

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



*FRAGMENTOS DE UMA VIDA DANÇANTE E O MODO
OBSERVACIONAL NOS FILMES BOBBI JENE E NO
ESCURO DO CINEMA DESCALÇO OS SAPATOS*

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO
CINEMATOGRAFICO – ESPECIALIZAÇÃO EM
DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Filipa Saraiva

Lisboa, maio 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

*FRAGMENTOS DE UMA VIDA DANÇANTE E O MODO
OBSERVACIONAL NOS FILMES BOBBI JENE E NO
ESCURO DO CINEMA DESCALÇO OS SAPATOS*

Filipa Saraiva

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica de Prof. Vítor Gonçalves, Departamento de Cinema (Dramaturgia e Realização).

Lisboa, maio 2021

Agradeço a todos aqueles que contribuíram para a realização do presente projeto, nomeadamente aos meus colegas e amigos do grupo Oosfera, em especial à Adriana Silva, ao Marcelo Santiago e à Maria Beatriz, pela colaboração, incentivo e inspiração. Ao meu namorado Rodrigo Gante, pelo apoio incondicional. E ao professor Vítor Gonçalves, pela orientação.

Resumo

Este projeto tem origem num processo de introspeção pessoal em torno de questões relacionadas com o papel da dança na vida do ser humano. Trata-se de explorar uma conceção de dança que vai além do domínio artístico, para se amplificar ao quotidiano e à memória habitual do corpo.

A par com a conceção anterior, pretende-se conciliar a ideia de dança enquanto veículo de pertença a uma comunidade, catalisador de liberdade, sensibilidade sobre o presente e auto-conhecimento da pessoa que dança e do mundo em que o mesmo se insere.

Analisar-se-ão excertos filmicos de *Bobbi Jene* e *No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos*, ambos estruturados segundo o modo observacional. Através do estudo de exemplos desta modalidade e dos seus respetivos componentes de realização, propõe-se encontrar a forma filmica mais adequada à realização de uma curta documental de dança.

Palavras-chave: Documentário observacional, corpo, dança, intimidade, comunidade

Abstract

This project originates from a process of personal introspection around issues related to the role of dance in the life of the human being. It focuses on the exploration of a conception of dance that goes beyond the artistic domain, to be amplified to the daily life and the habitual memory of the body.

Along with the previous conception, it is intended to reconcile the idea of dance as a vehicle of belonging to a community, a catalyst for freedom, sensitivity to the present and self-knowledge of the person who dances and the world in which it is inserted.

Film excerpts from *Bobbi Jene* and *No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos* will be analyzed, both structured according to the observational mode. Through the study of examples of this modality and its respective components of directing, the aim is to find the most appropriate film form for the accomplishment of a short dance documentary.

Keywords: Observational documentary, body, dance, physicality, intimacy

Índice

Parte I	6
1. Introdução	6
1.1. Porquê filmar dança?	6
1.2. Porquê estudar o modo de filmar dança?	8
Parte II - Estudo de inspirações	13
2. A voz do documentário	13
2.1. <i>Bobbi Jene (2016)</i> , de <i>Elvira Lind</i> e o uso da câmara à mão	13
2.2. <i>No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos (2016)</i> , de <i>Cláudia Varejão</i> e o recurso ao close-up	24
Parte III – Projeto	30
3. Processos de criação	30
3.1. A criação de uma <i>voz</i>	30
3.2. Vantagens e Dificuldades	39
3.3. Filmagens	40
3.3.1. Uma questão de montagem	40
3.3.2. Uma questão de som	42
3.3.3. A inspiração do estudo	42
4. Conclusão	44
Bibliografia	49
Filmografia	51
Anexos	52
Anexo 1 – Planeamento das Gravações	52
Anexo 2 – Diário	53
Anexo 3 – Figuras	55
.....	85
Conteúdos do DVD:	85
– <i>Fragmentos de uma vida dançante</i> (ficheiro vídeo, 10.38 mins)	85

Parte I

1. Introdução

1.1. Porquê filmar dança?

Desde que me lembro, que o cinema sempre esteve presente na minha vida. Passava horas e até mesmo dias inteiros, durante o tempo de férias, a ver os mais variados filmes. Imaginava como seria realizar e orientar uma equipa durante todo o processo de produção de um filme e, nas possíveis histórias que um dia gostaria de contar ao mundo. Assistir, refletir e pesquisar sobre cinema era verdadeiramente um dos meus interesses preferidos durante o crescimento. Até ao dia em que descobri a dança e fiquei dividida entre os dois.

Entrei para o ballet com 14 anos, uma idade considerada tardia para quem ambiciona uma carreira nesta área artística. A principal imagem que me vinha à cabeça quando pensava em ballet era o estereótipo de um corpo magro, típico de uma bailarina - característica que eu não possuía. Esse grau de exigência e auto-controle era algo que eu sabia que me ultrapassava. A puberdade tinha-se encarregue de dar curvas ao meu corpo e não havia grande forma de reverter essa situação de forma sustentável. Então ao fim de uma série de debates interiores, acabei por aceitar a ideia de que ia ter aulas de ballet pelo puro prazer de aprender e praticar uma nova atividade, que não só tinha o benefício de estimular o meu corpo, como também a minha mente.

Nesse processo descobri algo novo. Ou melhor, confrontei-me com algo que já conhecia, mas através de um ângulo diferente. Apercebi-me da enorme quantidade de complexos que tinha sobre mim e sobre a minha aparência. Tomei conta da falta de confiança e auto-estima que dominava e afetava toda a minha vida.

Por isso, embora a minha entrada para o ballet tenha acontecido sem grandes expectativas profissionais, esteve sempre presente uma constante sensação de auto-reprovação, decorrente da inevitável comparação que fazia com as minhas colegas.

Tirando a minha flexibilidade inata, eu não era boa. Não tinha aquilo a que se chama de “talento natural”, então tinha de me esforçar o dobro para me sentir minimamente enquadrada na turma. Olhar para o espelho era uma tarefa verdadeiramente difícil. Sentir as imperfeições a multiplicar, à medida que me deparava com uma série de defeitos e erros, dava-me ansiedade e vontade de fugir. Olhando em retrospectiva e com

distanciamento emocional, consigo identificar que em algumas aulas tive ataques de pânico, embora na altura não conseguisse perceber o que se passava comigo.

Houve dias muito maus, mas apesar disso, eu continuava. E essa persistência partia de uma profunda certeza de que era exatamente aquilo que eu precisava. Eu sabia que era apenas no desafio e na sua superação que eu seria capaz de crescer e assim foi.

Com o tempo, aquilo que era uma experiência negativa no momento, devido ao medo de falhar e ao sentimento de insuficiência, transformou-se numa concretização e realização pessoais enormes.

Em conjunto com as minhas colegas do ballet, criei um grupo de dança chamado Oosfera, no qual explorámos e continuamos a explorar até hoje a nossa criatividade, através da conceção de coreografias autorais. Rapidamente começámos a atuar por várias terras do nosso concelho e em contextos totalmente diferentes daquele a que estávamos habituadas com o registo clássico do ballet. Isso permitiu-me reconfigurar a minha identidade e passar a acreditar mais em mim própria noutras situações do quotidiano. Aprendi a saber criticar-me, sem me deitar abaixo e a confiar no meu trabalho, com humildade e aspiração.

O ballet foi o primeiro contacto que tive com o mundo da dança e quando dei conta, estava fascinada e ainda mais cativada por outros estilos, que rapidamente passaram a fazer parte de mim. Conheci novos professores, aprendi novas linguagens corporais e atualmente dou aulas a crianças, e tento transmitir da melhor forma aquilo que fui conservando ao longo dos anos.

Deste percurso repleto de altos e baixos nasceu uma profunda vontade de partilhar o poder e a influência que a dança pode ter na vida de qualquer indivíduo e respondendo à pergunta “Porquê filmar dança?”, a resposta é óbvia.

Porque é necessário, é urgente e é uma realidade que eu conheço e na qual me sinto confiante em me aventurar.

É necessário, porque sei que tal como eu, existirão muitas mais pessoas que se encontram perdidas e à deriva, sem saber como lidar com ansiedade, falta de auto-estima, entre outros distúrbios psicológicos. É também necessário, pelo facto de ser um universo retratado como inalcançável ou absurdo, quando na verdade deveria ser das coisas mais íntimas e espontâneas ao ser humano.

É urgente, porque sem a dança ou um equivalente aos ritmos que a dança traz para a nossa vida mundana, nunca conseguiremos viver plenamente, isto é, viver de forma verdadeira a quem somos e a quem desejamos ser no futuro. A dança traz-nos para o

presente e funciona como um mecanismo de libertação de constrações, sejam elas impostas pela sociedade ou por nós mesmos.

Por isso é que escolhi este tema e me proponho a dar a conhecer esta perspetiva peculiar sobre uma dança acessível a todos, livre de perfeccionismos e encenações, tal e qual como a vida.

1.2. Porquê estudar o modo de filmar dança?

Face ao meu historial tanto com o cinema, como com a dança, pareceu-me um desafio interessante combinar ambas as artes, a fim de reforçar e recordar o valor que a dança pode ter, através do cinema, na vida de qualquer pessoa. Independentemente da idade, género, etnia, escolaridade, orientação sexual ou estrato social, o ato de ver filmes tornou-se acessível a todos e a dança deveria ter a mesma oportunidade. É, portanto, um imperativo deste projeto, libertar a dança das pré-concepções elitistas e exclusivas de uma classe específica.

No passado, inúmeros cineastas já se aventuraram a filmar dança, nas suas múltiplas vertentes, tais como: dança clássica, dança contemporânea, danças de salão, estilos urbanos como o Hip Hop, Break Dance, entre outros. Todos esses registos efetuados ao longo do tempo constituem uma extensa e diversa filmografia, que se desdobra formalmente entre dois grandes domínios: o da ficção e o do documental.

Mas sendo a dança uma arte subvalorizada, nunca conseguiu verdadeiramente unir o público em geral, apesar das suas ramificações. Se por um lado, nos deparamos com um polo do espectro extremamente clássico e exclusivista, no extremo oposto encontramos o folclore ou outras formas menos consensuais de como a dança pode ser mostrada e representada. Daí que um dos objetivos deste projeto seja despertar e valorizar o “meio termo”, aquele que é vivido pela maior parte das pessoas.

Importa igualmente limitar o campo de estudo. A minha abordagem focar-se-á no espectro do cinema documental de dança, isto é, na análise do modo de filmar dança dentro das diretrizes da realização de um documentário. Mas obviamente que esta subdivisão continua ainda a ser demasiado vasta e pouco inovadora, visto que se trata de um território explorado por muitos cineastas. A minha atenção está então no modo como cada um decide abordar a realização, que é o principal aspeto que muda.

Como tal, interessa-me analisar a visão de duas realizadoras diferentes, cujos respetivos documentários se inserem no modo observacional segundo Bill Nichols.

Porém os procedimentos de transposição de dança para o ecrã são diferentes e em cada um dos filmes, existem momentos, cenas, sequências que ao serem decompostas e interpretadas, me permitirão resolver problemas no meu próprio filme.

Assim sendo, num primeiro momento, a minha investigação debruçar-se-á sobre excertos de dois documentários de dança: *Bobbi Jene (2017)* e *No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos (2016)*. Com recurso a várias fontes bibliográficas e entrevistas procurarei compreender melhor e descobrir quais as soluções mais adequadas para transpor para o meu filme uma arte que não está programada para ser filmada. Esta etapa funcionará como uma exploração de cenas concretas e relevantes na compreensão da voz específica de ambos os documentários. Funcionará como um mapeamento da visão autoral específica de cada realizadora.

Nesta atitude de análise de duas formas documentais de dança, pretende-se encontrar ideias orientadoras para a construção do projeto prático. Ou seja, a investigação destes dois documentários de dança e das suas respetivas componentes funcionará como o ponto de partida para a descoberta de uma terceira voz - a minha voz autoral.

Contudo, não podemos descurar o facto de que a dança se trata de uma arte da presença, cuja experiência direta é, à partida, enfraquecida e semi-apagada por intermédio da câmara. Como tal, qual a razão que sustenta a transposição de uma arte que não está programada para ser enclausurada numa câmara, para um ecrã?

Não se trata de uma ideia motivada pelo estudo do ato de filmar a dança no seu estado mais puro. Não se trata de captar a leveza, a perfeição, a excepcionalidade ou o virtuosismo de um bailarino ou companhia de dança. Para isso, podemos recordar obras de Frederick Wiseman, como *Ballet (1995)* ou *La Danse (2009)*. Ou tantos outros filmes contemporâneos, como *Pina (2011)*, de Wim Wenders; *Ballet 422 (2014)*, de Jody Lee Lipes; *Dancing Beethoven (2016)*, de Arantxa Aguirre; *Restlesse Creature: Wendy Whelan (2016)*, de Linda Saffire e Adam Schlesinger; *Dancer (2016)* e *Ballet Now (2018)*, de Steven Cantor; *If The Dancer Dances (2018)*, de Maia Wechsler; *Danseur (2018)*, de Scott Gormley; *Nureyev (2018)*, de David Morris e Jacqui Morris. Todos estes exemplos fazem igualmente justiça ao propósito anteriormente enunciado.

Por outro lado, o objetivo também não é chegar à extremidade totalmente oposta, do documentário de dança com ênfase em comunidades socio-económicas específicas, como por exemplo gangues ou bairros desfavorecidos e com dificuldades monetárias. O foco não são grupos de pessoas particulares, como acontece em filmes como *A Alma da*

Gente (2013), de David Meyer e Helena Solberg; *Tanzträume* (2010), de Anne Linsel e Rainer Hoffmann ou *Rize* (2005), David LaChapelle.

O suposto é encontrar beleza na normalidade. Tentar traduzir para o ecrã aquilo que qualquer comum mortal pode sentir enquanto dança, sem preconceitos. Tal como o realizador Eduardo Coutinho afirma, “o desafio seria extrair um material interessante de pessoas normais”, porque “É muito mais fácil fazer um filme sobre marginais que sobre pessoas de classe média.”¹

O meu interesse está na observação do real e na representação do mesmo, de tal forma que o habitual, o trivial e o comum passem a ser reaprendidos e admirados na sua naturalidade singulares.

Trata-se de captar os ritmos da vida, os gestos mais simples e mais básicos, sem os quais, sem darmos conta, estamos já a dançar. À semelhança de Sergey Dvortsevov, que deseja “encontrar um pouco de poesia na vida quotidiana”², também este projeto parte do mesmo objetivo. A busca por uma realidade extraordinária, dentro do ordinário, “algo metafísico”³. E, por conseguinte, descobrir nesse processo a forma fílmica que melhor aproxime o público da realidade da dança retratada, tornando-o curioso e sensível à mesma, independentemente de os espectadores terem já uma conexão profunda com o ato de dançar ou não.

Encontrar o modo documental mais compatível com a premissa de retratar um mundo no qual todos dançamos, de diversas maneiras. Onde todos têm essa capacidade, mas no qual só alguns têm consciência do controlo que verdadeiramente podem ter no modo como se movem.

Citando a grande coreógrafa alemã Pina Bausch:

*“Para que se compreenda o que digo, é preciso acreditar que a dança é algo mais do que técnica. Esqueçemo-nos de onde vêm os movimentos. Eles nascem da vida. Quando criamos uma nova obra, o ponto de partida deve ser a vida contemporânea, e não formas pré-existentes de dança.”*⁴

¹ COUTINHO, 2002 apud BAGGIO, E. - *Da Teoria à Experiência de Realização do Documentário Fílmico*, 2013, p. 84

² DVORTSEVOY, 2005 apud BAGGIO, 2013, p. 114

³ Idem.

