plástica seria complicada demais para resolver nesse contexto de trabalho acadêmico, no que se relaciona com certa amplitude que o projeto poderia alcançar, ou seja, para realizar essa ideia, quase prolixa, precisaria resumi-la, condensando-a, criando assim outro nível de tensão de habilidade, não exatamente fora da área da direção de arte (dentro de uma definição concisa de conteúdo, mesmo em forma de diálogo, “traduziria” as relações metaforicamente, visualmente), mas desproporcional.

A tendência a expandir minha atuação além do lugar de diretora de arte nesse projeto poderia ser uma vontade de não precisar respeitar regras desde o começo do meu trabalho, tanto como o contrário, necessidade de respeitar outras regras. Mas isso é uma preocupação incoerente. Uma coisa que fica evidente em experiências reais é que ninguém realmente entende qualquer coisa sem explicação, ninguém acredita num projeto sem uma defesa que faça compreender o alcance do que se pretende fazer. A necessidade de descobrir

como coordenar etapas que desconheço (fora da proposta plástico-visual da direção de arte), delegar funções ou misturá-las numa equipe de amadores da multi ou interdisciplinaridade fugiria ao propósito da pesquisa.

Só o exercício da direção de arte, o encaixe de elementos visuais numa prática coletiva, exterior, acaba sendo o que parece de fato importar no caso. Porque, na verdade, é impossível fugir de discussões na hora de fazer as coisas, até onde achei que não precisaria adaptar foi possível perceber que algo não dava certo ou que outra coisa era melhor. Há lacunas para aprimorar em todo lugar.

Fazer parte de outro projeto foi bom no que mostrou que não era tão diferente ou contra qualquer outra coisa da qual queria participar, fazer. Existe uma preocupação com o tempo que se desfaz no que dá certo fazer no momento, possibilidades e demandas emergentes que se entrelaçam, entre o que se quer realizar e o que se pode realizar agora disso que se quer, ou do que outros estão fazendo para outro projeto ser melhor realizado posteriormente, por melhor compreensão do processo.

Talvez confiança de que ideias exteriores não são diferentes por estarem alheias, na hora de dialogar, seja o que falta para concretizar as minhas, a origem e direção delas chega a ser uma busca disso. Dentro do próprio processo de montagem do espetáculo houve concessões, e de minha parte muito menos, imaginei que seria mais complicado para mim.

Supunha que terminaria o Quero-quero mais rápido do que terminei, antes de deixar de me preocupar com dividir o tempo com o outro vídeo, como na ideia de um empenho sério parecia poder fechá-lo antes e ter algum tempo de sobra para outra produção. Acabou sendo um processo mais lento. Mas acho que com o projeto inicial começado do zero poderia me atrapalhar dentro do prazo de apresentação do TCC, apesar da garantia de um lado não me impulsionar a outra exploração.

De certa forma, as discussões e elucidações necessárias para realizar tanto o meu projeto como outro só parecem complicadas num certo sentimento de

inutilidade, quando não se pode ter certeza das escolhas que se tem de fazer, sentimento recorrente nesse caminho em conjunto, para além de um julgamento cuidadoso, que tem um limite de espaço e tempo para acontecer. A gente passa por muitas simulações de ponto de vista no mundo da expressão e da representação. Mas o trabalho no contexto de *O rei da vela* não podia ficar aberto com seu objetivo de fechamento e apresentação, seu prazo, e este era um ponto necessário de exercitar.

Geralmente pretendo entender a participação de cada um no estabelecimento de um clima de trabalho; as delimitações éticas dependem do resultado da composição da equipe que resolve ou tem de trabalhar e montar algo, de como elas decidem fazer isso. As pessoas investem tempo e trabalho para um resultado em troca destes. Essa linha é tênue entre o que é “profissional” e o que é simplesmente real e sério, como um modo de trabalho ou um produto é universal ou particular apesar do traçado do mapa geral que procuramos estudar.

## 5. CONSIDERAÇÕES POÉTICAS À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experimentação como elemento a ser organizado pressupunha pretensão de uma atitude de elaboração artística constante, descobrindo o tempo no qual a elaboração conceitual da direção de arte se daria, de forma organizada, ou o fazer com que ela acontecesse de maneira mais fluida, por uma rotatividade/intensidade maior. Metaforicamente, o primeiro caso parece ter mais contornos de uma relação com um pensamento potente e o outro com o pensar.

O discurso do ímpeto não se mostrou muito coerente sem fluir de uma elaboração prévia, de outra forma iria contradizer a discussão sobre o ideal pela idealização da discussão.

