

POÉTICAS DO CORPO NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL: PASSOS, MOVIMENTOS E RECAMINHOS EXPRESSIVOS REGISTRADOS PELA VIDEODANÇA

POETICS OF THE BODY IN AUDIOVISUAL LANGUAGE:
EXPRESSIVE STEPS, MOVEMENTS AND PATHS
RECORDED BY VIDEO DANCE

Adriano Medeiros da Rocha
UFOP

Paloma Demartini Carvalho
UFOP

Gustavo Henrique dos Santos Silva
UFOP

Resumo

Esta pesquisa reflete sobre as relações entre audiovisual e performance nas artes cênicas através da série *Poéticas do Corpo*, desenvolvida pela TV UFOP, em parceria com o curso de Artes Cênicas da mesma IFES. Neste caminho, o estudo propõe imergir e entrecruzar os conceitos de videoarte, videodança, bem como a própria história da TV UFOP, enquanto emissora televisiva diretamente ligada ao audiovisual experimental e aos diálogos construtores formados pela junção entre modalidades artístico-culturais.

Palavras-chave:

Videoarte; videodança; poéticas do corpo.

Abstract

*This research reflects on the relationships between audiovisual and performance in the performing arts through the series *Poéticas do Corpo*, developed by TV UFOP, in partnership with the Performing Arts course at the same IFES. In this path, the study proposes to immerse and intertwine the concepts of video art, video dance, as well as the history of TV UFOP itself, as a television broadcaster directly linked to experimental audiovisual and to the constructive dialogues formed by the junction between artistic and cultural modalities.*

Keywords:

Video art; video dance; poetics of the body.

GIROS AO REDOR DA VIDEOARTE NO BRASIL

Na década de 1960, o conceito de videoarte ecoou pelo Brasil e em outros países do mundo. Entre o cinema e a televisão - dois dos principais meios de comunicação e entretenimento daquela época - o vídeo ganhou força atrelado à venda do primeiro gravador portátil, utilizado, principalmente, para desbravar novos caminhos da comunicação para empresas e pessoas que se dedicavam ao meio artístico.

Apesar de compartilhar com a televisão o mesmo suporte, a videoarte travou uma relação direta e conflituosa com esta mídia, tornando-se uma utopia de rompimento artístico em relação a ela, como se, em um contra-ataque, propusesse uma nova estética com novos valores, com uma mistura de referências da arte plástica, cinema, vídeo, quebrando com a visão passiva deste último. A fim de receber autonomia e se mostrar distinto, o vídeo começou a explorar um universo repleto

de novas possibilidades, desmistificando tanto os modos de conteúdo como de linguagem utilizados pela TV (Vasconcelos, 2010, p. 11).

Vale lembrar que a videoarte surge no Brasil no auge da repressão existente na ditadura militar e, por meio de um aparato tecnológico acessível, acaba por disseminar uma nova e experimental forma de comunicação que buscava fugir dos padrões da alta sociedade impostos na TV da época. Os artistas que começaram a se dedicar à videoarte no país buscaram constituir vídeos com um número menor de interferências humanas ou manipulação de imagem, deixando os ruídos, a imagem granulada, tudo para “incomodar” e questionar a posição do telespectador.

Em *Made in Brasil: Três décadas de vídeo*, Arlindo Machado (2007) destaca três gerações de videoarte no nosso país. A primeira geração, em 1970, ainda não podia ser considerada uma geração de *videomakers*. A videoarte surge dos artistas plásticos como uma arte complementar às dos museus e das galerias. Artistas os quais, segundo Machado (2003), tentavam “romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando dessa forma materiais mais dinâmicos para dar forma às suas ideias plásticas” (p. 14).

Em uma mistura das diversas formas de compor produtos artísticos, o vídeo no Brasil inicia-se sob marca consoante do discurso contemporâneo, enquanto mudança da função contemplativa do espectador do plano-tela pictórico para sua ação participativa no espaço ambiental. Entre os principais nomes daquela nova forma de comunicar estavam Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger, além do trabalho pioneiro da artista Analivia Cordeiro. Em 1973, ela concebeu a obra *M 3x3*, uma coreografia para vídeo considerada como elemento inaugural da videoarte e da videodança no Brasil. Na obra,

Nove dançarinas executam movimentos geométricos, pautados por diretrizes dadas no computer dance, ao som de batidas constantes em um espaço bidimensional em branco e preto. As coordenadas das dançarinas no espaço e as posições de seus membros são lançadas no computador, que define os ritmos da música selecionada pela artista. A escolha aleatória dos movimentos pelo computador é executada pelo grupo (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2024)

Em síntese, *M 3x3* trabalha com a automatização dos gestos, a relação mecânica entre as pessoas, a prioridade da mídia sobre a expressão pessoal e a artificialidade da representação das cores na televisão em preto e branco. Além disso, a videodança/performance teve transmissão em tempo real por meio da TV Cultura. O vídeo como registro de performance, que contrapõe o corpo com o vídeo, surge nesta época no Brasil, durante a repressão política imposta pela ditadura, o que revela um descompasso com o videoarte no âmbito internacional – em que os artistas tinham à disposição aparelhos mais sofisticados em questão da tecnologia digital.