⁴ BAUSCH, Pina, 1989 apud CLIMENHAGA, Royd, 2018, p. 50

Segundo o teórico expressionista de dança Rudolf Laban “é preciso abranger as várias aplicações do movimento no trabalho, educação e arte”.⁵

Assim sendo, partindo deste pressuposto, a dança pode ser entendida como uma arte que compreende tanto movimentos corporais, como emocionais e mentais.⁶

Os movimentos corporais seriam aqueles que efetuamos no nosso cotidiano, nas nossas rotinas. Englobam gestos com os quais já estamos tão familiarizados, que nem os racionalizamos enquanto articulações e extensões do que somos e daquilo que nos constitui. São gestos que fazemos sem pensar ou de forma involuntária e automática, como acender a luz, sem procurar o interruptor ou algo tão simples como caminhar ou pegar numa caneta.⁷

Por outro lado, os movimentos emocionais não teriam qualquer propósito funcional, mas apenas uma função expressiva natural à própria pessoa, como um piscar de olhos ou meneio de cabeça.⁸

Por fim, os movimentos expressivos ou mentais seriam aqueles tidos como técnicos, e poderiam traduzir uma forma de expressividade pensada. Seriam, por isso, trabalhados com um propósito específico performativo, como numa coreografia de dança.

Citando Laban:

“Percebermos que os momentos mais profundamente emocionantes das nossas vidas, em geral, nos deixam sem palavras e que, em tais momentos, a nossa postura corporal pode bem ter a capacidade de expressar algo que seria inexprimível de outro modo.”⁹

Assim sendo, podemos inferir que estamos já a dançar sem saber em múltiplas ocasiões da nossa vida, apesar de podermos não as considerar como momentos de dança.

Na recorrência conjugada dos três estratos de movimentos enunciados acima poderá estar, assim, a chave para produzirmos novos sentidos e desenvolvermos o modo como comunicamos e nos expressamos.

Em suma, perante esta linha de pensamento, importa referir que o presente trabalho pretende mostrar uma visão da dança que se abre num espaço dentro de cada um

⁵ LABAN, R.,1976 apud RENGEL, Lenira e MOMMENSOHN, Maria - *O Corpo e o Conhecimento: dança educativa*, 1992, p.103

⁶ RENGEL e MOMMENSOHN, 1992, p. 103.

⁷ RENGEL e MOMMENSOHN, 1992, p. 104

⁸ Idem.

⁹ LABAN, R.,1978 apud RENGEL e MOMMENSOHN, 1992, p.104

de nós, que está à espera e à espreita, de ser descoberto e animado¹⁰. Espaço este que aspira à conexão com o outro, enquanto outro diferente de nós, e com o outro dentro de nós em permanente construção e atualização¹¹.

¹⁰ Uma das muitas outras inspirações que tive para este projeto foi a curta experimental *ANIMA*, de Paul Thomas Anderson. Associamos a palavra “animado” à palavra “anima”, que tem origem no latim e significa “alma”, “respiração”, “força vital”.

¹¹ A palavra “outro” é usada com duplo sentido: o outro, enquanto pessoa diferente de nós, e o outro enquanto parte da nossa identidade que está em constante transformação e atualização e que, por isso, é ainda um desconhecido para nós.

Parte II - Estudo de inspirações

2. A voz do documentário

2.1. *Bobbi Jene* (2016), de Elvira Lind e o uso da câmara à mão

Como mencionado no capítulo anterior, a quantidade de documentários de dança feitos até hoje, é enorme. E dentro da subcategoria dos mais recentes, *Bobbi Jene* destaca-se pela sua *voz* peculiar.

Em primeira instância, *Bobbi Jene* estabelece uma ligação muito singular entre a câmara e a personagem, pelo modo intimista como esta filma a protagonista e como consegue, nesse processo, desencadear uma profunda empatia com o espectador. Sendo a dança uma forma de arte com a qual a maior parte das pessoas não se identifica, a criação de um grau de relacionabilidade entre a protagonista e a audiência torna-se crucial, para o resultado final desta longa-metragem.

Segundo Bill Nichols, todo o documentário necessita de uma *voz*, isto é, um estilo próprio através do qual é expressado “uma perspetiva sobre o mundo”.¹² Importa ressaltar, que esta *voz* não se resume literalmente àquilo que é escrito ou dito verbalmente em entrevistas, *voice over* ou intertítulos.¹³

Antes demais, a *voz* do documentário parte do modo como o realizador percebe a realidade que filma, nas suas múltiplas facetas sociais, profissionais, pessoais, políticas, etc. No caso de Elvira Lind, a sua *voz* parte de uma posição bastante *outsider* ao universo da dança, no seu sentido mais técnico. Mas no que diz respeito aos contextos sociais e humanos em que a temática da dança se insere, Lind aproveita, ainda que subtilmente, para fazer transparecer a sua sensibilidade particular face ao que observa e absorve.¹⁴ É precisamente esse movimento de assimilação e entendimento da realidade, que se traduz depois na sua realização.

¹² NICHOLS, Bill, *A Introduction to Documentary*, 2001, p. 44

¹³ Idem, p. 46 (tradução da autora)

¹⁴ NICHOLS, 2001, p. 44 - (tradução da autora): “o estilo do documentário ou a voz revela uma forma distinta de envolvimento com o mundo histórico”

Idem, p. 45 - (tradução da autora): “A voz do documentário demonstra o caráter do realizador (...) a forma como se comporta perante a realidade social, tanto como perante a sua visão criativa.

Ao longo do documentário, há um contraste entre dois grandes tipos de imagens: as que captam o fascínio que Lind tem pelas capacidades de Bobbi¹⁵ e que, portanto, atestam a sua ingenuidade perante o deslumbramento avassalador que está perante si; e as imagens que se libertam da sensação de insuficiência e escassez de conhecimentos técnicos para avaliar o que observa e avançar para o desconhecido sem receio de invadir o espaço de Bobbi desapropriadamente.

No primeiro caso (Figs. 1 a 5), com planos mais abertos, enquadrando melhor o espaço envolvente, mantendo uma distância de segurança, que à partida, tanto deixa mais segura Bobbi, como a própria realizadora. Não há invasão do espaço pessoal ou intrometimento, apenas contemplação com o mínimo de juízos de valor.

No segundo caso (Figs. 4, 9, 11, 14, 15, 19), há desafio, aproximação, saída da zona de conforto, criação de uma dinâmica maior e melhor entre câmara e objeto de estudo. Refiro-me a grandes planos, planos próximos ou de pormenor. É na junção de ambas as texturas de imagem, com significados diferentes que se encontra a riqueza visual, que neste caso, acontece de uma forma mais orgânica do que o normal.

Por norma, o trabalho de realização documental, exige um período de rodagem mais longo do que no caso da ficção. Contudo, o compromisso em torno do qual *Bobbi Jene* nasceu foi mais além do que é esperado. A abordagem de Elvira Lind partiu de um compromisso de confiança estabelecido com Bobbi Jene desde o início das gravações.

A realizadora não se limitou a combinar datas e ocasiões específicas para filmar com Bobbi. Ao invés, com o consentimento da protagonista, mudou-se para junto da mesma¹⁶, para acompanhar cada segundo da sua existência. Desde o momento em que conhecemos quem foi Bobbi no passado e quem é Bobbi no presente, numa fase estável da sua vida, com uma carreira segura e um namorado dedicado, até à rutura e dissolução

¹⁵ LIND, Elvira. Entrevista a Elvira Lind, por Liz Nord: *'Bobbi Jene': How Elvira Lind Made a Sexually-Charged Doc That Every Filmmaker Can Relate To*, 2017.

Nesta entrevista, Lind fala sobre a importância que o corpo de Bobbi, enquanto forma de linguagem visualmente cativante, teve na sua escolha de realizar esse filme: “conseguiu falar de uma maneira completamente diferente de outra pessoa, e quando filmamos algo, estamos à procura de algo visualmente cativante, por isso é realmente extraordinário encontrar alguém que consegue falar com o corpo da maneira que ela consegue, expressando-se dessa forma. Essa foi definitivamente a principal razão para querer fazer este filme com ela.” (tradução da autora)

¹⁶ LIND, 2017: “partiu também de vários, vários anos a estar apenas com ela a filmá-la por um longo período de tempo e basicamente morando com ela.” (tradução da autora)

de todas as perspetivas que tinha para o futuro. Este processo de registo intensivo foi um dos pilares fundamentais de todo o documentário, uma vez que permitiu desenvolver uma intimidade entre Elvira Lind e Bobbi Jene que, ao longo do tempo, beneficiou e enriqueceu tanto a forma, como o conteúdo do documentário.

Embora Lind afirme que não existiu um grande pensamento por detrás do modo como decidiu filmar este documentário¹⁷, a decisão de se mudar para casa de Bobbi para capturar uma diversidade de facetas mais fiel à sua pessoa, constitui por si só uma escolha de realização. Não do ponto de vista de como filmar, mas do que filmar.

Por hábito, Lind não trabalha com conceitos¹⁸ ou com aquilo que poderíamos designar por uma forma fílmica específica. O mais importante para esta realizadora, na definição de um objeto de estudo é o fascínio que sente por uma pessoa ou pela história que a mesma tem para contar¹⁹. Assim sendo, a decisão ativa de estar presente na vida, não só profissional, mas também familiar, interior e criativa de Bobbi, constitui um aspeto de realização muito relevante.

Por contraste, Frederick Wiseman, um realizador com dois documentários de dança no seu reportório fílmico, pauta o seu trabalho pela limitação ao mínimo da sua interação com os protagonistas dos seus filmes. A sua abordagem era a de um distanciamento pessoal e profissional o mais estrito possível²⁰. Ao invés, Lind faz uso da sua proximidade com Bobbi, para mergulhar na sua intimidade, revelando da forma mais natural as incertezas e inseguranças sentidas pela protagonista. Graças à sua abordagem, passa a existir um ambiente de partilha muito mais semelhante ao de uma amiga confiante, do que um analista clínico.

Do ponto de vista da receção, esta familiaridade pode ser encarada como uma importante extensão, tanto a nível sensitivo, como psicológico. A câmara próxima e familiar de Lind tem a vantagem de transportar o espectador muito mais facilmente para uma sensação de presença na experiência da ação, uma vez que aumenta a realidade e exponencia o efeito dramático e sensorial. Do mesmo modo, humaniza-se a protagonista, pela transparência como são mostradas as suas limitações, desejos, falhas, receios. Se o espectador não se conecta pelo lado artístico da dança, então acaba por se conectar

¹⁷ Idem: “Não tivemos que debater muito sobre como seria filmado.” (tradução da autora)

¹⁸ Idem: “Honestamente, não trabalho muito com conceitos.” (tradução da autora)

¹⁹ Idem: “Normalmente sinto-me atraída por uma pessoa ou pela sua história, ou simplesmente me apaixono pela sua história. [...] tem de haver muito fascínio para me manter ligada.” (tradução da autora)

²⁰ WISEMAN, F., 2010 apud SCARPA, P., 2012, p. 11

diretamente com o lado humano de Bobbi Jene, pela pessoa que é, com todas as peculiaridades que a tornam única e cativante de conhecer.

Mas a voz do documentário é sentida de múltiplas maneiras e outra que é evidente e transversal a todo o filme é o uso da câmara à mão. Esta escolha de realização contribui para amplificar a proximidade entre Bobbi e a audiência.

Em primeiro lugar, a mobilidade da câmara à mão permite captar a realidade mais de perto face à imprevisibilidade patente no formato documental. Logo, possibilita que o espectador esteja, assim também, mais próximo daquilo que é a experiência da dança. Não pressupõe um enquadramento conscientemente²¹ pré-definido – embora ele exista – logo a sensação transmitida é a de que a captação das imagens foi obtida de forma espontânea e, portanto, muito mais verosímil.

Em segundo lugar, a câmara à mão tem a vantagem de necessitar de um menor aparato técnico, o que deixa mais à vontade a protagonista para agir de forma natural, reduzindo, assim, a distância que a câmara inevitavelmente cria entre si e a audiência.

O ato de se ser filmado passa a não ser tão intimidante e inibidor, deixando mais espaço para atitudes e sentimentos verdadeiros. Por exemplo, na cena em que Bobbi está no massagista (Figs. 7 a 9) a conversar sobre a sua despedida da companhia de dança, deparamo-nos com uma sala pequena, na qual para além dos dois intervenientes da ação (Bobbi e o massagista), está apenas a realizadora²². Essa opção por um equipamento minimalista, possibilitou a criação de um ambiente seguro, onde Bobbi é capaz de ser vulnerável e chorar. Caso a realizadora tivesse recorrido a uma equipa normal, com técnico de som, luz e outros assistentes, talvez nem o próprio massagista se sentisse à vontade para tocar abertamente numa ferida que sabia ser catalisadora de emoções inquietantes.

À semelhança de Lind, também o realizador Pedro Costa evita o uso de luz artificial. Embora esta escolha acarrete um resultado menos controlado, no qual a

²¹ Utiliza-se a palavra “conscientemente” no sentido de que o espectador normal não toma consciência no ato de visualização do filme de que os planos filmados com câmara à mão foram pensados e estudados.

²² LIND, 2017. A realizadora menciona que é uma “one-woman band”, ou seja, realiza o documentário sozinha. (tradução da autora): “Sou uma banda de uma só mulher, por isso não era como se eu andasse com um homem do som e outras pessoas atrás de mim.”

exposição de luz é desigual, o realizador consegue estabelecer uma relação com os intervenientes menos construída e, portanto, mais imediata e autêntica.”²³

A opção pelo trabalho de rodagem a solo é, assim, uma escolha de realização muito importante, que aleada à escolha da câmara à mão, permite captar reações e acontecimentos espontâneos e imprevisíveis com uma rapidez e genuinidade maiores.

Podemos assumir que, em termos formais, a premissa base de *Bobbi Jene*, é o uso da câmara à mão, visto que este é um aspeto técnico que acompanha todo o filme. Tirando as imagens de arquivo, em que se recua ao passado para ver excertos de atuações de Bobbi, todas as cenas são filmadas com recurso à câmara à mão.

Mas aquilo que dá voz ao documentário não se resume a um único aspeto técnico, generalista e transversal à unidade total do filme. Segundo Nichols “a voz do documentário fala com todos os meios disponíveis ao seu autor”²⁴. Logo, é igualmente necessário refletir sobre o planeamento da organização e estrutura da história, ainda que suscetível a acontecimentos inesperados. Isto envolve decidir “quando cortar, editar ou justapor” uma imagem, ou como compor um plano – grande plano vs. plano geral; plano picado ou contrapicado; utilizar ou não zoom; fazer ou não travelling, luz artificial ou natural; imagem a cor ou preto e branco; permanecer em plano fixo ou acompanhar a ação, etc.²⁵

Por isso é que é tão importante começar a filmar apenas quando já temos uma estrutura formal pensada e delineada. Não basta ter uma ideia em mente. É preciso transpor para o papel o que imaginamos na teoria, para que ganhe uma forma sólida na prática. Caso contrário corremos o risco de filmar sem rumo, o que pode originar uma quantidade tão excessiva e heterogénea de gravações que levam não só à desorientação total na montagem, como a um resultado final sem consistência e coerência formais.