Talvez a apresentação de *O rei da vela 2.15*, em contraposição com *O rei da vela 2.16*, mais elaborada, estivesse mais ligada à ilusão de uma outra ficção, característica do cinema no palco. O jogo de encontro com as falas foi essencial para uma menor competição entre o vídeo e a cena, intensificando o subtexto. A vertente do vídeo como imagem que se assume imagem, e não ilusão, se associou à proposta no ímpeto de farsa, enquanto pode chegar a sugerir o fato de estar sendo visto e sendo mostrado, por estranhamento ou por abstração das formas.

Se uma das características do vídeo é facilitar a produção, admito que a possibilidade de edição viabilizou o resultado plástico satisfatório do vídeo e a caracterização da cena. Assim, um dos perigos dos sintetizadores de imagem também pareceu ser a própria possibilidade de maquiagem das imagens, de imagens feitas despreocupadamente, sem essa intenção, e a exageração dos efeitos por descontrole.

Pareceu interessante pensar a arte como um pensamento alto ou uma sensação alta, relatada ou estendida a outros olhos, mentes e corpos, continuando talvez questionamentos sobre arte e comunicação. O pensamento em imagens e/ou as imagens em pensamento, abalando o conceito de pesquisa, pelo que pode

tender a uma conclusão, ou conduta, ou outra a partir da escolha dos métodos epistemológicos no geral.

Suscitando a discussão da escolha de diferentes representações da mesma situação, por ênfase e conotação, na visualidade de uma encenação, pensada com imagens coletivas, interpretações sóbrias ou embriagadas, algumas questões ficam como diretivas: pensamentos (em imagens) mais belos seriam as fantasias ou os vislumbres de um conviver melhor com a realidade? O significado das imagens teria intensidade na proporção que as imagens tem significado? Esse significado vive em constante tensão de ser compartilhado ou relativizado, ser unificado ou fragmentado. Esse parece ser o espaço de criação do vídeo e a questão para o diretor de arte.

## 6. TERMOS DE AUTORIAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Eduardo de Souza Teixeira,  
nacionalidade Brasileiro, portador(a) de cédula de identidade  
nº 6739039, CPF nº 794.186.352-91,  
residente em Av. Vitória, 01.12, Lt. 03, Vila Rosa, município  
de Goiânia, AUTORIZO o uso de minha imagem  
em materiais entre imagens de vídeo, fotos e documentos que digam respeito  
ao videoarte "Quero-quero" e à montagem do espetáculo "O rei da vela 2.15" e  
"O rei da vela 2.16".

Autorizo ainda a veiculação da minha imagem e voz em qualquer meio de  
comunicação para fins didáticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento  
científico, ou seja, acadêmicos, e em portfólio dos integrantes da equipe da  
respectiva montagem, ou seja, "O rei da vela 2.15" e "O rei da vela 2.16", sem  
quaisquer ônus e restrições, de livre e espontânea vontade, não recebendo  
para tanto qualquer tipo de remuneração. Assim, autorizo expressamente, em  
caráter definitivo, a utilização de imagens e voz decorrentes da minha  
participação nesta montagem.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da  
imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior. Inclusive  
em festivais e premiações, constando os devidos créditos.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de  
direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Goiânia, 31 de Agosto de 2016.

Eduardo de S. Teixeira  
Assinatura

Telefone 1: (62) 9282-9205 Telefone 2: ( ) \_\_\_\_\_

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Eulerom H. B. Feliz,  
nacionalidade Brasileira, portador(a) de cédula de identidade  
nº. 6067366, CPF nº 701658541-24,  
residente em Rua Quilã 427 L.4 C.1, município  
de Cuparecida de Goiânia. AUTORIZO o uso de minha imagem  
em materiais entre imagens de vídeo, fotos e documentos que digam respeito  
ao videoarte "Quero-quero" e à montagem do espetáculo "O rei da vela 2.15" e  
"O rei da vela 2.16".

Autorizo ainda a veiculação da minha imagem e voz em qualquer meio de  
comunicação para fins didáticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento  
científico, ou seja, acadêmicos, e em portfólio dos integrantes da equipe da  
respectiva montagem, ou seja, "O rei da vela 2.15" e "O rei da vela 2.16", sem  
quaisquer ônus e restrições, de livre e espontânea vontade, não recebendo  
para tanto qualquer tipo de remuneração. Assim, autorizo expressamente, em  
caráter definitivo, a utilização de imagens e voz decorrentes da minha  
participação nesta montagem.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da  
imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior. Inclusive  
em festivais e premiações, constando os devidos créditos.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de  
direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Goiânia, 31 de Agosto de 2016.