A década de 1980 foi marcada por uma geração de artistas recém-formados que tinha sede por revolucionar a televisão. Buscando encontrar um público-comum, procuraram desenvolver o vídeo de forma independente e documentários de cunho experimental. Segundo Machado (2003, p. 16), os artistas visavam “transformar a imagem eletrônica num fato da cultura do nosso tempo”. Para isso, eles tinham como principal inspiração o programa *Abertura*, que surgiu durante o regime militar e era exibido na extinta TV Tupi. O programa, que era apresentado por Glauber Rocha, tinha como proposta discutir, junto ao público e personagens da época, a questão da abertura política. Em relação à sua produção, *Abertura* desafiava as repressões do regime ditatorial deixando aparecer nas telas os contratemplos da televisão ao vivo, bem como tornando evidente o jogo de imagens que podia se fazer com as câmeras. E nessa tentativa de encontrar alternativas da proposta estética para o uso da TV, Philippe Dubois (2004) define o vídeo como um estado que pensa e que reflete outras linguagens, como o cinema e a pintura.

É nesse momento da década de 1980 que chega ao Brasil uma gama de equipamentos semiprofissionais e portáteis, como U-Matic, Vídeo cassetes e VHS, o que possibilita uma maior disseminação do vídeo pela sociedade e que o torna mais independente dos meios convencionais de comunicação. Sendo assim, o advento de novas poéticas acarreta o surgimento de festivais por todo o país, bem como o das produtoras TVDO, Olhar Eletrônico, EMVideo, Antevê e TV Viva, com a visão de uma televisão mais democrática e criativa.

Os anos 1990 marcam a terceira e última geração estudada por Machado com uma síntese. A experimentação continua com cada vez mais artistas embarcando nessa proposta. Porém, o lado militante do experimentalismo é deixado de lado, sem querer combater a proposta de TV tão assiduamente como antes.

Naquele momento histórico constituiu-se uma grande mistura estética. A preocupação principal dos artistas era buscar um acompanhamento e uma sintonia com o que vem de fora; uma interação com a produção internacional, levando nomes brasileiros tais como Sandra Kogut (cineasta brasileira especializada em videoarte com experimentações sem linearidade) e Éder Santos (um dos pioneiros em arte multimídia no Brasil, mesclando projetos de arte visual, cinema, teatro) a serem destaques internacionais.

Com o passar do tempo, os equipamentos digitais começam a se aperfeiçoar, ganhando mais qualidade, tem-se uma maior acessibilidade a eles, proporcionando então um segundo boom de realizadores de videoarte. Um crescimento seguido pela “revolução digital” a qual torna mais livre, maleável e experimental a arte de vídeo-comunicar, cada vez mais digitalizada e moderna. “A internet se torna o campo por excelência para a exibição desses trabalhos - que, pela ausência de compromissos econômicos ou institucionais, se permitem experimentações de todo o tipo” (Aguiar, 2007, p. 6).

PRIMEIROS PASSOS NA VIDEODANÇA

França, século XVI, aristocracia. Essas três palavras chaves definem o surgimento do ballet clássico. A dança, como arte, sempre esteve relacionada com a aristocracia. Já o cinema, tem a sua criação com uma base absolutamente popular. Duas artes que buscam se tornarem visíveis para além do entretenimento, mas com uma base de nascimento em origens completamente diferentes. É aí que surge o conflito organizacional da videodança. “As danças da corte, que além de entreter eram consideradas como importantes meio de socialização, transformaram-se em espetáculo da aristocracia, refinando-se, criando técnicas e uma rede de agentes em busca de legitimação de sua prática” (Nunes, 2009, p. 31).

De acordo com Ana Paula Nunes (2009), Baldassari de Belgiojoso, coreógrafo da corte de Florença, é reconhecido como o principal responsável por transformar o ballet da corte em ballet teatral. Fazendo a junção de dança, música, drama teatral e vários efeitos cenotécnicos para falar do tema mitológico da feiticeira Circe, nasce, em Fontainebleau, o ballet clássico. O estudo do corpo como forma de expressão será interpretado neste trabalho. Através da dança buscar-se demonstrar formas com as quais o corpo se expressa. Como afirma Siqueira:

Muitas são as definições para dança, já que são muitos os modelos de entendê-la como forma de expressão, linguagem, arte, ritual, técnica, meio de comunicação, campo profissional, terapia, espetáculo e diversão. Pensar a dança implica, pois, refletir sobre um campo que é sobretudo cultural, mas é também estético, técnico, religioso, terapêutico, lúdico e linguístico (Siqueira, 2006, p. 71).