É preciso reduzir as ideias em mente e traduzi-las sucintamente por escrito. A reflexão sobre planos e enquadramentos constitui uma das etapas do planeamento fílmico e o documentário de dança não é exceção.

²³ COSTA, P., 2002 apud BAGGIO, 2013, p. 116

²⁴ NICHOLS, 2001, p. 46

²⁵ Idem. (tradução da autora)

Analisemos agora a seguinte sequência. Bobbi está a treinar alguns gestos fundamentais da sua performance, empurrando paredes, na tentativa de incorporar esse grau de esforço em si mesma (Figs. 11, 12, 13, 15 e 16). Esse processo permite-lhe compreender como recriar a sensação verdadeira do esforço previamente experienciada pelo seu corpo, para que seja capaz de reproduzir a mesma sensação em palco. Ao conservar na memória dos seus músculos a intensidade do esforço real, ela ganha a capacidade de transmitir essa emoção com fidelidade, embora já não necessite da parede para o fazer.

Para esta sequência, a realizadora optou por cruzar planos gerais - mais uma vez **planos contextuais** e que, contrastam o tamanho do corpo humano com um grande espaço, dando também uma sensação de que Bobbi é especial e não pertence ao mundo normal - com **planos próximos**, onde se vê o suor de Bobbi e onde se captam as suas pernas contorcidas e os seus braços tensos.

Outro detalhe relevante é o som diegético, que vem totalmente da própria cena, ajudando a realçar ainda mais o contraste entre as duas realidades distintas: pessoas a divertirem-se e a jogar ténis, enquanto Bobbi tenta ir às profundezas de si, para encontrar algo que nunca experienciou antes.

A simetria das linhas que compõem o espaço visual, como as figuras 12 e 16 exemplificam, em que Bobbi está a empurrar uma parede que divide o campo de ténis a meio, transmitem uma estranha sensação de equilíbrio a esse momento.

Por isso, embora a filmagem de Lind seja intuitiva e orgânica como a própria o confirma, toda esta sequência dá conta de uma reflexão das imagens e da conjugação das mesmas entre si, o que revela uma série de intenções estéticas subjacentes ao próprio ato de filmar. Ainda que a realizadora parta de uma posição de espontaneidade, é inevitável não existir no seu pensamento uma visão programática que antecipa a integração e conjugação de planos e enquadramentos uns com os outros, a fim de dar forma ao filme.

Segundo Bill Nichols, a escolha entre utilizar música extra-diegética ou não na construção de um filme é mais um dos aspetos a ter em conta na criação de uma *voz* singular.²⁶

²⁶ NICHOLS, 2001, p. 46 - (tradução da autora): “se adicionamos outros sons, como *voice over* (...) música, efeitos sonoros (...) mais tarde na montagem do filme.”

No caso de *Bobbi Jene*, este recurso não parece ser usado de forma excessiva, visto que a música não serve o propósito de intensificar emoções, mas sim de apresentar um sentimento que já fazia parte da cena²⁷ em primeiro lugar.

Por exemplo, na cena em que Bobbi está a ensaiar com Or, surge gradualmente, pela primeira vez, uma música minimalista que apoia a atmosfera criada pelas imagens.²⁸ Lind começa por mostrar Bobbi num plano americano, a exemplificar os movimentos que Or tem de executar (Figs. 17 e 18), cortando de seguida para um plano de perfil médio de Or a observar Bobbi (Fig. 19). A ação avança com a situação inversa, passando agora a ser Or o observado (Fig. 20). A filmagem torna-se mais refinada. A câmara faz uso da profundidade de campo, enquadrando Or em primeiro plano e Bobbi em segundo plano, ao fundo da sala (Figs. 20 e 22).

De seguida, a atenção foca-se totalmente em Or, tendo a câmara mudado de ângulo - cerca de 90ª graus para a esquerda - de forma a enquadrar o movimento que Or executa em continuidade com a cena anterior (Figs. 23 a 25).

Ao nível da realização, esta junção de planos permite agora transmitir uma sensação mais profunda e fiel daquilo que seria a presentificação dessa coreografia ao vivo. O movimento de braços de Or ganha outra dimensão, num plano próximo que nunca está estático. Essa opção realça a expressividade corporal de Or, como se este se dirigisse à câmara e, por sua vez, ao espectador, que passa a sentir nos seus movimentos uma intensidade muito maior.

Este segmento continua a cruzar planos em profundidade de campo com escalas mais afastadas (Fig. 22, 26 e 27) e mais próximas dos atores (Figs. 28 a 30), tornando a ação captada mais interessante, não só do ponto de vista visual, pois impede a repetição de planos e a monotonia visual, como também do ponto de vista interpretativo.

O gesto de filmar uma coreografia de vários ângulos e enquadramentos diferentes, ainda que se trate de um excerto, diversifica a coreografia e abre essa mesma obra a uma infinidade de leituras e significados.²⁹ Tratando-se especialmente de um documentário observacional, é ainda mais imperativo a existência desta janela de possibilidades

²⁷ WISEMAN, 2001 apud BAGGIO, 2013, p. 118

²⁸ Idem. Segundo Wiseman, esta utilização da música extra-diegética no filme é válida, pois apresenta um sentimento que já fazia parte da cena.

²⁹ ECO, U., *Obra Aberta - Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.*, 1991, p. 153

(Tradução da autora): “O seu movimento compõe-se com o do espectador (...) e a obra é um campo de possibilidades.”

concedida ao espectador comum, para que se sinta capaz de olhar para uma realidade desconhecida e interpretá-la com base nas suas vivências e não sob o olhar assertivo do realizador.

Do ponto de vista sonoro, a sequência conclui somente com música, deixando de se ouvir a conversa entre o casal, para simplesmente assistirmos à expressão consonante dos seus corpos, a ensaiar em uníssono, em perfeita harmonia e paralelismo visual (Figs. 28 e 29), terminando a cena com ambos os bailarinos de costas voltadas para a câmara (Fig. 30).

Podemos assumir que este plano final, não tem meramente uma função estética, mas também narrativa. Em primeiro lugar, porque se tratar de uma imagem que suscita o pensamento por si só. As costas voltadas para o mesmo lado, em conjunto com a sincronia dos movimentos transmite a ideia de que os dois estão unidos e em perfeita sintonia um com o outro. Há uma abstração completa em relação ao tempo, enquanto ambos estão imbuídos na criação artística. Nesse sentido, a música tem um papel fundamental para gerar um ambiente que já existe de início, mas que se torna mais nítido e compreensível pelo espectador graças à sua adição. Trata-se de um ambiente no qual o único tempo que importa é o presente, onde não existem preocupações e onde tudo funciona graciosamente, como se tivessem sido feitos um para o outro.

Por outro lado, este último plano pode também ser interpretado como um mecanismo de contraste com o plano seguinte, em que Bobbi reflete sobre a diferença de idades entre si e Or. Ao terminarem a sequência dançada com uma sensação de harmonia e tranquilidade, conseguem criar uma dinâmica equilibrada no filme que dá continuidade dramática ao mesmo, sem que este se torne aborrecido. Instala-se uma peripécia que contrasta com o universo anteriormente perfeito, que se estilhaça à medida que se avança na ação.

Esta decisão remete para a importância que a história adjacente à temática da dança tem na sustentação e avanço do filme. O espectador comum não fica agarrado a conceitos abstratos e aleatórios, mas sim a uma narrativa cativante e é nesse aspeto que Lind triunfa. Ela utiliza a crise existencial de Bobbi como motor do filme, assente no desejo de perseguir uma carreira estimulante, sem sacrificar a sua relação amorosa. Embora o inesperado guie o desfecho progressivo do documentário, Lind antecipa os inevitáveis dilemas que decorrem de uma mudança de vida tão significativa como a que Bobbi decide tomar.

O facto de Lind acompanhar a protagonista para todo o lado tem a pertinente função de registar ao máximo todas as peripécias e acontecimentos relevantes. Contudo, a perspetiva através da qual acedemos à história é que é inovadora e nos faz sentir empatia por Bobbi.

A realizadora não se limita a mostrar apenas o lado bom e mau daquilo que é ser uma bailarina de dança profissional. Ela vai mais longe e entra na vida privada de Bobbi, para a humanizar e enquadrar igualmente outras frustrações que fazem parte do seu quotidiano. Ela consegue mostrar a excepcionalidade artística de Bobbi, ao mesmo tempo que a faz descer ao plano da normalidade, não só enquanto alguém que luta por encontrar o seu verdadeiro lugar no mundo da dança, como também enquanto mulher que sofre por amor e enquanto filha, irmã e tia que se reencontra e reconecta junto da família.

De modo geral, este documentário parece alicerçar-se naquilo a que Bill Nichols denominou de **documentário observacional**³⁰.

Nichols afirma que, por norma, nenhum documentário é constituído a 100% apenas por um modo, mas que existe um hibridismo nas formas que o constituem.³¹ Assim sendo, aquilo que determina o tipo de cada documentário não é a homogeneidade de todos os seus componentes, mas sim a recorrência de componentes e mecanismos similares.

Devido à utilização da câmara à mão, da ausência de *voice over*, da não interação direta da realizadora com o meio, do uso maioritário de som diegético e de uma banda sonora minimalista que não se sobrepõe à realização, *Bobbi Jene* caracteriza-se por ser um documentário observacional. Mas isso não impede o recurso a outras estratégias que fogem à regra. Por exemplo, o recurso à entrevista é uma técnica recorrentemente utilizada em documentários expositivos, nos quais se pretende argumentar em favor de um ponto de vista concreto.

Em *Bobbi Jene* não existem entrevistas no sentido convencional do termo, mas há momentos invulgares nos quais Bobbi fala sozinha, olhando direta ou indiretamente para a câmara, como se estivesse a refletir sobre a sua vida em voz alta. O que se pressupõe é que Lind, por vezes, estivesse a conversar casualmente com Bobbi, gravando-a simultaneamente, e fazendo-a falar e refletir sobre tópicos relevantes que contribuem para

³⁰ NICHOLS, 2001, p. 110

³¹ NICHOLS, 2001, p. 100

a história e que motivam um ambiente mais emocional decorrente dessa introspeção estabelecida pela conversa entre as duas.

Contudo, como apenas temos acesso àquilo que Bobbi diz, não nos é possível inferir quais as perguntas que desencadearam tanto as respostas verbais, como as respostas corporais de Bobbi. Mas na verdade, o que importa é a maneira como Bobbi reage perante a câmara e aquilo que Lind consegue explorar e captar dentro desse plano emocional.

Na cena que se segue ao ensaio entre Or e Bobbi podemos assistir exatamente a isso. O último plano dos dois a dançarem é sucedido por um plano próximo de Bobbi obviamente perturbada (Fig. 31). A câmara mostra-a sentada a olhar em frente, e de seguida a inclinar-se no sofá para se deitar (Fig. 32).

A cena corta para um plano de Bobbi a saltitar, naquilo que interpreto como movimentos de nervosismo. Ainda de pé, Bobbi fala sobre a diferença de idades entre si e Or, concluindo-se a sequência com a protagonista a mudar de assunto na tentativa de afastar as verdadeiras preocupações que assombram a sua mente.

A própria temática envolvente em *Bobbi Jene* merece ser realçada, pelos cruzamentos que podemos encontrar com a realização cinematográfica. A criação artística, o debate interior e todos os obstáculos que esta acarreta são mostrados exemplarmente neste filme.³² A protagonista pega num simples movimento do quotidiano - a ação de levantar alguma coisa - e desconstrói-o. Na repetição incessante do movimento de subir os braços, o sentido do mesmo acaba por se inverter, passando a ter um significado completamente diferente do inicial.

O mesmo princípio se pode aplicar ao cinema. Ou seja, aquilo que se filma - o objeto de estudo - pode ser o mesmo, mas a atitude e a perspetiva a partir da qual se filma podem mudar radicalmente e, por conseguinte, transformar a realidade em algo completamente diferente.

Depois do último espetáculo de Bobbi pela companhia Batcheva, acompanhamos a despedida entre Bobbi e Or no aeroporto (Figs. 33 a 37). A música extra-diegética minimalista e melancólica que surge nesta cena sustenta o ambiente vivenciado pelos dois. A música é transportada para a cena seguinte, em continuidade com as emoções que

³² Nord, L., 2017 - (tradução da autora): “Não há uma artista entre nós que não tenha feito as perguntas que ela está a fazer neste filme: o que significa para mim o sucesso criativo e o que estou disposto/a a sacrificar para o alcançar?”

a realizadora acredita estarem em concordância com o que Bobbi está a passar emocionalmente.

Esta nova etapa da vida de Bobbi, agora nos Estados Unidos, marca aquilo que considero ser o segundo ato do filme. Ela encontra-se num estúdio vazio, sozinha, filmada em plano geral, o que enfatiza ainda mais a sua solidão e um sentimento de inadequação, de não pertença àquele lugar, de isolamento e perda de identidade (Fig. 38). Bobbi começa a movimentar os braços, a executar a principal ideia do seu novo solo. A elevação dos braços é inicialmente calma e, antes do fluxo se tornar mais intenso, a imagem corta para um plano mais próximo de Bobbi (Fig. 39).

A câmara aproxima-se subtilmente da protagonista, deixando a passagem do tempo criar o seu próprio peso e densidade emocionais na cena. Intercalado com esse momento de grande tensão, temos também um plano frontal da mesma coreografia (Fig. 41), que embora seja repetitiva, acarreta uma série de nuances expressivas, devido às respirações e desacelerações que Bobbi faz espontaneamente. O mesmo se sente quando a realizadora se aproxima ainda mais de Bobbi, para captar os seus movimentos ainda mais lentos e exaustos de uma perspetiva lateral (Figs. 40 e 42).

A sequência termina, assim, com o foco no rosto cansado de Bobbi, que transparece a destruição interior que essa mudança causou em si (Fig. 43). Somos levados para dentro do choque que Bobbi sentiu com o afastamento de tudo aquilo que lhe era normal, à exceção da dança. Essa foi a única coisa que lhe restou e a única coisa que aparentemente lhe permite superar os pensamentos que a atormentam.

A realização de Lind, embora possa ter ocorrido espontaneamente no local, veio inevitavelmente de um lugar mais profundo que a técnica cinematográfica e o planeamento. Lind fez uso da intimidade que criou com Bobbi e do seu conhecimento através de uma ligação mais forte do que mero realizador com objeto de estudo. A ligação humana e os laços que foi ganhando com a protagonista, permitiram-lhe conhecê-la melhor. É nesse conhecimento interpessoal que reside a empatia, fator crucial para a realizadora compreender intuitivamente como explorar e se aproximar das feridas abertas de Bobbi, de modo a dar a conhecer ao espectador a experiência vivida por Bobbi, ou no mínimo, uma parte da mesma.

Neste caso concreto, Lind soube conjugar uma abordagem progressivamente mais próxima de Bobbi, sem medos de deter demasiado tempo num só movimento, porque é precisamente no impulso e na progressão desse movimento que recai grande parte da história e do sentimento que conectam o público ao mesmo.