Eulerom H. B. Feliz

Assinatura

Telefone 1: (62) 982 917661 Telefone 2: (62) 991 449945

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Míssica Lins Costa Souza,  
nacionalidade Brasileira, portador(a) de cédula de identidade  
nº. 5637567, CPF nº 04168668169,  
residente em Goiás, município  
de Goiânia, AUTORIZO o uso de minha imagem  
em materiais entre imagens de vídeo, fotos e documentos que digam respeito  
ao videoarte "Quero-quero" e à montagem do espetáculo "O rei da vela 2.15" e  
"O rei da vela 2.16".

Autorizo ainda a veiculação da minha imagem e voz em qualquer meio de  
comunicação para fins didáticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento  
científico, ou seja, acadêmicos, e em portfólio dos integrantes da equipe da  
respectiva montagem, ou seja, "O rei da vela 2.15" e "O rei da vela 2.16", sem  
quaisquer ônus e restrições, de livre e espontânea vontade, não recebendo  
para tanto qualquer tipo de remuneração. Assim, autorizo expressamente, em  
caráter definitivo, a utilização de imagens e voz decorrentes da minha  
participação nesta montagem.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da  
imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior. Inclusive  
em festivais e premiações, constando os devidos créditos.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de  
direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Goiânia, 31 de Agosto de 2016.

Míssica Lins Costa Souza  
Assinatura

Telefone 1: (62) 991930742 Telefone 2: (62) 33184128

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Ingrid Dayane Gabriel Rebelo,  
nacionalidade Brasileira, portador(a) de cédula de identidade  
nº. 5558472, CPF nº 038.970.483-40,  
residente em Goias, município  
de Goianópolis, AUTORIZO o uso de minha imagem  
em materiais entre imagens de vídeo, fotos e documentos que digam respeito  
ao videoarte "Quero-quero" e à montagem do espetáculo "O rei da vela 2.15" e  
"O rei da vela 2.16".

Autorizo ainda a veiculação da minha imagem e voz em qualquer meio de  
comunicação para fins didáticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento  
científico, ou seja, acadêmicos, e em portfólio dos integrantes da equipe da  
respectiva montagem, ou seja, "O rei da vela 2.15" e "O rei da vela 2.16", sem  
quaisquer ônus e restrições, de livre e espontânea vontade, não recebendo  
para tanto qualquer tipo de remuneração. Assim, autorizo expressamente, em  
caráter definitivo, a utilização de imagens e voz decorrentes da minha  
participação nesta montagem.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da  
imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior. Inclusive  
em festivais e premiações, constando os devidos créditos.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de  
direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Goianópolis, 31 de Agosto de 2016.

Ingrid Dayane Gabriel Rebelo

Assinatura

Telefone 1: (62) 93924915 Telefone 2: (62) 82365001

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, KARINE MATOS DE OLIVEIRA,  
nacionalidade BRASILEIRA, portador(a) de cédula de identidade  
nº. 5330849, CPF nº 037.052.273-06,  
residente em R. RUI Q20 L32 - ITAJAIA, município  
de GOIÂNIA-GO, AUTORIZO o uso de minha imagem  
em materiais entre imagens de vídeo, fotos e documentos que digam respeito  
ao videoarte "Quero-quero" e à montagem do espetáculo "O rei da vela 2.15" e  
"O rei da vela 2.16".

Autorizo ainda a veiculação da minha imagem e voz em qualquer meio de  
comunicação para fins didáticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento  
científico, ou seja, acadêmicos, e em portfólio dos integrantes da equipe da  
respectiva montagem, ou seja, "O rei da vela 2.15" e "O rei da vela 2.16", sem  
quaisquer ônus e restrições, de livre e espontânea vontade, não recebendo  
para tanto qualquer tipo de remuneração. Assim, autorizo expressamente, em  
caráter definitivo, a utilização de imagens e voz decorrentes da minha  
participação nesta montagem.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da  
imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior. Inclusive  
em festivais e premiações, constando os devidos créditos.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de  
direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Goiania, 31 de agosto de 2016.

Karine Matos de Oliveira

Assinatura

Telefone 1: (61) 98372-7250 Telefone 2: ( ) \_\_\_\_\_

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Isara Dias Moura,  
nacionalidade brasileira, portador(a) de cédula de identidade  
nº. 4944138, CPF nº 042.971.161-11,  
residente em Asias, município  
de Aparecido de Goiânia, AUTORIZO o uso de minha imagem  
em materiais entre imagens de vídeo, fotos e documentos que digam respeito  
ao videoarte "Quero-quero" e à montagem do espetáculo "O rei da vela 2.15" e  
"O rei da vela 2.16".