Além disso, Siqueira e outros autores destacam a importância da mitologia grega na criação da dança: uma das nove Musas da Arte, a Terpsícore, era considerada como a Musa da dança. A etimologia da palavra “musas” relaciona-se com “as que desejam instruir ou as que fixam o espírito sobre uma ideia ou sobre uma arte” (Brandão, 2000, p. 150). Entre as nove musas, cada uma delas teve seu nome representando uma instrução ou inspiração de diferentes áreas do conhecimento. No que se estuda no presente artigo, Terpsícore, a oitava filha de Zeus e Mnemósina, tem a função de presidir a dança na época Clássica (séc. V. a.C.), segundo Brandão (2000, p. 423).

Com o advento da fotografia no século XIX, a mãe das Musas, Mnemósina, consegue aperfeiçoar a sua função de mantenedora da memória, o que traz benefício para Terpsícore, que utiliza deste artifício para registrar alguns passos em curtos espaços de tempo e então para disseminar um pouco mais a sua função de inspiração, a dança, uma vez que ela se perdia completamente no tempo por ser uma arte efêmera. A arte agora registrada, mesmo que parcialmente, poderia inspirar e fazer surgir novos dançarinos.

Essa inspiração se torna mais significativa ao passo que, décadas depois do advento da

fotografia, surge a cinematografia, possibilitando manter um registro mais equiparado ao real das obras inspiradas pela Musa da dança.

Os instantes dançados por um inspirado pela musa, no século XIX, podem ser visualizados pelos viventes da atualidade e, por essa simples audiência dos momentos dançados no passado, os bailarinos contemporâneos podem receber a visita inspiradora dela em cada nova criação em dança (Capelatto; Mesquita, 2014, p. 13).

No contexto político da corte do século XVIII, Siqueira promove também a relação simbólica com a diplomacia política da época quando resgata o importante papel o Rei Luís XIV, na luta pelo reconhecimento artístico da dança, o qual torna-se conhecido como Rei-Sol após interpretar Apolo, figura da mitologia grega, no ballet *Le roi soleil* e por, posteriormente, em 1661, fundar a Academia Real de Dança.

A partir deste acontecimento, o ballet clássico deixa de ser apenas um entretenimento da corte e passa para o mundo teatral, criando-se regras para a composição técnica da dança e transformando-a em uma “*danse d`école*”. Porém, a dança variava a cada lugar em que ela se estabelecia. Cada país impunha o seu recorte, sua classificação e especificidade. Por exemplo, na Itália, a ópera logo se separou do balé, buscando legitimidade do campo através da sua especificidade, diferenciando-se das outras expressões, demarcando território, enquanto na França, ópera e balé se misturam consideravelmente (Nunes, 2009, p. 33).

Cabe ressaltar que a dança, na época da corte, em meados do século XVIII e XIX, era majoritariamente interpretada pelo homem, visto que, a mulher era tida, ainda, como objeto de desejo, tanto na dança (dança de cabaré, por exemplo), quanto na cinematografia. Além do fato de o olhar ser voltado para o físico, devido à exigência e amplitude de salto que a modalidade requer. Já no início do século XX, devido às mudanças políticas - colocando em questão a mudança do corpo bem como sua fluidez, a dança começa a passar por mudanças internas e acaba por criar suas variações em dança moderna e dança contemporânea: o momento em que a dança acadêmica, sob amparo da virilidade masculina, como diz Nunes (2009), deixou de ser vista apenas como entretenimento e passou a questionar questões existenciais, culturais,

filosóficas e sociais da sociedade. “Em tempos de valorização do corpo, os vanguardistas do início do século XX utilizam o erotismo e a sexualidade como elementos inovadores provocadores que despertam inquietação na sociedade, a polêmica e as discussões nos círculos intelectuais” (*Ibid.*, p.35).

Nas palavras de Roger Garaudy, filósofo francês apaixonado pela arte da dança:

Ao contrário do ballet clássico, onde os passos e seus encadeamentos obedeciam a uma ordem pré-fabricada, a dança moderna procurou compor a forma do movimento como expressão de um significado interno. Contra o exclusivo virtuosismo mecânico das pernas, pôs o corpo todo para trabalhar, privilegiando em lugar dos membros, periféricos, o centro gerador de todo o movimento, o tronco, a partir do qual a energia interna se expande em ondas sucessivas de explosão (Garaudy, 1980, p. 49).

Proporcionou-se, então, a partir dessa valorização do corpo, um crescimento de estudos estéticos que acarretaram no surgimento de dançarinos que acabaram por questionar a dança que era tida como clássica: rígida, acadêmica, tecnicamente perfeita e aprisionadora, saindo dos contos de fadas de simples diversão e dando origem a uma dança vista, uma nova forma de viver, mostrando uma nova forma de sociedade.

Uma energia interna que era representada na dança moderna em contração-relaxamento, respiração e resistência à gravidade. São exemplos dessa nova forma de dançar: François Delsarte, Émile Jacques-Delcroze, Isadora Duncan e Rudolf Laban. Com o tempo, a busca pela plenitude romântica (de uma união total, de uma essência), ganhou um novo perfil - o da transdisciplinaridade e da multiplicidade, que são as marcas da dança contemporânea.