2.2. *No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos* (2016), de Cláudia Varejão e o recurso ao close-up

O filme abre com uma reflexão em *voice over* masculina:

*“Mexermo-nos é fácil. Mas chegar à razão do movimento... Isso é mais complicado. Contudo, verdadeiramente... é isso o mais importante. É essa a essência da questão. O que nos move? O que te faz mexer?”*³³

Estas palavras iniciais são acompanhadas por um ecrã preto, importando salientar que o idioma da voz é estrangeiro - língua inglesa - o que para um público português pressupõe automaticamente a introdução de legendagem. Ou seja, as palavras proferidas ganham desde o início uma força muito maior, devido à ausência de imagem e à presença de legendas, que estimulam o espectador a interiorizar e refletir mais profundamente sobre aquilo que está a ser dito. No caso de um público de língua inglesa materna, a voz continua a ter um grande impacto, uma vez que o ecrã preto não permite distrações e a concentração fica direcionada somente para a audição.

Num plano auditivo inferior é, também, perceptível um som ambiente de grilos, que contribui para a criação de uma atmosfera mais envolvente. Embora não pareça existir uma correlação direta deste som com o universo da dança, o recurso ao som de grilos revela desde logo uma escolha muito inteligente.

Trata-se de um som natural e primitivo, que é familiar a qualquer espectador. Além disso, este som cria uma harmoniosa ligação com a primeira imagem do filme, a qual enquadra um bailarino a alongar-se descontraidamente num espaço ao ar livre, como se se tratasse de uma atividade cultural e civilizacional (Figs. 54 e 56).

O modo observativo como a câmara capta os movimentos do bailarino parece conjugar-se desde logo com a reflexão que se ouve em *voice over*. Não existe estaticidade, mas também não sentimos movimentos de câmara repentinos, nem inesperados. Há toda uma suavidade e delicadeza no modo como o bailarino é acompanhado, o que se liga na perfeição com o estado mental invocado pela cena.

Do ponto de vista do planeamento fílmico, a abertura concretiza um momento extremamente brilhante pela sua agradável e invulgar harmonia, que transcende o plano da dança, para ir ao encontro de uma questão transversal a todo o ser humano: o sentido da vida.

³³ Voice over em “No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos” (2016), de Cláudia Varejão.

“Trata-se de esclarecer a razão dentro de nós mesmos, e aí, deitá-la fora para que faça o seu próprio caminho. Portanto, faço questão que o caminho seja claro para mim. E que estou ligado a algo que é ... mais profundo. E acredito que, se me conseguir manter ligado a isso ... será possível ligar-me aos outros.”³⁴

A *voice over* carrega uma dupla intencionalidade. Não só invoca a temática da dança através do conceito de movimento, abrindo a leitura do mesmo ao movimento interior que fazemos para dentro de nós, como também suscita a necessidade intrínseca que todos temos de nos sentirmos ligados uns aos outros.

A primeira cena tem, portanto, uma estabilidade notável devido ao terreno comum que pré-determina, levando o espectador comum a identificar-se com a história e a querer descobrir mais sobre a mesma.

Tanto no documentário de Varejão como no de Lind, a câmara desenvolve um interesse especial pela cinesia, não só do corpo, como do próprio pensamento. Isto significa que a câmara está ativamente a tentar mostrar-nos que não é apenas o corpo físico que está em movimento, mas que, também o corpo intelectual se movimenta no ato de pensar.

No caso concreto em análise, assistimos à conjugação do movimento do corpo intelectual e do corpo físico, embora saibamos não ocorrerem em simultâneo na realidade.

Em termos práticos, a enunciação acima traduz-se na cena de abertura de *No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos* pela seguinte ordem, em plano-sequência:

1º - a *voice over*, em reflexão, está já a instigar o movimento interior do pensamento, ainda que nada seja visível no ecrã. A ideia que se transmite através desta opção, é a de que alguém - que passamos depois a saber que é um bailarino - está já a refletir sobre algo, antes de ser sequer apresentado fisicamente;

2º - a primeira imagem surge em plano médio e concentra-se diretamente no olhar do bailarino, associando-se o seu olhar ao de uma pessoa que reflete sobre um assunto diretamente relacionado com a sua condição de bailarino, embora na verdade não seja possível inferir sobre o que estava realmente a pensar nesse exato momento (Fig. 53);

3º - a câmara desloca-se para o contra-campo, para sair do “aparente” corpo intelectual e seguir o plano para o qual este último estava a olhar: o pousar das mãos no chão e a sua rotação, em simultâneo com as pernas (Figs. 54 a 56).

³⁴ Voice over em “No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos” (2016), de Cláudia Varejão.

4º - com o movimento ascendente do levantar das mãos do chão, a câmara volta a subir novamente, de forma a acompanhar a parte do corpo que prossegue o movimento: os braços e o tronco (Figs. 57 a 60).

5º - a câmara regressa ao corpo intelectual, focando a sua atenção novamente na expressão facial do bailarino enquanto a *voice over* prossegue (Fig. 61).

6º - o pensamento inicial encerra-se, com o levantar repentino do bailarino para o fora de campo, sem o acompanhamento da câmara, ficando esta apenas a mostrar o meio envolvente desfocado, por uns milésimos de segundo (Fig. 62).

A sincronia entre o levantar repentino do bailarino com o terminar da *voice over* criam desde logo uma sensação impactante em quem está a assistir, devido à assertividade com que a voz e o corpo se complementam. Tal efeito apenas é alcançado, em última instância, na montagem, da qual pressuponho que Cláudia Varejão terá tido uma palavra final sobre a mesma.

A ideia de seguir o movimento estava já pré-estabelecida, com mais ou menos subjetividade por parte da realizadora, mas a obtenção desta cena, e em particular, da sua finalização tão exata e perspicaz, apenas se concretiza na pós-produção, aquando da conjugação experimental da *voice over* com a imagem.

Contudo, isso não retira mérito às escolhas feitas durante a realização, bem pelo contrário. De várias filmagens, Varejão escolheu utilizar aquela cuja sequência melhor funcionou com a voz, neste caso optando por recorrer a um momento em que termina a sequência com a câmara parada e o bailarino a sair fora do plano.

É preciso recordar que a decisão de colocar *voice over* está fora do contexto habitual de um filme tipicamente observacional. Porém, esta escolha não faz a regra do filme, mas sim a exceção. E quando analisada em profundidade, percebemos que se trata de um momento invulgar, mas por isso mesmo, marcante. Tal como Bill Nichols refere, um filme não está vinculado a um só modo, logo pequenos vislumbres de outros modos podem coexistir, desde que não se sobreponham à globalidade do modo principal.

Este plano-sequência inicial apresenta, assim, um dos possíveis mecanismos do processo criativo da realizadora para este filme, tenha ele ocorrido de forma consciente ou não. Sendo um documentário de dança, não é de admirar que o foco seja o movimento. Contudo, há várias formas através das quais se pode abordar e captar o movimento.

Em *Bobbi Jene*, nem sempre temos uma câmara obcecada pelo gesto dançado ou coreografado. Existem inúmeras cenas em que o foco está nas relações humanas, nas

conversas, no processo criativo além da dança, nas celebrações, nas experiências partilhadas, na vida pessoal da protagonista (Figs. 50 e 52).

Por outro lado, a longa-metragem de Cláudia Varejão não vai tão longe na construção e apresentação da interioridade de cada indivíduo, mas alcança em termos visuais a percepção de estarmos fisicamente mais perto dos bailarinos. Isso permite enfatizar e enaltecer gestos e expressões que de outro modo passariam despercebidos e seriam tomados como irrelevantes ou banais.

A força do *close-up* ou dos planos de pormenor, torna-se, assim, um mecanismo recorrente de *No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos*, que dá uma forma peculiar ao filme e o credibiliza na sua consistência e coerência estruturais.

Contudo, se por um lado estamos fisicamente mais perto dos bailarinos, o mesmo pode não acontecer a um nível emocional. Há qualquer coisa de *laboratorial* no modo como este documentário é meticulosamente realizado. O rigor e a precisão que experienciamos atingem valores muito mais elevados do que em *Bobbi Jene*, pelo menos no que toca à estabilidade da câmara. Isso não significa algo estritamente positivo ou negativo, mas acarreta consequências que diferenciam os dois filmes.

Em *Bobbi Jene* existe uma grande liberdade em vários aspetos, nomeadamente no movimento de câmara e no seu distanciamento ou proximidade ao sujeito de estudo, numa estética desembaraçada de constrições como a iluminação ou a cor, ou na própria abordagem ao sujeito de estudo, que por ser apenas uma bailarina, uma subjetividade, permite um aprofundamento maior.

Em *No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos*, existem limites, começando pelo facto de o objeto de estudo ser uma companhia de dança, um conjunto de pessoas que se quer como um grupo coeso, uma unidade sólida, uma equipa. Daí a escolha pela padronização de certos componentes da realização, como o recorrente *close-up* da câmara e o preto e branco. Assim, não só é alcançada uma forma fílmica concreta e reconhecida, como simultaneamente se passa a ideia de uniformidade e coesão ao nível do ambiente profissional vivido na companhia.

Porém, a estética da neutralidade e da homogeneidade através do preto e branco pode ter a desvantagem de passar uma ideia visual dos bailarinos distante da dos espectadores. Como se se tratassem de pessoas superiores, com capacidades e particularidades muito diferentes das pessoas normais, o que pode afastar o espectador do universo retratado (Fig. 64).

Aleada ao facto de que o objeto de estudo é a totalidade de uma companhia, torna-se difícil de aprofundar a câmara ao nível subjetivo de cada indivíduo, enquanto singularidade única. Isso faz com que, apesar da proximidade física da câmara com os bailarinos, esta seja, muitas vezes, incapaz de penetrar na complexidade dos mesmos, enquanto pessoas, na sua normalidade e intimidade, condicionando a oportunidade de o público se conectar a um nível mais profundo.

Existem algumas exceções, porém a estruturação não resulta no mesmo tipo de impacto que observamos em *Bobbi Jene*. Estas exceções, tal como a palavra indica, aparecem dispersas ao longo do filme. Por exemplo, atentemos na história da bailarina Barbora Hruskova que nos é apresentada no início do filme, mesmo a seguir à introdução do título. A primeira imagem que temos de Hruskova é dos joelhos para baixo. (Fig. 65)

Ela executa repetida e incessantemente um movimento em pontas, estando a câmara estática no mesmo sítio, enfatizando o preciosismo exigido pela técnica, apesar de se tratar de um movimento muito pequeno (Figs. 65 e 66). Este plano é interessante e importante, porque revela também o grau de exigência que é imposto aos bailarinos, não só pela própria companhia, mas sobretudo por eles mesmos. Ou seja, em apenas um só plano, praticamente estático, a realizadora conseguiu transmitir uma informação essencial ao espectador, que graças à sua proximidade com o objeto de estudo e à sua duração, colocam a bailarina e por sua vez, a própria Companhia, num alto patamar de profissionalismo.

Em *Bobbi Jene* assistimos a uma busca pela perfeição aleada à revelação da vulnerabilidade que “explode”, explora, e sai de si mesma para ir mais fundo a nível não só físico como intelectual e emocional – Bobbi é mostrada tanto em contextos de admirável beleza (Figs. 2, 3, 17 e 18), como de fragilidade (Figs. 7, 9, 10, 32, 34, 35, 43 e 44), de esforço impolido (Figs. 4, 11, 13, 14, 40, 41, 42, 49) ou até, por vezes, mesmo chocantes (Figs. 45 a 48).

Por oposição, no filme de Varejão, entre outros bailarinos, observamos Barbora Hruskova, na insistência de uma técnica controlada e contida. Há todo um esforço que se quer “bonito”, corretamente enquadrado e que nunca parece ultrapassar certas barreiras do clássico (Figs. 67 e 68).

A escolha da lente da câmara é, neste filme, mais um dos grandes aspetos de realização decisivos para o impacto global do filme. Esta permite obter um tipo de imagem muito específica, onde o fundo extremamente desfocado, abre caminho para enfatizar o protagonismo dos bailarinos (Figs. 77 a 79). No mesmo sentido, própria

abertura da lente parece ser menor, de forma a criar uma menor profundidade de campo, o que auxilia no destaque das partes corporais dos bailarinos – nos grandes planos e planos de pormenor (Figs. 69 a 76).

Parte III – Projeto

3. Processos de criação

3.1. A criação de uma voz

A temática da dança foi o ponto de partida do projeto prático. Eu sabia que queria mostrar dança no seio de uma comunidade, daí o foco inicial ter sido o grupo de dança Oosfera.

Porém, à medida que fui aprofundando a pesquisa e análise dos documentários, em especial o de Elvira Lind, tornou-se claro que teria de me concentrar numa pessoa em específico. De início, essa pessoa foi Mafalda, um dos membros mais recentes do grupo, com bastantes dificuldades e complexos interiores por ultrapassar. Ou seja, pareceu-me um ótimo objeto de estudo, porque nela conseguia visualizar alguém com um longo caminho por percorrer, e com o qual eu me identificava no passado.

A narrativa que idealizava consistia em acompanhar a evolução de Mafalda, tanto a nível físico e técnico, como a nível emocional e identitário. Isto é, a curta passaria muito pela observação do modo como Mafalda, no decorrer dos ensaios, se libertaria ou não. Levantar-se-ia a questão: seria Mafalda capaz, a pouco e pouco, de se soltar das amarras da sua mente para ganhar mais auto-estima e confiar em si própria a fim de melhorar as suas performances?

Contudo, com o surgimento da pandemia do Covid-19, esta primeira possibilidade desfez-se devido à imprevisibilidade de todos constrangimentos decorrentes da mesma. Toda a população ficou confinada de forma inesperada e indeterminada, o que comprometeu por completo todo o processo de gravações.

Aquela que seria a história de evolução de uma rapariga dentro de um grupo de dança, aquando da preparação e participação numa competição de dança, deixou de fazer sentido num mundo em que quase tudo fechou e parou.

Para além disso, abateu-se sobre todos nós fortes sintomas de ansiedade, depressão e esgotamento, o que contribuiu para a estagnação e letargia em vários níveis da nossa vida. A minha não foi exceção. Por inúmeras vezes pensei em desistir do projeto e do mestrado. E apesar dos esforços para manter vivos os ensaios, ainda que online, a adesão não foi igual por parte de todos os membros e o acompanhamento e evolução de cada um tornou-se difícil de mensurar e acompanhar de forma tão coerente e legítima como seria se os

ensaios acontecessem em regime presencial. Mafalda foi uma das pessoas mais afetadas pela pandemia, não comparecendo em muitos ensaios e atrasando certas tarefas distribuídas pelo grupo.

Face a esta circunstância, senti necessidade de procurar outras alternativas para o meu projeto. Aquela que me pareceu ser mais prudente de forma automática foi redirecionar o foco do projeto para outra pessoa do grupo: Adriana.

Ela é o extremo oposto da Mafalda. Apesar de ter começado a aprender a dançar apenas na adolescência, foi acumulando ao longo dos anos uma extensa e diversificada formação, que lhe permitiu ser agora professora de ballet. É uma pessoa, de forma geral, mais extrovertida, proativa e criativa. Sempre pronta para experimentar novas ideias e desafios. Entusiasta e incentivadora. Sem medos de errar, com muita vontade de aprender constantemente e sempre a tentar encaixar em cada burquinho do seu dia um pedacinho de dança. Com garra e determinação. Sem vergonha de parecer ridícula, porque é na tentativa-erro que aprofunda o vasto mar ainda por descobrir dentro de si. É a típica apaixonada por dança.