Autorizo ainda a veiculação da minha imagem e voz em qualquer meio de  
comunicação para fins didáticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento  
científico, ou seja, acadêmicos, e em portfólio dos integrantes da equipe da  
respectiva montagem, ou seja, "O rei da vela 2.15" e "O rei da vela 2.16", sem  
quaisquer ônus e restrições, de livre e espontânea vontade, não recebendo  
para tanto qualquer tipo de remuneração. Assim, autorizo expressamente, em  
caráter definitivo, a utilização de imagens e voz decorrentes da minha  
participação nesta montagem.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da  
imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior. Inclusive  
em festivais e premiações, constando os devidos créditos.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de  
direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Goiânia, 31 de agosto de 2016.

Isara Dias Moura  
Assinatura

Telefone 1: (62) 98553 8784 Telefone 2: (62) 3587 1584

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Michael Thomatas de Souza Vieira,  
nacionalidade Brasileiro, portador(a) de cédula de identidade  
nº. 6284549, CPF nº 702888911-47,  
residente em hidrolândia GO, município  
de Goiania, AUTORIZO o uso de minha imagem  
em materiais entre imagens de vídeo, fotos e documentos que digam respeito  
ao videoarte "Quero-quero" e à montagem do espetáculo "O rei da vela 2.15" e  
"O rei da vela 2.16".

Autorizo ainda a veiculação da minha imagem e voz em qualquer meio de  
comunicação para fins didáticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento  
científico, ou seja, acadêmicos, e em portfólio dos integrantes da equipe da  
respectiva montagem, ou seja, "O rei da vela 2.15" e "O rei da vela 2.16", sem  
quaisquer ônus e restrições, de livre e espontânea vontade, não recebendo  
para tanto qualquer tipo de remuneração. Assim, autorizo expressamente, em  
caráter definitivo, a utilização de imagens e voz decorrentes da minha  
participação nesta montagem.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da  
imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior. Inclusive  
em festivais e premiações, constando os devidos créditos.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de  
direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Goiania, 25 de agosto de 2016.

Michael Thomatas de Souza Vieira

Assinatura

Telefone 1: (62) 85002486 Telefone 2: (62) 35531477

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Giorgio Barros de Barros,  
nacionalidade brasileira, portador(a) de cédula de identidade  
nº. 5992546 CPF nº 701046531-24,  
residente em Rua Cristalina Q. 1 Lote 18 - Vila Galvão, município  
de Somerset Lameira, AUTORIZO o uso de minha imagem  
em materiais entre imagens de vídeo, fotos e documentos que digam respeito  
ao videoarte "Quero-quero" e à montagem do espetáculo "O rei da vela 2.15" e  
"O rei da vela 2.16".

Autorizo ainda a veiculação da minha imagem e voz em qualquer meio de  
comunicação para fins didáticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento  
científico, ou seja, acadêmicos, e em portfólio dos integrantes da equipe da  
respectiva montagem, ou seja, "O rei da vela 2.15" e "O rei da vela 2.16", sem  
quaisquer ônus e restrições, de livre e espontânea vontade, não recebendo  
para tanto qualquer tipo de remuneração. Assim, autorizo expressamente, em  
caráter definitivo, a utilização de imagens e voz decorrentes da minha  
participação nesta montagem.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da  
imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior. Inclusive  
em festivais e premiações, constando os devidos créditos.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de  
direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Goiania, 31 de agosto de 2016.

Giorgio Barros de Barros  
Assinatura

Telefone 1: (62) 98255-6275 Telefone 2: (62) 98255-6334

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Paula Vitória Mota,  
nacionalidade brasileira, portador(a) de cédula de identidade  
nº 5229819 - STB-GO, CPF nº 026.485.881 - 67,  
residente em Rua das maçãs unidas, n.º 110, Zócalo central, município  
de Trindade - GO, AUTORIZO o uso de minha imagem  
em materiais entre imagens de vídeo, fotos e documentos que digam respeito  
ao videoarte "Quero-quero" e à montagem do espetáculo "O rei da vela 2.15" e  
"O rei da vela 2.16".