Considerada uma modalidade não linear, a dança contemporânea é a soma de um conjunto de elementos não-narrativos e uma diversidade de significados que se diferem aos olhos de quem assiste, capaz de promover mudança na configuração de tempo e espaço, descontinuidade e fragmentação. Tem-se então, uma modalidade de difícil conceituação, como aponta Siqueira (2006):

Fruto da experiência do balé clássico, da dança moderna, da dança expressionista, de influências orientais e de modos recentes e urbanos de se movimentar, como o *hip-hop* e a *street dance*,

a dança contemporânea é hoje uma construção estética consistente, embora difícil de conceituar (Siqueira, 2006, p. 107).

A cada dia a dança se redescobre e descobre também novas formas de parceria, como acontece com vídeo. Busca-se cada vez mais, uma nova identidade. Retomando a relação da dança com a mitologia grega, como visto anteriormente, a criação das tecnologias, somada à representação das Musas foi responsável por fazer a dança se agregar ao vídeo. Sabendo a concepção da figura mítica da Sereia, fruto da união da Terpsícore e rio Aquelôo, que é metade peixe e metade mulher, a qual não pode ser considerada apenas um peixe, nem apenas uma mulher, Capelatto e Mesquita (2014, p. 14) convidam a pensar a videodança, metaforicamente como uma sereia: uma arte híbrida, que agrega valores da dança juntamente aos valores do vídeo, contudo, é uma linguagem que não é puramente vídeo, nem puramente dança.

Dessa forma, a videodança é uma arte em devir, uma arte que está em constante mudança e é tida como uma terceira linguagem, com características próprias que a identificam como uma nova linguagem artística. Conforme Deleuze e Guattari (1997, p. 91), “um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Não é nem um nem dois, nem relação de dois, mas entre dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois”.

FLASHBACK: ANTES DA VIDEODANÇA, O ENCONTRO DA DANÇA COM O CINEMA

O cinema surge na França, mas, assim como a dança, se consolida e diversifica a cada país que passa. Em território francês, a americana Loïe Fuller foi a criadora de uma técnica que misturava dança, performance com movimentos de tecido e iluminação de palco, revolucionando o próprio conceito de dança. A então artista circense Fuller ficou conhecida quando se mudou para Paris e começou a fazer apresentações dessa técnica denominada *Serpentine dance*. Com um figurino esvoaçante elaborado em seda, ela rodopiava criando movimentos atrativos e quase hipnóticos. O espetáculo visual também combinava um jogo colorido de iluminação aos movimentos do corpo da dançarina. Em 1896, os irmãos Lumière filmaram a apresentação de uma dançarina

aprendiz de Loïe Fuller e, assim, contribuíram para a criação de um dos primeiros registros de dança no cinema mundial.

A sétima arte continuou se desenvolvendo através de uma formação multicultural, que sai da sua forma clássica francesa e vai se constituir nos Estados Unidos, se organizando como indústria. Em 1905 já existiam espaços destinados para a exibição dos filmes “chamados *nickelodeons*, termo que combina a palavra grega para teatro, *odeon*, à moeda cujo valor correspondia ao ingresso (*o níquel* - cinco centavos de dólar)” (Menotti, 2007). O cinema era visto como uma arte plástica em movimento, uma forma de teatro que aliaria “as três artes espaciais” (arquitetura, escultura e pintura) e as três artes temporais (poesia, música e dança). Desta forma, aquela recente arte que possuía caráter popular, começava a ganhar notoriedade e requinte: o lugar de exibição fica mais sofisticado, o que, conseqüentemente, faz sofisticar o público. A arte que antes era para promover a socialização das classes mais baixas, ganha um ar de cerimônia contemplativa, de devoção asseada.

Hoje, olhando o quanto a dança se perdia sem ser registrada, e a sede de movimento do cinema, parece óbvio o potencial promovido pela junção das duas modalidades. Contudo, os mestres do movimento corporal demoraram a se aproximar das telinhas. Sobre isso, Roger Garaudy (1980) afirma, com pesar:

Durante a “idade de ouro” de Hollywood, realizaram-se criações profundamente transformadoras da dança moderna, as de Isadora Duncan, de Ruth Saint-Denis, de Ted Shawn, de Martha Graham, de Mary Wigman e de Doris Humphrey, e nenhum filme de Hollywood as registrou: as únicas danças filmadas pelos capitalistas produtores de cinematográficos foram as de Fred Astaire e Ginger Rogers! (Garaudy, 1980, p. 144-145).