Entre Agosto e Setembro de 2020 comecei a idealizar a possibilidade de destacar Adriana como protagonista. Em Outubro voltámos aos ensaios presenciais e tornou-se ainda mais evidente e necessário um novo conceito focado em Adriana. Não só pela falta de comparência de Mafalda na maioria dos ensaios, como também pelo facto de esse ter sido o mês em que Adriana preparou e lecionou os ensaios do grupo Oosfera. Isso consolidou por completo o meu pensamento e, acabei por partilhei a minha decisão com ela e com os restantes membros durante esse mês.

Posto isto, uma coisa era certa: as questões colocadas inicialmente com Mafalda, não funcionariam com Adriana. Logo a tarefa seguinte passava por procurar e formular uma nova problemática que fizesse sentido com a personalidade de Adriana.

Sem dar conta, o tempo acelerou a um ritmo alucinante e tornou-se fulcral comprimi-lo e apostar em menos dias de rodagem, escolhendo-se algumas ocasiões específicas.

Perante uma nova janela de oportunidade em Novembro de 2020 e Janeiro de 2021, uma nova narrativa emergiu. As restrições da pandemia foram aliviadas, conjugando-se, assim, o momento ideal para documentar um período significativo na vida do grupo, e em concreto, de Adriana.

A história que passei a querer narrar introduziu uma nova e interessante dualidade entre o quotidiano e o irregular, o habitual e a novidade. Se por um lado, Adriana regressou a dar aulas de ballet, por outro dava-as num contexto restringido pela pandemia. Se apesar de tudo, os ensaios foram retomados presencialmente, por outro lado nem todos os elementos conseguiam estar fisicamente presentes e, os que estavam efetivamente tinham de manter distanciamento. O toque e a ligação material estavam impedidos, o que condicionou imenso a transmissão da sensação de proximidade pelo ecrã.

Os ensaios eram semelhantes na sua estrutura, quase como um ritual com o qual já todos estão mentalizados – aquecimento, condição física, técnica, coreografia, flexibilidade – mas o conteúdo variava enormemente de ensaio para ensaio. Existia tanto ritmo de trabalho e consistência, como desafios constantes na aprendizagem de novos passos.

Foi nesta rotina semi-irregular e revigoradora que eu quis debruçar as minhas filmagens. Mostrar o entusiasmo do grupo e, em especial, da Adriana nesta nova época de ensaios, que após vários meses de confinamento, ganham um novo valor: a dança não só como forma de expressão corporal, mas também como libertação e, sobretudo, como reencontro e união entre pessoas que partilham o mesmo gosto.

Assim sendo, surgiram 4 pontos fundamentais a ter em mente aquando do planeamento das gravações:

1. Mostrar visualmente o contexto pandémico em que acontecia a ação e, de que modo se convive com o vírus no meio artístico da dança;
2. Aprofundar a personalidade de Adriana na sua ligação pessoal com a dança, com os seus colegas e alunos;
3. Preservar a ideia da importância de uma comunidade, tanto no mundo da dança, como nas relações humanas em geral;
4. Abrir uma janela de possibilidade para o espectador presenciar aquilo que é ter uma experiência de dança.

O primeiro ponto, foi talvez o mais fácil de concretizar, tendo em conta que as circunstâncias da pandemia exigiam medidas de segurança muito específicas, tais como o uso de máscara. Mas eu não queria limitar a presença do vírus somente a este objeto, até porque sabia que existiam

outras formas de mostrar os cuidados e precauções com o Covid-19 que poderiam enriquecer o filme. Uma delas era o distanciamento.

Tanto no segmento em que Adriana dá aulas, como nos ensaios do grupo Oosfera, temos acesso a espaços amplos, nos quais vemos as pessoas distribuídas e afastadas umas das outras³⁵ (Figs. 81, 92 e 93). Porém, uma preocupação que eu tinha perante estes dois cenários era o de obter uma cena demasiado estéril e desprovida de emoções. Apesar de estarem afastados, eu queria que continuasse a haver conexão. Mas não podia ser uma conexão banal, através da palavra, apesar de ela também existir e fazer parte. Tinha era de ir mais além e fazer uso do corpo e do movimento do mesmo, para transmitir essa mesma ligação. Para isso, recorri à coreografia e à coordenação de movimentos entre pessoas diferentes para criar uma sensação de uníssono entre todos (Figs. 94, 107, 108, 109, 110 e 111).

Num momento inicial, subjacente a todos os dias de gravações, optei por partir de uma perspetiva mais afastada e, apenas a pouco e pouco, passar a uma maior e progressiva aproximação com os objetos de estudo. Por exemplo, no caso da aula de ballet com as crianças, só tive a oportunidade de as conhecer no próprio dia de gravações. Contudo, a Adriana já lhes tinha vindo a falar de mim e antes da aula começar, fez uma breve apresentação, colocando as meninas à vontade para exporem potenciais dúvidas sobre a minha presença.

Essa atitude criou um ambiente mais acolhedor para me inserir no espaço da aula sem que me sentisse uma completa intrusa. Não só influenciou a minha postura e, por sua vez, o meu modo de filmar, como também permitiu que tanto as crianças, como a Adriana pudessem ser elas próprias, sem alterar muito aquilo que seria o funcionamento e interação normais de uma aula. Contudo, mantive presente o cuidado de partir de planos gerais (Figs. 81 a 83) e mais distantes das crianças no início da aula, para criar um

³⁵ Estou consciente de que a distribuição das pessoas em ambos os espaços parece normal, mas na realidade há efetivamente um afastamento maior do que por hábito se fazia antes do Covid-19.

O normal seria ver as pessoas mais juntas do que se vê nas filmagens, para que assim fosse possível visualizar melhor os efeitos de grupo. Contudo, a sensação de que não há afastamento poderá decorrer igualmente da ilusão de ótica criada pelo posicionamento das pessoas em diferentes linhas, ainda que visto de frente, em termos laterais pareçam estar juntas. A figura 107 é um exemplo ilustrativo desta ilusão, na qual vemos aparentemente as pessoas “juntas”, mas se repararmos bem, estão na diagonal, uma em cada linha, mais afastadas do que seria esperado. Também a figura 92 deixa transparecer melhor a ideia real de afastamento, uma vez que se não existisse Covid as pessoas que se encontram mais atrás estariam mais próximas do espelho, para se verem melhor.

ambiente sem desconforto. Com o evoluir da aula e da receptividade recebida pelas crianças fui-me gradualmente aproximando com a câmara (Figs. 80, 85 e 86).

No caso do grupo, visto que os ensaios decorriam maioritariamente num pavilhão escolar de grandes dimensões, a noção de espacialidade estava lá à partida. Adotei a mesma postura de começar a filmar de uma perspetiva mais afastada (Fig. 92) e com o decorrer do ensaio fui-me aproximando cada vez mais dos diferentes elementos (Figs. 101, 102, 103, 104, 114 e 115), tentando dar destaque a Adriana (Figs. 105, 116, 118).

Outro veículo adequado à demonstração das condições da pandemia foi o online. Sempre que possível, o grupo transmitia em direto os ensaios a outros membros que não conseguissem estar presentes. Isso era uma situação frequente de acontecer. Muitas pessoas acabavam por ficar em casa por prevenção, devido a possíveis surtos de Covid na sua zona ou escola. Outras tinham demasiado receio de vir aos ensaios, com medo de comprometer familiares.

Como tal, dediquei alguns momentos do filme a evidenciar essa estratégia, através de planos de pormenor ao telemóvel que captava o ensaio e os colegas do outro lado do ecrã (Figs. 95 a 97). Decidi também incluir um pequeno excerto de conversa entre a Tânia – que estava a fazer o ensaio pelo online – e o Marcelo, que lhe esclarecia uma dúvida relativa a um exercício, uma vez que não só comprova toda a tese acima explanada, como também relembra a importância de preservar os laços humanos, ainda que há distância.

Além disso, não poderia faltar a referência ao desinfetante do chão e ao álcool gel para as mãos. Dediquei uma longa sequência à limpeza do chão, na qual vemos Adriana a dançar em simultâneo³⁶ (Figs. 87 a 91). Achei importante esta referência, mais uma vez pela dualidade de informações e sensações que evoca. O desinfetante em si é apenas um objeto de limpeza vulgar. Mas durante a pandemia foi “O” objeto, algo extremamente valioso, especialmente no início. Como tal, desinfetante e dança passaram a andar de

³⁶ Aquilo que para o espectador normal pode ser visto como uma limpeza comum e habitual, é na verdade uma consequência do Covid-19. A norma numa sala de dança não é a limpeza imediata e constante do chão da sala de dança após uma aula, mas apenas algumas vezes por semana. Isto porque, uma sala de dança implica sempre o uso de calçado próprio ou até mesmo de nenhum calçado (em certos casos), logo não se espera que a sala fique sempre “suja” após cada aula.

Contudo, a pandemia levou-nos a adotar medidas mais rígidas perante a desinfecção dos espaços, daí considerar esta sequência invulgar, pelo simbolismo que carrega consigo, de uma nova necessidade que o Covid-19 instalou na vida de quem dança e dá aulas.

mãos dadas, uma vez que sem o primeiro a dança talvez não pudesse acontecer, nem ser tão valorizada e apreciada, por comparação com o passado.

Durante as coreografias, os bailarinos vão muitas vezes ao chão. Esse grande contacto com o chão não seria possível caso não houvesse desinfetante. Mas desinfetante, sem um pouco de dança à mistura, do que serviria?

Ou seja, o que quero dizer é o seguinte: do que valeria todas as medidas de prevenção e isolamento se no final de contas não conseguirmos valorizar e apreciar aquilo que de bom temos ainda ao nosso alcance apesar de estarmos confinados?

Esse foi o objetivo dessa sequência: mostrar a liberdade que pode existir ainda dentro de nós apesar das circunstâncias. Revelar que quem decide escolher dançar-viver, ainda que dentro de certos limites, somos nós. Que a forma como decidimos encarar o mundo, influencia os nossos sentimentos e a nossa disposição perante a vida. Logo, observarmos Adriana a dançar enquanto desinfeta o chão não é apenas ver alguém a desinfetar o chão. É acompanhar o movimento interior de alguém que encontra uma réstia de esperança em pequenos momentos e que se estimula a si própria para acordar para a vida e a apreciar. Na deslocação física dos movimentos corporais de Adriana enquanto limpa o chão acompanhamos uma mulher cujo “mix” de emoções pode ressoar dentro de nós e nos inspirar também a mexer, interna e/ou externamente. O que importa é o movimento, a continuidade, o combate à inércia da mente e do espírito, que apesar de cansado de toda a situação pandémica se vai esforçando por aproveitar todos os momentos para dançar.

E como nem tudo precisa de ser evidente, aproveitei para introduzir num plano em movimento focado nos pés e pernas dos bailarinos uma referência ao álcool gel (Fig. 98). Mas este elemento aparece mais vezes e de forma ainda mais clara quando vemos Adriana a executar um exercício de abdominais, tendo junto a si uma garrafa de água e um frasco de álcool gel (Fig. 99).

Poderia ter filmado este momento de outro ângulo, mais perto ou mais longe, mas optei por um plano rasteiro ao chão, que evidenciasse mais o seu movimento de abertura de pernas, incluindo simultaneamente esta referência do álcool gel, sem que fosse a coisa mais evidente na composição, apesar de estar num plano mais aproximado da câmara do que a Adriana em si.

Em segundo lugar,

todos nós temos múltiplas versões de nós próprios. Não no sentido pejorativo do termo, mas na aceção de que perante diferentes situações e estados de espírito agimos de formas diferentes, por vezes, de um modo mais introvertido ou extrovertido, com mais ou menos assertividade, com emoções mais fortes ou apáticas.

Este foi um aspeto que me interessou bastante captar na Adriana: o modo como lida com vários tipos de pessoas, a forma como se exprime não só por palavras, mas especialmente, como o seu corpo se comunica por si só.

Sendo o seu quotidiano profundamente interligado com a dança, uma vez que a sua tese de mestrado envolve dança e é também professora de ballet, achei imprescindível gravar uma das suas aulas, na tentativa de captar a sua faceta de professora. Neste contexto profissional, veríamos, assim, o modo como interage com as suas alunas e como aproxima a dança das mesmas, segundo uma linguagem ainda que técnica, também informal e apelativa.

Apesar de dar aulas de máscara, conseguimos sentir a sua postura de autoridade (Figs. 81, 82, 84 e 85). Ela não se revela uma professora inflexível e severa, mas impõe respeito com a sua atitude enérgica e estimulante. Nota-se que as suas alunas têm vontade de dançar, precisamente pelo acompanhamento equilibrado que Adriana lhes dá: com regras, indicações e nomenclaturas de passos associados a momentos de movimento livre e descontração.

Após dar aula, quando já está sozinha, podemos ver uma outra faceta da sua personalidade a emergir. Uma *persona* mais desinibida e relaxada, que termina a manhã de trabalho absorvida pela música enquanto limpa o chão da sala de aula.

Embora se trate de uma obrigação que tem a cumprir, Adriana escolhe encará-la de forma leve e sem pressões, recorrendo à dança para a auxiliar nessa tarefa que de outro modo seria aborrecida. Movimenta-se como bem apetece, sem pensar em forma ou conteúdo, deixando-se apenas levar por aquilo que sente no momento (Figs. 87 a 91).

Observamos, assim, ao desvendar de uma nova camada identitária de Adriana, completamente à vontade no seu elemento, sem complexos, apenas a ser plenamente quem é: uma mulher apaixonada pela dança, pelo ritmo, pelas batidas, pela vida. É também um pouco da sua criança interior a vir ao de cima, sem preocupações: relaxar a dançar.

Na segunda secção da curta, deparamo-nos com um novo ambiente: o grupo ou comunidade de dança na qual Adriana também se insere. Achei relevante transmitir não

apenas o modo como Adriana é vista nesta comunidade, mas também como é o sentimento de fazer parte de uma comunidade como esta. Ou seja, o meu objetivo neste segmento não se limitava a mostrar apenas como Adriana interagira e se apresentava como pessoa no grupo e qual o seu contributo para o mesmo. Mas também o que constituía o grupo em si, na sua diversidade de idades, estaturas, géneros, personalidades e, como é que dessa união resulta a sensação de pertença, de integração em algo, neste caso tão específico como um grupo de dança.

Em última instância, a finalidade principal deste segundo objetivo seria conectar o público com Adriana ao máximo, para que o processo de compreensão da experiência da dança ocorresse de forma mais fácil e intuitiva para o espectador, num momento mais à frente.

Em terceiro lugar,

interessava-me preservar a noção de comunidade, uma vez que uma grande parte da experiência da dança que queria retratar não se encontra na exclusividade daquilo que é vivido por um só “indivíduo”. Mas sim na troca e partilha que esse mesmo indivíduo efetua com outros. O modo como isso acontece e o impacto como essa comunhão se reflete em cada um, mas em específico em Adriana, era o que ambicionava filmar.

Como tal, foquei-me em duas formas de comunidade diferentes: a das crianças e a do grupo Oosfera.

A primeira forma de comunidade dá-nos uma perspetiva mais lúdica da experiência da dança. Mostra-nos como é que as crianças reagem perante o ato de dançar, ainda que se trate de um ambiente controlado de aula. Achei bastante pertinente filmar este contexto, não só pelo facto de englobar o contributo genuíno, descontraído e involuntário das crianças, mas por este ser combinado com a revelação de uma faceta particular de Adriana: uma visão profissional de quem ela é.