Autorizo ainda a veiculação da minha imagem e voz em qualquer meio de  
comunicação para fins didáticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento  
científico, ou seja, acadêmicos, e em portfólio dos integrantes da equipe da  
respectiva montagem, ou seja, "O rei da vela 2.15" e "O rei da vela 2.16", sem  
quaisquer ônus e restrições, de livre e espontânea vontade, não recebendo  
para tanto qualquer tipo de remuneração. Assim, autorizo expressamente, em  
caráter definitivo, a utilização de imagens e voz decorrentes da minha  
participação nesta montagem.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da  
imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior. Inclusive  
em festivais e premiações, constando os devidos créditos.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de  
direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Trindade, 31 de agosto de 2016.

Paula Vitória Mota

Assinatura

Telefone 1: (62) 41060694 Telefone 2: (62) 81934515

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Guerhard Sullivan,  
nacionalidade Brasileiro, portador(a) de cédula de identidade  
nº. 3920616 SSPGO, CPF nº 023.481.841-76,  
residente em Rua C-16 Qd 21 Lt 08 Vila Conde, município  
de Goiânia - GO, AUTORIZO o uso de minha imagem  
em materiais entre imagens de vídeo, fotos e documentos que digam respeito  
ao videoarte "Quero-quero" e à montagem do espetáculo "O rei da vela 2.15" e  
"O rei da vela 2.16".

Autorizo ainda a veiculação da minha imagem e voz em qualquer meio de  
comunicação para fins didáticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento  
científico, ou seja, acadêmicos, e em portfólio dos integrantes da equipe da  
respectiva montagem, ou seja, "O rei da vela 2.15" e "O rei da vela 2.16", sem  
quaisquer ônus e restrições, de livre e espontânea vontade, não recebendo  
para tanto qualquer tipo de remuneração. Assim, autorizo expressamente, em  
caráter definitivo, a utilização de imagens e voz decorrentes da minha  
participação nesta montagem.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da  
imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior. Inclusive  
em festivais e premiações, constando os devidos créditos.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de  
direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Goiânia, 25 de Agosto de 2016.

Guerhard Sullivan

Assinatura

Telefone 1: (62) 98285 8683 Telefone 2: ( ) \_\_\_\_\_

## 7. REFERÊNCIAS

### 7.1. LIVROS, TEXTOS E ARTIGOS

ALVES, Rubens. **Sobre Arte e Universidade. Variações para Oboé e Fagote.** Trilhas. Campinas. 6(1): 33-46, julho/dezembro, 1997.

ANDRADE, C. D. **O Amor Natural**, Editora Record, 1992.

ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. São Paulo: Globo, 1996.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação. Nº 19. 2002.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo e Godard**. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.

LIMA, Marília Xavier de. **Videoarte no Brasil: história e conceitos**. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/1Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/11-Videoarte%20no%20BrasilmAr%C3%ADliaXavier.pdf>. Acesso em 07/11/2015.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

NUNES, Alexandre Silva. **O Rei da Vela 2.16**: adaptação do texto teatral “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2015.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. As mídias no palco. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PLAZA, Julio. **Arte, Ciência, Pesquisa: Relações**. Trilhas. Campinas. 6(1): 21-32, julho/dezembro, 1997.

RUSH, Michael (2006). **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico**. 23<sup>a</sup> Ed. São Paulo; Cortez, 2007.

WATTS, Harris. **Direção de câmera: um manual de técnicas de vídeo e cinema**. São Paulo: Summus, 1999.

## 7.2. VÍDEOS

Asbjorn - The Love You Have In You. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=nh9\\_t82ifiU](https://www.youtube.com/watch?v=nh9_t82ifiU)>. Acesso em 09/07/2016.

Cameras are soul keepers. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdl>>. Acesso em 09/07/2016.

Criação de Pirarucu, um dos maiores peixes de água doce do Brasil. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=EVEyk8fUnOw>>. Acesso em 12/07/2016.

Enorme cardume de Pintados gigantes no Araguaia. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=O53KWf3THhY>>.

PÔR DO SOL NO RIO ARAGUAIA/BRASIL. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=WGWKKTZ\\_bUU](https://www.youtube.com/watch?v=WGWKKTZ_bUU)>. Acesso em 12/07/2016.

Nascer do Sol - Jacaraípe (Sunrise at Jacaraípe Beach). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qXwRnh2dkpQ>. Acesso em 12/07/2016.

The Irrepressibles - Two Men In Love. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Jr8APWgoH6o>> Acesso em 09/07/2016.

Rio Araguaia Boto Acasalando 'Macheando'. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3dQj-ne1XQE>>. Acesso em 14/07/2016.

araguaia as gaivotas filmada pelo reinaldo bispo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=labOB95n7IM>>. Acesso em 14/07/2016.