Inicialmente, a indústria hollywoodiana não tinha nenhum interesse de registrar a dança. Quando isso começou a acontecer a atividade foi colocada no papel de espetáculo elitista. Este fato desagradava muito os dançarinos e estudiosos, como Isadora Duncan, que se posicionava contra essa visão feita para o público “pequeno burguês”. Como Ana Paula Nunes (2009) salienta, esse descompasso visível na economia simbólica das duas expressões pode ter sido o causador desse

distanciamento entre o cinema e a dança. Eis que o encontro se firma no filme *Em Paris é assim* (de Ernest Lubitsch, 1926), com várias pessoas se divertindo em um baile ao ritmo *charleston* - uma dança popular nos Estados Unidos na década de 1920. A criação do filme sonoro, em 1927, foi responsável por selar essa relação, dividindo-a em três fases notórias, metaforicamente classificadas por Nunes da seguinte forma: Casamento civil e/ou religioso, casório e concubinato.

A primeira fase - o Casamento civil - se dá em 1927, com a união das duas artes devidamente reconhecidas, dando origem ao Cinema Musical, uma das formas mais disseminadas em todos os países. Nessa primeira fase, a dança tinha uma relação de submissão ao cinema e perdurou por uma década, até 1940. Os filmes *Halleluah!* (King Vidor, 1929) e *Aplauso* (Rouben Mamoulin, 1929) mostram claramente essa relação, em que seus personagens se divertem ao som de jazz, que é responsável por passar toda a emoção ao público, e a dança se mostra como papel secundário, de apenas entretenimento.

Busby Berkeley tenta mudar a visão da dança quando, na década de 1930, deixa a Broadway para coreografar e dirigir cenas dos filmes, quebrando a estética de palco, e trabalhando com a câmera do teto, colocando a dança vista de cima. Criando, assim, uma fragmentação de movimento, tempo e espaço. Contudo, as experimentações não acompanhavam as inovações estéticas. Os dançarinos continuavam a ser meros personagens secundários, enquanto o protagonista continuava sendo a câmera: ela criava a dança como um todo.

Fred Astaire, grande dançarino da Broadway, no auge dos musicais entre as décadas de 30 e 40, conseguiu o feito de convencer a equipe cinematográfica para que uma câmera pudesse enquadrar o seu corpo inteiro e, dessa forma, o corte na edição fosse quase zero, proporcionando uma obra na qual a coreografia não fosse alterada. Para isso, foi desenvolvida então a "Plataforma Astaire", uma plataforma de rodinhas que, ao se movimentar acompanhando a dança, a imagem permanecia focada. "A câmera fluía através de uma técnica tão bem executada que se tornava invisível" (Souza, 2005, p. 45). Nesta fase a dança ainda busca extinguir a visão de ser uma

atividade de apenas entreter. Assim, presenciava-se uma luta por uma visão mais igualitária entre cinema e dança.

A segunda fase, o Casório, caracteriza o cinema de corpo. A evolução tecnológica começa a favorecer a dança, com o lançamento de uma câmera digital portátil da Sony, a chamada câmera corpo. Apelidada dessa forma, a câmera na mão do cinegrafista adquire caráter fluido e consegue unir, de fato, a dança e o cinema. Uma nova representação do homem perante o mundo e ao próximo. É isso que o cartaz publicitário da Sony traz, além da nova tecnologia: um homem de perfil com a mão levantada até a altura do olho, por trás da mão vê e não se vê a câmera de vídeo.

Nesse mesmo recorte temporal, a decupagem de vídeo sai de uma linha de montagem linear e começa a evidenciar a quebra, sendo capaz de criar sensações e colocando o espectador dentro da imagem. As sensações do espectador ganham força em cima da narrativa e do som do que se passa na tela. Tem-se aqui uma predominância do cinema-corpo: a câmera na mão é responsável por quebrar a narrativa contínua e inserir, nela, o espectador.

Conforme Bragança (2007), a câmera na mão significa uma maior percepção de detalhes, um melhor direcionamento do olhar; uma imagem próxima aos corpos que dançam; uma câmera que dança conforme a *mise-en-scène* e corporifica o espectador na trama: uma relação de fato selada. "Não é mais o corpo estável e unitário, soberano e pensante que ordena e ancora os deslocamentos do ponto de vista; é um "outro corpo", estilhaçado, multiplicado, em permanente reviravolta; um corpo encantado, liberto, aéreo, atravessado por forças" (Dubois, 2004, p. 189).

Walter Carvalho fez a coreografia e câmera dançante de dois filmes: *Madame Satã* (2002) e *Chega de Saudade* (2008). A partir dessa nova forma de expressar e da ambientação envolvente, convida o espectador a entender e sentir a esfera emocional do enredo. Contudo, o cinema corpo é muito fugaz, não existe um modelo exato a ser seguido. Pelo contrário, cada filme retrata uma experiência, uma nova maneira de filmar e de expressar. É na década de 1970, nos Estados Unidos e na Europa, que acontece a terceira fase da união: o Concubinato. Segundo Nunes (2009,

p. 65), trata-se de uma relação meio clandestina, de amantes. No Brasil, a videodança começa a se popularizar nos anos 1990, e o seu crescimento acontece desde então. De todas as fases que analisamos até agora, esta é a única que “quem” toma partido é a dança.