A segunda forma de comunidade tem a função de nos transportar para uma dimensão mais adulta da dança. Apesar do grupo Oosfera ser maioritariamente um *hobbie* para quem faz parte dele, a verdade é que o trabalho que nele se desenvolve implica bastante pesquisa, empenho e dedicação. Daí ter achado interessante colocar lado a lado, duas realidades distintas, mas complementares. Em ambos os casos existem aprendizagem, movimento e exploração corporais. Em ambos os casos há alguém que guia e auxilia esses processos.

Com as crianças na aula de ballet é Adriana que comanda e assegura que tanto a turma, como um todo, como o indivíduo, progrida o mais possível.

Com o grupo Oosfera é nas relações interpessoais multidisciplinares e equitativas, com diferentes conhecimentos sobre dança, que se encontra um olhar mais maduro e desenvolvido daquilo que é dançar com um propósito comum. O propósito de criar, de atuar, de expressar emoções através do corpo e da alma, de espairer o espírito e valorizar a vida.

Adriana surge, assim, como o elemento comum a estes dois olhares sobre a dança e o seu destaque não tem a função de limitar o filme à individualidade, mas sim libertá-lo da pura coletividade, para aproximar o espectador de uma pessoa mais concreta e desenvolvida em termos filmicos.

Em quarto lugar,

ao mostrar mais do que uma realidade, mais do que uma pessoa, e o contraste entre duas faixas etárias diferentes, o meu objetivo era precisamente abrir as possibilidades de leitura da curta ao espectador.

Apesar de querer manter presente uma neutralidade característica do tipo documental observacional, é normal querer passar alguma visão específica do mundo filmado. No meu caso, além de ambicionar mostrar os aspetos positivos da dança em geral na vida de alguém, também fazia muito sentido transmitir essa positividade no âmbito da pandemia. Isto é, mostrar de que maneira a dança pode ser um escape, um ponto de luz na escuridão instalada pelo vírus.

Como tal, outra grande preocupação que mantive presente foi filmar em dias cuja previsão meteorológica indicasse sol, e em horas cuja luz fosse apropriada à transmissão de alguma espécie de esperança, harmonia e confiança no futuro.

Focando a minha atenção em Adriana, uma mulher inspiradora, que transpira vontade de superação e entreaajuda em diversas circunstâncias, tento dar uma mãozinha ao público para se aproximar das partes agradáveis que a dança tem para oferecer. Não há nenhuma exclusão de outras vias, mas há um aprofundar de uma experiência em concreto que poderá ligar mais facilmente o espectador à dança e àquilo que esta pode acrescentar na vida de cada um.

3.2. Vantagens e Dificuldades

Uma das principais vantagens a meu favor foi a familiaridade que já tinha não só com o mundo da dança, como também com os meus colegas. A Adriana em particular mais do que colega, é minha amiga e já dançamos juntas há 10 anos, logo vergonha não é algo que fizesse parte do nosso vocabulário.

Além disso, todo o grupo estava já habituado a ser filmado noutras circunstâncias, o que facilitou a captação de momentos predominantemente espontâneos e realistas. Adicionando o facto de utilizar uma câmara pequena, à semelhança de Lind, acabei por passar mais despercebida, obtendo filmagens mais cruas e genuínas.

Ao nível das dificuldades, a pandemia trouxe uma escassez de tempo incontornável, que prejudicou o projeto inicial e que condicionou as gravações não só pela limitação de tempo, como também pela proximidade da câmara e dos indivíduos entre si.

O facto de também não possuir a melhor câmara para filmar – precisamente por se tratar de uma câmara de fotografar - constituiu um entrave a nível técnico. Por esse mesmo motivo é que nem sempre resultou em imagens devidamente focadas e com um grau de exposição apropriados à intenção dos planos. Ou seja, muitas vezes não havia grande margem de manobra para controlar luminosidade em tempo real, acabando por obter filmagens demasiados expostas e outras com pouca luminosidade.

A bateria da câmara de fotografia não dura tanto como a de uma câmara de filmar (apesar de possuir uma bateria sobresselente), o cartão de memória de que dispunha também tinha um espaço limitado, por comparação com outros cartões de memória com maior capacidade, o que me obrigava a limitar o tempo de gravação. Mas, sobretudo, o facto de se tratar de uma câmara compacta, cuja lente é fixa, impediu-me de obter certos tipos de ambientes, que com outras lentes alcançariam um efeito totalmente diferente.

A falta de um microfone ou de um gravador também foi uma forte carência. Eu apenas usei o som da câmara, que muitas das vezes não capta de forma adequada os diálogos e sons ambientes. No plano de uma curta documental considero ser uma falha enorme, tendo em conta a importância de se ouvir o que as pessoas estão a dizer, mas eram os recursos que tinha.

Perante cada um dos dias que decidi filmar, existia sempre um certo elemento de novidade que eu assimilo como algo positivo, porque me desafiava enquanto realizadora a encontrar soluções espontâneas para as situações. Ou seja, eu ia preparada para as

filmagens no sentido em que sabia exatamente o que era importante captar. Mas deixava margem de manobra para incluir situações invulgares, momentos de espontaneidade que só surgem na altura e para as quais é preciso estar conscientemente impreparado para se reagir a elas.

Por exemplo, no caso do ensaio do grupo Oosfera. Eu conheço o esquema habitual que se segue durante um ensaio, mas aquilo que efetivamente acontece em cada dia pode sofrer ligeiras alterações. No caso do dia em que gravei, o Marcelo conduziu o ensaio, focando-o em passos novos de Hip Hop e Vogue, com os quais nenhum dos elementos tinha anteriormente contactado, logo existiu um elemento de surpresa dentro do que é habitual, que melhorou por si só essas filmagens, porque se conseguiu captar o modo como cada um assimilou os passos, os seus graus de satisfação ao aprenderem algo novo, entre outros aspetos.

3.3. Filmagens

3.3.1. Uma questão de montagem

Refiro-me particularmente a colocar primeiro Adriana a dar aula e só depois mostrar o ensaio do grupo Oosfera.

Primeiramente queria criar uma ligação base do espectador com Adriana, iniciando para isso o filme com o foco nela, de forma a evidenciar o seu protagonismo;

Em segundo lugar, esta opção permitir-me-ia a criação de um crescendo no filme:
- ao **nível de idades** – uma vez que começamos por ver crianças a dançar e depois passamos para adolescentes e adultos;

- ao **nível do género** de dança/música – contactamos primeiro com o Ballet, a base das bases na dança, associado à música clássica e me pareceu funcionar bem para iniciar o filme de uma forma suave e amena.

Ainda no primeiro segmento do filme, surge uma música mais contemporânea, quando Adriana dança sozinha, com o objetivo de fazer ligação com o segmento seguinte. Por sua vez, este momento seguinte revela-se mais enérgico e vibrante, conjugado com passos de dança igualmente diferentes. O estilo do Hip Hop e da Vogue, conferem um carácter de desenvolvimento ao próprio filme, que avança no sentido de mostrar algo mais adulto, ritmado e intenso.

Falando de montagem, é também particularmente importante tocar na questão dos cortes entre planos e da duração dos mesmos.

No caso dos documentários em estudo, os planos têm durações mais longas, para se desenvolverem com tempo e enfatizarem detalhes e sensações, como é exemplo a atuação uma das atuações a solo de Bobbi.

No caso do meu projeto, optei por começar de forma mais contemplativa e dentro do modo observacional, com um plano muito simples das crianças a dançarem livremente (Fig. 80), de forma a criar gradualmente uma maior dinâmica entre planos.

A minha intenção era começar com uma câmara mais calma no início, não só por se tratar de uma aula de ballet com crianças, mas exatamente para se sentir uma rutura com o segmento seguinte no plano do ensaio do grupo Oosfera.

Uma curta de dança é algo um tanto invulgar, não é um assunto tão apelativo a muita gente, portanto achei pertinente existir um contraste entre as durações dos planos no primeiro ambiente (ballet) e o segundo (ensaio). Não só para agarrar o espectador, como efetivamente para demarcar a diferença entre locais, pessoas e circunstâncias onde acontece dança.

Em segundo lugar, quis recorrer também aos planos com menor duração e, conseqüentemente, rápidas transições - rapidez dos cortes entre planos - para transmitir a força, entusiasmo e ritmo com que os ensaios decorrem.

Em terceiro lugar, a rapidez dos cortes também evidência a persistência que é necessária ao longo de todo o ensaio, tal como um treino, onde a repetição de um movimento é a chave para a interiorização e aperfeiçoamento da técnica.

No final de contas, apesar de se tratar de um documentário, estamos a contar uma história com imagens e interessa-nos transmitir uma certa realidade ou conjunto de sensações. E, portanto, se efetivamente aquilo que se experienciava como real no local não se obtém puramente através da lente, então a montagem pode e deve ser usada como aliada nessa tarefa.

Daí resultarem planos mais pequenos, mas que passam sentimentos mais aproximados da realidade, como a cadência e intensidade dos passos executados em grupo, a sua exigência, o esforço, mas também a sincronia e a presença no ato de dançar por gosto, sem quaisquer distrações.

3.3.2. Uma questão de som

A música está muito presente na minha curta. Mais de 70% dos segmentos contém música e foi uma questão com a qual não estava muito segura inicialmente.

Logo na abertura é introduzida música diegética da cena seguinte, como forma de ligação e introdução ao mundo da dança, nesse caso concreto, ao mundo da dança das crianças. Mantive a música original não só porque me pareceu transmitir na perfeição o ambiente vivenciado pelas crianças, como também se aproxima da magia do ato de dançar livremente no presente.

À semelhança de Lind, tentei fazer uso da música extra-diegética apenas quando achei que reforçasse os sentimentos experienciados e nunca como forma de exagerar uma emoção ou abafar algum tipo de estado de espírito.

Além disso, este recurso permite, por contraste, sentir com mais intensidade os momentos em que há pausas e quebras no ensaio do grupo Oosfera.

Nota-se, assim, muito mais a diferença entre:

- momentos de fala e comunicação verbal referentes à aprendizagem, que implica muita paciência e minuciosidade (Fig. 100 a 103);
- momentos para debater ideias – como cada um expõe o seu ponto de vista (Fig. 100 a 102);
- momentos para relaxar e brincar – quando a dança permite ligar as pessoas descontraidamente, na leveza do modo brincalhão como é encarado (Fig. 104 e 105);
- momentos de dança - a união e coesão do grupo a dançar em conjunto (Fig. 94, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 116).

3.3.3. A inspiração do estudo

Quando comparando o meu filme com os documentários estudados são várias as ligações que se podem fazer. Ambos forneceram importantes referências para o meu projeto e embora os objetivos fossem diferentes, as inspirações são visíveis e analisáveis.

No caso dos filmes em estudo, o objetivo principal era o de mostrar uma busca constante pela técnica perfeita, num contexto profissional. Enquanto que o objetivo do meu filme foi guiado pela vontade de captar o entusiasmo sentido no seio de uma comunidade, com o foco em Adriana. O contexto é mais relaxado, menos

profissionalizado do que nos filmes analisados, embora exista um ponto em comum, que toca na procura pelo melhoramento ativo.

Contudo, este último está aleado à fuga da vida normal, à libertação dos problemas através da dança e à não frustração por se ser imperfeito. O essencial é captar o ato de dançar para descontrair e aproveitar o momento presente em grupo e no corpo de cada um, havendo uma maior aceitação das imperfeições.

Quando comparando a minha curta metragem com *Bobbi Jene* é visível a influência do uso da intimidade com os sujeitos de estudo e do recurso da câmara à mão.

Existem semelhanças na intenção de realçar uma protagonista, com proximidade ao corpo da mesma, porém a minha câmara não é tão contemplativa como a de Lind. Ou seja, eu mostro as partes do corpo e os movimentos tais como eles são, mas não perduro nos mesmos durante tanto tempo quanto Lind.

Além disso, não entrei tanto na intimidade da minha protagonista, no sentido de fazer um acompanhamento da mesma tão intensivo como Lind fez com Bobbi, uma vez que a pandemia não o permitia.

E apesar de não prolongar tanto tempo a câmara como Lind faz, existem ainda assim alguns momentos em que isso acontece, para transmitir a sensação de presença, como quando Adriana dança a limpar o chão, por comparação com o momento em que Bobbi Jene chega ao estúdio e dança o seu novo solo experimental. Em ambas as cenas acredito que se sente o tempo, se sente o presente através das protagonistas a dançar num espaço amplo, sozinhas.

No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos também incentivou várias decisões de realização no meu projeto, tais como a preservação da captação de um segmento cujo foco central fosse o sentido de comunidade e a ligação entre as pessoas. Permitiu-me encontrar a minha própria forma de filmar um grupo de bailarinos e mostrá-los na sua união, sincronia, entre-ajuda. Graças ao estudo deste filme, tive atenção à conjugação tanto de planos mais abertos e de conjunto, como de planos de pormenor, que enfatizassem uma parte do corpo dos bailarinos em específico (Fig. 111 a 117).

Além disso, este documentário também me permitiu reconhecer a importância de romper com certas barreiras do modo observacional.

No caso de Varejão existiu o recurso à *voice over* e a uma estética muito peculiar do preto e branco, que embora não corresponda à realidade, favoreceu o seu filme em termos narrativos e de homogeneidade formais, respetivamente.

No meu caso, foi através dos cortes rápidos e da introdução de música extradiegética que descobri o complemento que melhor enriqueceu o meu filme, aleado ao modo observacional pré-existente.

4. Conclusão

A forma documental pode assumir diferentes modos e cabe ao realizador encontrar a sua *voz* no processo de conceção do filme, mantendo-se o mais fiel possível a si mesmo e aos espectadores.

No caso concreto deste projeto, a ideia inicial partiu da vontade de filmar a experiência da dança num contexto multifacetado e semi-amador. Isto é, no seio de um grupo de pessoas com várias conexões ao universo da dança que, por sua vez, trariam diferentes perspetivas sobre o ato de dançar.

Este primeiro pensamento evoluiu no sentido de condensar a atenção numa pessoa específica, tendo para isso sido fundamental a investigação do modo documental observacional. Ao aprofundar o estudo das suas características encontrei algumas respostas à realização do meu filme, nomeadamente no que dizia respeito ao movimento de câmara.

Descobri que fazer exclusivamente uso da câmara à mão seria o método mais apropriado à obtenção de uma forma filmica consistente e congruente com o propósito do meu filme.

Sendo um documentário sobre dança, onde o movimento é, por excelência, a estrela central, não fazia sentido recorrer a uma câmara absolutamente estática e imóvel. Por ventura, poderiam existir momentos em que a pausa e o abrandamento exigissem uma maior quietude da câmara. Além de que a praticidade da câmara à mão continuava a favorecer a realização na reação ao imprevisível e na sua versatilidade de movimentação, sendo, portanto, um aspeto da realização conservado ao nível de todo o planeamento.

Além disso, o estudo dos documentários também me permitiu refletir sobre os objetivos que queria alcançar a nível narrativo. A cada cena analisada tornava-se mais

clara a ideia de como queria desenvolver e explorar a jornada de Mafalda, a partir de uma postura recatada e contemplativa, típica do modo observacional.

Em retrospectiva, apercebi-me que recorri muitas vezes ao meu passado e à minha experiência com dança de forma a recolocar-me no lugar de Mafalda, de maneira a filtrar aquilo que pudesse ser irrelevante para a história que queria contar.