Nunes (2009) ainda salienta que esta é a primeira vez que a arte diz aquilo tudo que não se consegue dizer: o que é feito através somente do corpo, da expressão corporal. Contudo, essa forma de se expressar pelos movimentos requer um nível mais alto de tecnologia bem como de interpretação dos espectadores para o aproveitamento do que se tem na tela. Desta forma, tem-se a principal preocupação dos praticantes da videodança, o conflito de interesse inicial da dança: o fato de querer se desvencilhar da elite. A partir daí começam a surgir iniciativas para, novamente, ampliar este público, trazendo oficinas, bem como concursos e premiações para a categoria. Uma luta atual para expandir e popularizar esta arte.

A TV UFOP E SUA APROXIMAÇÃO COM AS ARTES CÊNICAS E COM A VIDEODANÇA

Amparada em premissas de uma televisão humanista e no desenvolvimento de novas audiências e consciências, em 14 de outubro de 2011, a Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), através da Central de Comunicação Público-Educativa (CCPE), colocou no ar a TV UFOP: uma concessão dada à Fundação Educativa Ouro Preto (Feop), que apoiava e gerenciava projetos da Instituição.

Contudo, o embrião da TV UFOP se deu anteriormente, através do Centro de Produção e Pesquisa Audiovisual (CPPA), criado em 2006. De acordo com Francisco Daher Júnior, atual Coordenador de Imagem Institucional da UFOP e um dos profissionais que mais se empenhou dentro da instituição na defesa do projeto da emissora:

Inicialmente, tirando a centralidade dos processos institucionais, é fundamental destacar que esta história se inicia, principalmente, a partir do sonho de uma juventude em querer fazer a diferença no mundo do audiovisual, e no próprio mundo, com perspectivas de liberdade para criar e experimentar novas linguagens. Antes de operar em sinal aberto jovens remanescentes dos cursos de Artes Cênicas, Comunicação, Direito e História já nutriam um sonho de possibilidades informacionais, artísticas e estéticas (Daher Júnior, 2019, p. 253).

O CPPA promoveu uma estreia interna da TV UFOP, que aconteceu no dia 11 de outubro de 2007. O evento foi realizado no Restaurante Universitário do campus Morro do Cruzeiro, com exibição dos vídeos produzidos até aquele momento pelo núcleo. Entre as produções daquele momento destacavam-se: *Só sei que foi assim*, com a entrevistada Gisélia; *Conexão Universitária*, com a entrevistada Hebe Rola; *Republicantes* - um registro especial da Festa do 12; e *Heróis de Todo Mundo* - já elaborado através de parceria com o Canal Futura.

Para o coordenador do CPPA daquele período, Celmar Ataídes Júnior, a iniciativa de lançamento dentro da UFOP era fundamental para criação de público. Já idealizando o desdobramento das atividades em uma futura emissora de TV aberta à comunidade, ele demonstrava entusiasmo:

A expectativa é de que as pessoas possam conhecer o trabalho do CPPA e também o potencial de produção audiovisual da Universidade, pois hoje o grupo é formado basicamente por estudantes e alguns funcionários. Outro ponto fundamental é a possibilidade de formação de público para o projeto da TV UFOP em canal aberto que vem por aí (Júnior *apud* Portal de notícias da UFOP, 2007).¹

Daquele ano até a concessão do canal aberto, foram desenvolvidas diversas pesquisas de linguagem e conteúdo, o que originou parte dos muitos produtos que, logo depois, começaram a ser exibidos por este veículo. Francisco José Daher Júnior recorda que:

A consolidação institucional do canal, por sua vez, se deu em 2010, a partir da aprovação, pelo Conselho Universitário da UFOP, do Projeto Acadêmico Institucional, cujo objetivo era normatizar e organizar o funcionamento orgânico da Assessoria de Comunicação Institucional, estruturada, naquele período, na Pró-Reitoria de Projetos Especiais (PRPE) (Daher Júnior, 2019, p. 254).

Ao ganhar a transmissão aberta de seu sinal, a TV UFOP buscou estreitar seus laços com as comunidades locais (Ouro Preto e Mariana). Um grande parceiro naquela etapa de estruturação foi o Canal Futura. Nos primeiros anos como emissora aberta, a TV UFOP retransmitiu o sinal/programação do Canal Futura, através do canal 31 UHF, e tinha abertura de até 70 minutos diários para veiculação de programação própria.