À medida que me fui apercebendo desta abordagem de cunho pessoal, maioritariamente inconsciente, tomei conta de que provavelmente aquilo que idealizava inicialmente como um documentário observacional, se transformava agora noutra coisa para além disso.

Começou no pensamento, na comparação com a minha experiência prática em dança, que continuava agora dentro de contornos bastante diferentes dos habituais, devido à pandemia, abrindo-me portas para um novo mundo guiado pelo inesperado.

Os vários meses de confinamento, aliados aos desafios de realização que se começavam a antecipar, fizeram-me confrontar com uma verdade profundamente básica, mas que ainda assim, acabamos por nos esquecer ou desvalorizar. Relembrou-me da importância que o ambiente que nos rodeia tem em nós e, por conseguinte, no resultado final do trabalho que produzimos.

No meu caso, aquele que parecia ser um planeamento sólido e promissor, revelou-se frágil e com várias lacunas por remendar, demonstrando-me que a realização pode ser afetada de formas verdadeiramente inesperadas e que não conseguimos controlar antecipadamente. Daí considerar que uma das maiores capacidades que qualquer realizador pode desenvolver, é a capacidade de improvisar.

À semelhança da dança, o **improviso** é uma ferramenta e simultaneamente uma competência extremamente útil, em especial no campo do cinema documental. E tal como num solo, só o realizador pode determinar como quer dançar com a câmara.

Por esse motivo é que, à medida que fui revendo múltiplas vezes os filmes em estudo, me apercebi da inevitabilidade de conjugar o modo observacional com outro modo documental apropriado às necessidades do meu filme. Passei, então, a improvisar, tanto a nível do planeamento, como a nível da realização.

Começando pela realização, fiz uso do tipo de improviso que anda diretamente de mãos dadas com a **prática**. Onde é imperativo ensaiar com a câmara, agarrar nela e conhecê-la tão bem ou até melhor do que nos conhecemos a nós próprios. Perceber quais são as suas funcionalidades, como as podemos manobrar perante diferentes cenários,

ficando igualmente a conhecer os seus defeitos. Tal como na dança, este entendimento empírico não acontece do dia para a noite, leva tempo, paciência e dedicação.

Ninguém nasce a saber dançar, do mesmo modo que ninguém pode simplesmente acordar um dia e querer ser um realizador nato. É preciso anos de sabedoria acumulada, tanto teórica, como prática. Por esse motivo é que aproveitei os meses do confinamento para treinar a minha filmagem de improviso.

Mesmo que nada tivesse a ver com dança, sempre que tinha uma ideia, por mais simples que fosse, ou se via algo belo que gostava de captar, treinava filmar essa coisa ou esse momento com os meios que tinha à disposição. Apenas uma câmara de fotografar com a opção de filmar é quanto basta para fazer experiências com planos, enquadramentos, ângulos, transições, movimentos de câmara. E à medida que fui revendo o que filmava, fui fazendo conexões com o modo como poderia vir a filmar dança.

Não era o ideal, mas foi o possível e ajudou-me a treinar o olho e as mãos. A ganhar tanto sensibilidade técnica, como artística. Especialmente, dado que uma grande preocupação que tinha em relação ao uso de câmara à mão era a sensação de instabilidade que o manuseamento da câmara pudesse transmitir. Preocupava-me que as minhas filmagens resultassem em imagens tremidas e com falta de qualidade.

Por essa razão, acredito que o treino desinteressado e espontâneo, sem pressões ou obrigações, ainda que em muitos casos nada pudesse ter a ver com o tema, se revelou muito útil no desenvolvimento da estabilidade que o meu corpo precisava para filmar desta forma.

Dado que a janela de oportunidade que tive para as gravações foi mais pequena do que planeava inicialmente, o estudo prático da filmagem revelou-se muito benéfico, porque me permitiu dedicar-me com mais atenção ao presente e a tudo o que de imprevisível acontece no campo do documental. Quando chegou à altura de filmar a curta, todo o processo se facilitou e tornou mais intuitivo, devido à familiaridade desenvolvida com o próprio ato de filmar sem preconceitos ou auto-sabotagem.

No caso do planeamento, refiro-me concretamente a um tipo de improviso consciente e ponderado, face às possibilidades de que dispunha. Continuava a fazer sentido ter uma protagonista, mas não a mesma. Então reestruturei o foco e adotei um ponto de vista diferente do que tinha em mente inicialmente, preservando a temática da dança e a experiência da mesma, ainda que efetuada dentro de novos contornos. Ou seja, o objetivo era o mesmo, mas o resultado desse objetivo iria revelar uma experiência

totalmente distinta, dado que a atenção se concentrava em Adriana, professora de dança, por oposição a Mafalda, que não tinha qualquer experiência em dança.

Esta etapa exigiu um repensar de todo o planeamento, incluindo novos lugares onde filmar, novos horários a conjugar e diferentes aspetos a destacar.

A narrativa alterou-se, não havendo agora propriamente uma jornada de evolução drástica para acompanhar, mas sim o dia-a-dia de alguém já familiarizado e seguro no mundo da dança, o que acabou por me aproximar mais do conceito narrativo presente em *Bobbi Jene*. Passei a tentar colocar em prática uma dialética entre o modo observativo e o modo poético.

Sentir o presente através da dança.

Este era um dos novos objetivos que queria alcançar com o projeto. Mostrar como alguém pode estar inteiramente presente, de corpo e de alma, enquanto dança.

Para isso, recorri ao modo observacional, patente na primeira secção do documentário, tanto na cena inicial das crianças, como na cena em que Adriana dança enquanto limpa.

Neste primeiro momento presenciamos uma câmara sem juízos de valor, maioritariamente recatada, com movimentos mais contidos e planos mais prolongados do que na segunda secção.

Com a introdução do grupo Oosfera, senti a necessidade de criar um contraste. Apesar de começarmos esta nova secção com uma câmara “calma”, à medida que a ação se desenrola, que os bailarinos vão aquecendo, também a câmara o faz. Vai ganhando potência, aproximando-se mais dos objetos de estudo, captando planos mais pormenorizados e conseqüentemente, transmitindo uma dinâmica mais energética, conseguida posteriormente na montagem.

Nesta segunda secção do filme, presenciamos muitas mais características do modo poético, guiada pela minha visão concreta, tanto enquanto realizadora, como enquanto bailarina, que conhece a experiência que quero passar para o espectador. Por esse motivo é que os elementos poéticos ganham um papel tão relevante a partir de agora.

Por exemplo, quando recorro à música extra-diegética, aos cortes rápidos e a um maior movimento de câmara, estou a fazer uso de elementos poéticos para me aproximar do entusiasmo de dançar naquele momento. Da força do grupo, como um todo, entre cortes mais rápidos e mais lentos. Coisa que não seria possível de alcançar se me mantivesse 100% fiel ao modo observacional.

Posto isto, não significa que as duas secções se guiam inteiramente por um dos modos de forma separada, mas conseguimos sentir um pronúncio maior do modo observacional na primeira secção, ainda que com alguns elementos poéticos. Do mesmo modo, que a segunda secção é mais pautada pelo modo poético, igualmente com alguns elementos observacionais.

Na globalidade do filme há esta fusão e complementaridade entre géneros documentais, que me parece ter enriquecido a estrutura do filme, ajudando-o a aproximar-se do seu propósito.

No final de contas, tratou-se de um projeto concebido, planeado, filmado e editado inteiramente por mim, pelo que arriscar num período muito curto de filmagens facilitou o trabalhoso e desafiante processo de montagem.

A constrição temporal acabou por ser benéfica na tomada de decisões, uma vez que o material que havia para selecionar e editar era muito inferior àquilo que seria normal. Contudo, sendo a pessoa indecisa que sou, sempre a pensar em múltiplas vias de possibilidade, esta etapa trouxe o desafio de não ter uma equipa com quem trocar ideias a fim de chegar a um consenso sobre a questão da receção.

Neste caso, o consenso ocorreu num circuito fechado, de mim para mim, e de mais ninguém. Esse conflito interno acabou por gerar muitas dúvidas e interferir com o que decidi manter no produto final. Já para não falar de eventuais erros técnicos relativos a exposição de luz, captação de som ou pormenores na montagem que demorariam muito menos tempo a serem resolvidos caso houvesse um envolvimento de mais pessoas.

Apesar disso, é inegável a satisfação de saber que fui capaz de orquestrar uma série de etapas e tomadas de decisão a solo. Mesmo que no final, com alguns objetivos concretizados com sucesso, não considere este filme oficialmente concluído.

Em suma, este projeto permitiu-me descobrir o valor da intimidade com o objeto de estudo no alcance de uma voz autêntica, bem como a importância do replaneamento ativo do documentário, tanto ao nível do rumo narrativo, como ao nível das metodologias usadas na realização.

Na dialética entre o modo observacional e o modo poético encontrei o equilíbrio perfeito para o meu filme e aprendi que, para além do planeamento, a realização é, também, fruto da prática desinteressada da câmara e do improviso do inesperado.

Bibliografia

Baggio, Eduardo. *Da Teoria à Experiência de Realização do Documentário Fílmico*. Dissertação de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.

Barata, Catarina. “In the Midst of Confusion”: da dança em cinema e da adaptação de dança para o ecrã – processos de criação intermediais. Purgatório, 2013.

Brannigan, Erin. *Dancefilm: Choreography and the moving image*. New York: Oxford University Press, 2011.

Climenhaga,, Royd. *Pina Bausch*. Routledge, 2018.

Eco, Umberto. *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspetiva, 1991.

Ferreira, João Miguel. “A verdade que escolhemos mostrar”. Dissertação de Mestrado. Instituto Politécnico do Porto, 2014. <http://hdl.handle.net/10400.22/9828>, acessido em 13 Julho 2020.

Hallack, André. “O documentário perfurado: um estudo sobre as possibilidades de abertura e expansão do filme/vídeodocumentário”. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2009. https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS83SFRN/1/diss_andre.pdf, acessido em 7 de Agosto de 2020.

Joret, Blandine. *Studying Film with André Bazin - The Art of Reality*. Amsterdam University Press, 2019.

McPherson, Katrina. *Making video dance: a step by step guide to creating dance for the screen*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006.

Nichols, Bill. *An Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

---. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, 1992.

Nord, Liz. “*Bobbi Jene: How Elvira Lind Made a Sexually-Charged Doc that Every Filmmaker Can Relate To*”. Entrevista. (2017).

<https://nofilmschool.com/2017/09/bobbi-jene-elvira-lind-interview>, acessado em 11 de Agosto de 2020.

Rengel, Lenira e Maria Mommensohn. *O Corpo e o Conhecimento: dança educativa*. Série Idéias no. 10. São Paulo: FDE, 1992.

Scarpa, Paulo. “Cinema e Realismo: Frederick Wiseman”. Dissertação de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-06122012-114423/publico/2012_PauloCesarAlmeidaScarpa_VCorr.pdf, acessado em 12 de Abril de 2020.

Tavares, Mariana. “Poesia e Reflexividade na Produção de Três Documentaristas Contemporâneos: Helena Solberg, Eduardo Coutinho e Walter Carvalho”. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2007.

https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VPQZ73BHGR/1/disserta_o.pdf, acessado em 7 de Agosto de 2020.

Filmografia

AGUIRRE, Arantxa. “Dancing Beethoven”, (2016).

ANDERSON, Paul Thomas. “ANIMA”, 2019.

ARANOFSKY, Darren. “Black Swan”, 2010.

BARATA, Catarina. “In the Midst of Confusion”, 2013.

CANTOR, Steven. “Dancer”, 2016.

----- “Ballet Now”, 2018.

DAVID, Tânia. “Casa, Corpo Sem Fim”, 2016.

GAUTIER, Julie. “AMA”, 2018.

GUADAGNINO, Luca. “Suspiria”, 2018.

LIND, Elvira. “Bobbi Jene”, 2017.

LIPES, Jody. “Ballet 422”, 2014.

MARGETSON, Andrew. “Nela”, 2019.

MORRIS, Davis e MORRIS, Jacqui. “Nureyev”, 2018.

MÜLLER, Valérie e PRELJOCAJ, Angelin. “Polina”, 2016.

VAREJÃO, Cláudia. “No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos”, 2016.

SAFFIRE, Linda e SCHLESINGER, Adam. “Restless Creature: Wendy Whelan”, 2016.

ŠULIN, Fabris e NOVAK, Aljaž. “Room with a view”, 2016.

WENDERS, Wim. “Pina”, 2011.

WISEMAN, Frederick. “Ballet”, 1995.

----- “La Danse”, 2009.

Anexos

Anexo 1 – Planeamento das Gravações

Dia 1 - 22/11/2020

Filmagem de um ensaio “comum”, durante a pandemia.

A captar:

- 1 - aquecimento/condição física (partir de planos gerais e contextuais, para planos específicos mais aproximados);
- 2 - aprendizagem coreográfica, com técnica de passos novos – modo como os diferentes elementos assimilam novo conteúdo;
- 3 - flexibilidade/relaxamento;
- 4 – condicionantes do covid – distanciamento entre elementos;
- 5 – troca de conhecimentos e opiniões entre as diferentes pessoas;
- 6 – planos com maior destaque na Adriana.

Dia 2 - 19/12/2020

Filmagem de uma aula dada por Adriana às suas alunas de ballet, para mostrar outra faceta da sua personalidade, enquanto professora.

A captar:

- 1 - modo como Adriana interage com as crianças – o seu à vontade, dedicação, entusiasmo;
- 2 - modo como as crianças reagem a Adriana – a receptividade e a aprendizagem;
- 3 - planos aos movimentos das crianças tentando não focar nas caras;
- 4 - planos da Adriana, com ênfase em diversas partes do corpo;
- 5 - preocupações extra-aula, relacionadas com a limpeza e desinfeção do espaço, como forma de evidenciar a situação presente da pandemia.

Anexo 2 – Diário

22-11-2020

Hoje foi o primeiro dia de gravações.

Não fui com nenhuma ideia objetivamente pré-delineada, pelo facto de já conhecer a dinâmica do grupo e de entender como funcionam os ensaios. Conheço a estrutura dos diferentes momentos e como se decompõem, logo acreditei que uma abordagem mais intuitiva numa primeira fase fosse o indicado. Não só para deixar os meus colegas à vontade, como também para não colocar demasiada pressão sobre mim mesma.

Além disso, o estudo intensivo dos filmes enunciados permitiu-me ir interiorizando algumas abordagens e formas de me aproximar do sujeito de estudo, sem que esse processo se traduza numa sensação de invasão de privacidade.

Contudo, não fui completamente à deriva. Estabeleci um objetivo principal, que era o de tentar filmar ou aproximar-me daquilo que é uma visão global do grupo e dos ensaios.

Queria mostrar a diversidade, os diferentes tipos de corpos e feições, as diferentes formações e idades e o contributo que cada um traz através da sua singularidade.

Isto é, mostrar um de muitos ensaios comuns, onde há troca e partilha de conhecimentos, onde há diversão, momentos de brincadeira e descontração.

Ao longo do decorrer do ensaio, decidi começar a focar-me progressivamente mais na Adriana, a pessoa que eu tomei como personagem principal do meu filme.

Tentei estar mais próxima dela, para que a sua presença fosse evidenciada e destacada dos restantes elementos. Filmei planos próximos e de pormenor aos seus pés, pernas, mãos, anca, cabelos, costas, para obter variedade. Não esquecendo que, nem sempre estes planos foram estáticos e isso era uma preocupação para mim, porque me interessava precisamente captar o corpo em movimento, que anseia por ritmo, por música, por dançar, por se mexer e, essencialmente, por sentir.

Algo fulcral nos ensaios é não esmorecer, não perder o andamento, não existirem demasiadas pausas que levem à transformação de um breve descanso numa paragem demasiado grande, de um buraco que invoque a estagnação. Esse ponto é algo que o grupo tem vindo a trabalhar e que se nota cada vez mais, tendo um impacto muito grande no rendimento dos bailarinos.

E com a Adriana nota-se exatamente essa vontade de não parar, de continuar a melhorar. Acredito que alguns planos deste dia demonstram essa ideia, quando se vê, por exemplo, que a Adriana tenta levar mais longe certos exercícios, para sentir maior desconforto e melhores resultados. Isso revela também a sua dedicação, através da intensidade com a qual executa certos movimentos, e sobretudo no entusiasmo da sua expressão facial.

19-12-2020

Neste segundo dia de gravações, o foco foi mostrar a aprendizagem da dança e o modo como a Adriana desempenha a função de professora num contexto artístico pedagógico. Esta manhã dedicada a gravar Adriana a dar aulas de ballet a crianças, tem a ambição de captar a paixão que ela demonstra no ato de ensinar. Sendo a dança algo tão presente na sua vida, não poderia deixar escapar este momento, para enfatizar essa mesma recorrência, uma vez que faz também parte da sua profissão. O modo como sabe lidar com crianças transmite algo sobre quem ela é. À semelhança do que acontece em *Bobbi Jene*, em que Bobbi se vê a ensinar, também aqui é extremamente relevante observar Adriana a lidar com crianças pequenas e a introduzi-las ao mundo da dança, segundo métodos que se cruzam com a brincadeira e com a imaginação. Acredito que o facto de mostrar esta faceta de Adriana irá contribuir imenso para a humanizar e, assim, criar mais facilmente uma ligação emocional do público com a sua pessoa.

Como referi acima, a dança deveria ser encarada sem preconceitos, tal e qual como cada um se consegue e permite exprimir. Dançar profissionalmente é outra coisa, claro. Mas dançar, de forma geral, deveria ser compreendido na exata medida da capacidade que uma criança, na sua mente ainda sem complexos, se faz ver, ouvir e sentir. Dando também eu aulas de dança a outras crianças, mas especialmente no exercício de as filmar em conjunto com a Adriana, apercebi-me ainda mais desta ideia. Deveríamos saber olhar mais atentamente para os ensinamentos que as crianças nos dão de graça. Deveríamos aprender a dançar livremente como elas. A pôr de parte os complexos, sejam eles quais forem, e deixarmo-nos levar pela batida, mesmo que para isso nos consideremos idiotas momentâneos. Dançar desta maneira é viver a vida. É esquecer os problemas que nos consomem e nos assombram no dia a dia. Mas é preciso dar um passo gigante de coragem para o conseguir fazer. E o que Adriana faz nessa sala e o que eu tentei filmar foi isso mesmo. Foi essa aprendizagem de regras que auxiliam o dançar livremente.

Se fui bem sucedida, já é outra história que descobrirei depois.

Anexo 3 – Figuras

Figura 1 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 2 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 3 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 4 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 5 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 6 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind

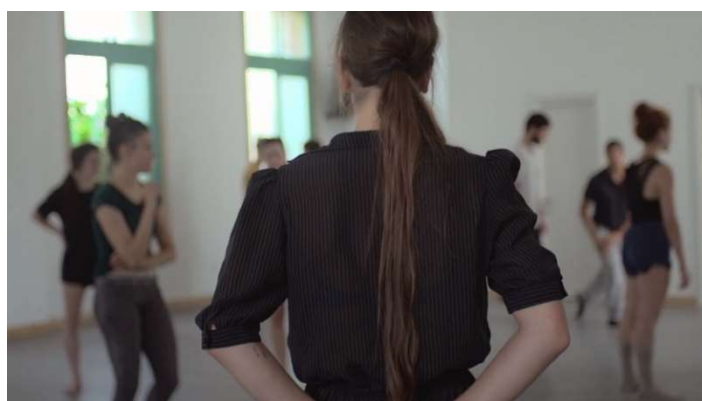


Figura 7 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 8 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 9 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 10 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 11 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 12 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 13 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 14 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 15 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 16 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 17 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 18 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 19 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 20 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind

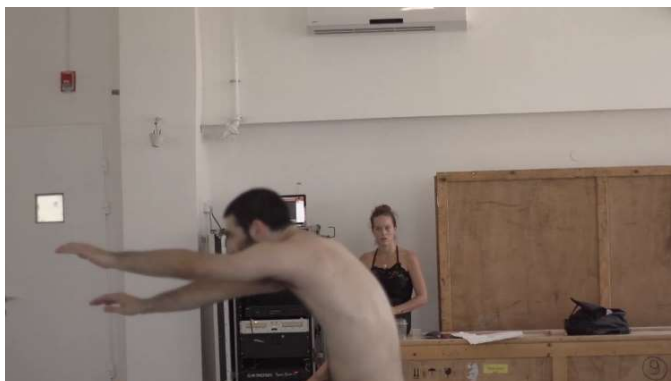


Figura 21 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 22 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 23 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 24 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 25 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 26 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind

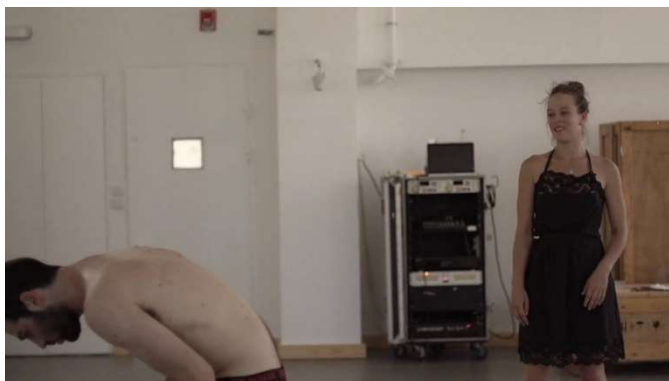


Figura 27 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind

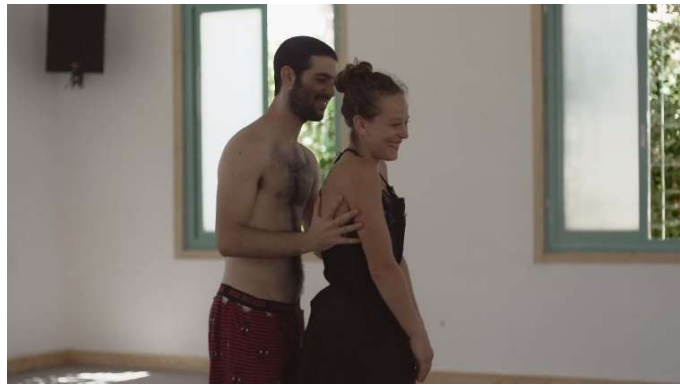


Figura 28 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 29 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 30 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 31 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 32 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind

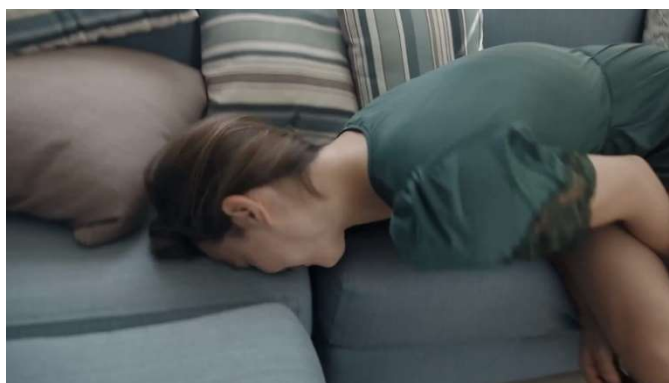


Figura 33 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 34 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 35 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 36 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind

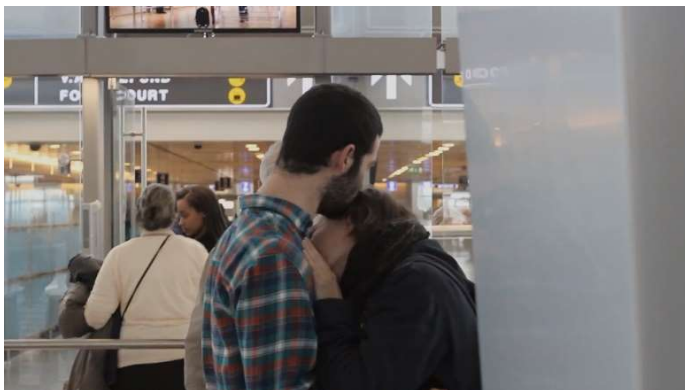


Figura 37 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 38 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 39 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 40 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 41 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 42 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 43 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 44 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 45 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 46 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 47 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 48 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 49 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 50 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 51 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 52 – *Bobbi Jene* (2017),
Elvira Lind



Figura 53 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 54 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 55 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 56 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 57 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão

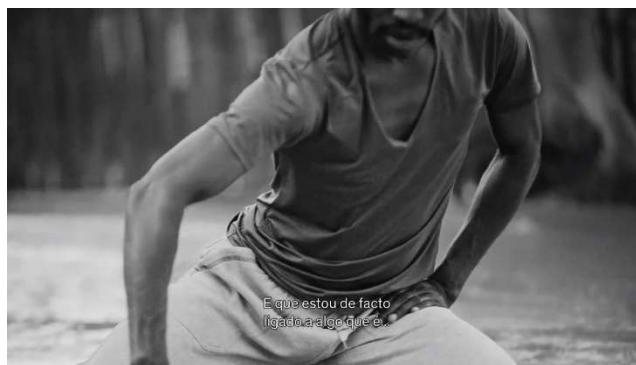


Figura 58 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 59 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 60 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 61 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 62 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 63 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 64 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 65 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 66 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 67 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 68 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 69 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 70 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 71 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 72 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 73 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 74 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 75 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão

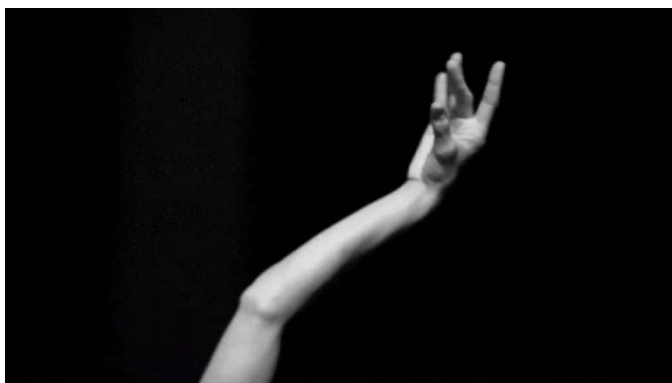


Figura 76 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 77 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão

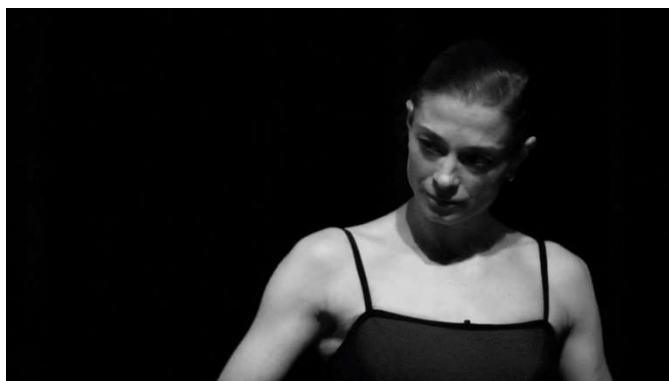


Figura 78 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 79 – *No Escuro do Cinema*
Descalço os Sapatos (2016),
Cláudia Varejão



Figura 80 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 81 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 82 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva

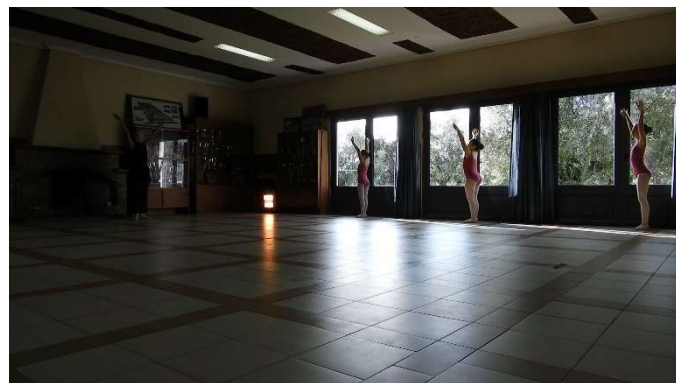


Figura 83 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 84 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 85 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 86 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva

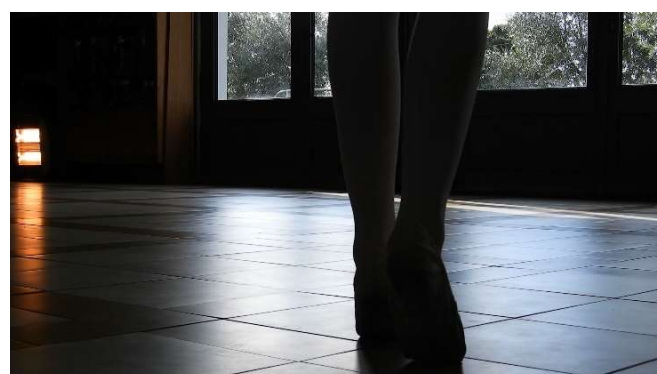


Figura 87 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva

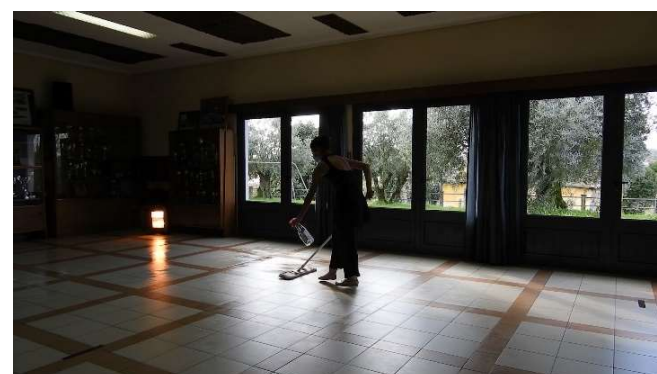


Figura 88 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 89 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 90 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 91 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 92 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 93 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 94 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 95 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 96 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 97 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 98 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 99 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 100 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 101 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 102 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 103 – *Fragmentos de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 104 – *Fragments de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 105 – *Fragments de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 106 – *Fragments de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 107 – *Fragments de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 108 – *Fragmentos de uma vida dançante (2020)*,
Filipa Saraiva



Figura 109 – *Fragmentos de uma vida dançante (2020)*,
Filipa Saraiva



Figura 110 – *Fragmentos de uma vida dançante (2020)*,
Filipa Saraiva



Figura 111 – *Fragmentos de uma vida dançante (2020)*,
Filipa Saraiva



Figura 112 – *Fragments de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 113 – *Fragments de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 114 – *Fragments de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 115 – *Fragments de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 116 – *Fragments de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Figura 117 – *Fragments de uma vida dançante* (2020),
Filipa Saraiva



Conteúdos do DVD:

– *Fragments de uma vida dançante* (ficheiro vídeo, 10.38 mins)