A responsabilidade do veículo também aumentou ao almejar/planejar a veiculação de produtos educativos e experimentais para ultrapassar os muros da Universidade. Assim, conceitualmente, a TV UFOP foi idealizada enquanto uma televisão educativa e não apenas universitária. Neste sentido, a prioridade foi ecoar a voz de atores sociais que precisavam deste espaço ou que, por algum motivo, ainda não se sentiam diretamente abrangidos pela Universidade Federal de Ouro Preto, enquanto espaço público de ensino, pesquisa e extensão. Refletindo a respeito do conceito de TV adotado pela emissora, Francisco Daher Júnior analisa que:

Sobre a identidade de uma TV no âmbito universitário, a primeira consideração a ser feita está na própria definição do que vem a ser TV Educativa e TV Universitária. A dimensão de um canal educativo, neste contexto, se esvai à medida que houver qualquer pretensão de instrumentalização deste canal para outros fins, ou se estabelecer para estes parâmetros relativos à audiência como garantia de sua existência (Daher Júnior, 2019, p. 257).

Como uma de suas características marcantes, os programas produzidos pela TV UFOP, seja em sua fase embrionária enquanto CPPA, seja como emissora aberta, possuem um longo período de pesquisa e experimentação, o que proporciona maior imersão nas temáticas trabalhadas, bem como um grande potencial de criação a partir de desdobramentos/rompimentos com mecanismos típicos das mídias meramente comerciais.

Além dos produtos jornalísticos - como o telejornal Plano Aberto, outros espaços da grade de programação da TV UFOP foram preenchidos pelo Núcleo de Criação, com o apoio de funcionários terceirizados e de alunos bolsistas advindos de diversos cursos da UFOP. Os programas produzidos pelo Núcleo de Criação estão disponíveis de forma livre e gratuita no canal TV UFOP.²

A equipe do Núcleo de Criação da TV UFOP se caracteriza pela pluralidade de formação de seus membros. São profissionais e aprendizes de diversas áreas de conhecimento e formação, abrangendo artistas, atores, diretores, jornalistas, músicos, filósofos, publicitários, historiadores, poetas e designers gráficos. T tamanha variedade de profissionais e pesquisadores proporciona um diálogo

frutífero, favorecendo a criação de programas diferenciados e de formatos que buscam o aspecto da inovação.

Coordenando a curadoria de audiovisual da II Mostra Multi de Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, o professor Adriano Medeiros da Rocha (um dos pesquisadores deste estudo) teve a oportunidade de se debruçar mais sobre o acervo produzido pela TV UFOP e, a partir desta iniciativa, promoveu a mostra *Vestígios e perspectivas da videoarte: (re)abrindo o incrível baú da TV UFOP*. O conceito idealizado para a mesma atividade apontava que:

Nos seus quase dez anos de existência como emissora pública aberta, a TV UFOP desenvolveu obras audiovisuais de variados gêneros e formatos. Entre seus objetivos e desafios estava a inovação, ou seja, a criação de propostas alternativas que buscassem elasticizar o fazer televisivo e a própria linguagem audiovisual. Buscando sempre uma aproximação com elementos da cultura, a TV UFOP constituiu um importante acervo de memória e história mineira, especialmente para as cidades de Ouro Preto e Mariana. Entre os projetos desenvolvidos, queremos destacar momentos em que a emissora flertou com a videoarte, com o vídeo experimental, com as narrativas de fricções e com o despertar imagético. Que a iniciativa da difusão de hoje contribua para mais pessoas conhecerem, pesquisarem e contribuírem na preservação deste inestimável patrimônio (Portal de Notícias da UFOP, 2021).³

A Mostra foi realizada em 2021 e abrangeu a exibição e debate de doze videoartes desenvolvidos através de uma parceria entre a TV UFOP e o curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Contudo, é importante ressaltar que as mesmas obras selecionadas do acervo da emissora fazem parte de uma parceria constituída especialmente a partir do estímulo de discussões que aconteceram em um evento acadêmico realizado em Ouro Preto anos antes, ainda em março de 2013. Tratava-se do “simpósio H#1 - Corpólitico: corpo e política nas artes da presença”, proposto pelo grupo de pesquisa (CNPq) “Híbrida - poéticas híbridas da cena contemporânea” do Departamento de Artes Cênicas da UFOP. O evento desejava problematizar, a partir de um olhar multidisciplinar, a dimensão política inerente às artes da cena, potencializada pela presença corpórea - atual ou virtual - do artista. A programação contemplou mesas de

debate, espetáculos de teatro e dança, bem como videoinstalações e intervenções performáticas.

Para essa pesquisa foram eleitas quatro obras de videodança, constituídas pela TV UFOP, em parceria com o curso de Artes Cênicas da UFOP, dentro da série televisiva Poéticas do Corpo. O programa desafia bailarinos a criarem uma nova experimentação da dança e trazê-la para uma realidade contemporânea, mais perto das pessoas, dos tempos e espaços das ruas, dos locais públicos e das paisagens naturais da cidade de Ouro Preto, MG. Como objetivo final, este estudo deseja promover uma análise audiovisual deste objeto definido, apontando para as características artísticas principais encontradas em cada uma dessas obras e na própria série televisiva.

ANÁLISE DAS OBRAS DE VIDEODANÇA SELECIONADAS

a) Dança Teatro⁴

O vídeo começa com uma caminhada lenta, introduzindo duas formas de expressão historicamente conectadas, onde o corpo é o principal instrumento de comunicação: dança e teatro, lado a lado. A narração enfatiza a ligação intrínseca entre ambas, descrevendo o corpo como um instrumento para expressar memórias, desejos e histórias, tudo por meio da dança e de seus movimentos. A transição entre suas palavras, mencionando que a preparação de uma bailarina teatral é sua própria vida, e o cenário onde ela dança é característica definitiva nesse contexto. Dentro de uma sala escura, um projetor de vídeo exibe imagens entre quatro paredes, com a bailarina performando no meio delas. Essas imagens atravessam seus músculos e ossos, seu inconsciente. No contexto do vídeo, o projetor se torna um símbolo visual de suas experiências, atravessando seu corpo, manifestando-se em forma de passos e movimentos, expressando-se através da dança. Há uma imersão profunda nesse cenário, inicialmente sem trilha musical, apenas utilizando o som dos vídeos sendo reproduzidos. O objetivo é que a dança não seja guiada pela música, mas sim pela narrativa e expressão. Dessa forma, elementos verbais e visuais substituem o tradicional papel da música, sendo o mais notável a intensidade da respiração, que aumenta com o tempo e, assim, é acompanhada pelo corpo. Refletindo isso, a câmera nunca distingue o

corpo da bailarina e a projeção como entidades separadas, mas sim como partes iguais de uma única narrativa, se complementando. Quando assume de fato a narração, a força desses elementos na composição da expressão corporal é novamente evocada: "fonemas, sílabas, sufixos, diagramas contornando meu quarto de fundo sem começo". Suas experiências se transformam em movimentos, com angústias, dúvidas e indagações ativando seus músculos e subconsciente sobre o que fazer. Tudo é comunicado através de gestos subjetivos, mas profundamente simbólicos. No *final*, seu corpo está encolhido no chão. É difícil distinguir se há realmente água ali ou se é apenas um reflexo do vídeo. No entanto, isso não importa, pois os elementos se unem para representar uma única entidade.

b) Dança Afro⁵

A narração que inicia o vídeo caracteriza a dança afro como uma manifestação da memória, conectando seus movimentos de forma intrínseca à ancestralidade e tradição que a fundamentam. A partir disso, observa-se uma decisão de peso na escolha do local para sua performance: um cemitério. O cenário é composto por cores frias e um clima nublado. As mãos do dançarino executam movimentos giratórios, começando em uma mão e indo para a outra, como se absorvessem o fluxo e a energia de seus ancestrais ali presentes. Não se trata de uma manifestação individual, mas sim de uma expressão coletiva, simbólica, espiritual e política. Destacam-se também os elementos religiosos, especialmente o terço no pescoço do dançarino, reforçando ainda mais a simbologia espiritual presente no cenário. A preparação termina quando o som do berimbau começa anunciando o início da dança. Uma curta e lenta caminhada é feita em direção ao túmulo no centro do cemitério. O primeiro movimento acontece quando uma das mãos do dançarino se ergue diante da cruz no túmulo, reforçando a ideia de um fluxo que atravessa corpos e essências. A câmera acompanha de perto o corpo do homem e seus movimentos, que começam de baixo para cima, acelerando gradativamente, incorporando uma crescente energia. Essa frenesia a todo momento contrasta com o clima frio da paisagem a qual ocorre. Em seguida, um buraco na parede se destaca e estabelece novo ritmo que será seguido, transitando entre um ângulo que observa

a dança de dentro do buraco, voltando ao plano externo e repetindo esse movimento, criando uma percepção dinâmica para a câmera. Essa estratégia se repete também com os portões do cemitério. A focalização no dançarino, em diferentes ângulos, está intimamente ligada à ideia de conexão com o espaço. Em determinado momento, vê-se o dançarino transferir uma flor do chão para o buraco na parede. Nesse contexto, o corpo não é apenas uma expressão artística, mas sim uma ligação entre o contemporâneo e o ancestral, representando uma conexão profunda entre tempo e espaços distintos.

c) Pole Dance⁶

O vídeo começa com o espectador diante da dançarina e narradora que a câmera acompanhará ao longo da obra. Seu rosto está virado para o lado oposto do objeto registrador, que se afasta lentamente. É nesse momento que se inicia o alongamento dela. Ao fundo, há uma contextualização do mastro, a história do pole dance e sua conexão com o feminino. A dançarina se estende no poste em um cenário aberto, com o céu amplo e o fundo distante. Compondo a paisagem, há uma iluminação forte e clima ensolarado, destacando a dançarina e proporcionando proximidade entre corpo, espectador e objeto. Após o alongamento dela, a narração é interrompida. É hora de subir no mastro. A partir desse ponto, observa-se como o vídeo busca uma forma subjetiva de retratar a dança através da câmera e da própria linguagem audiovisual. Este caminho começa com um plano em que a dançarina se posiciona no mastro. Os momentos seguintes experimentam posições e ângulos atípicos, inclinados, muitas vezes sem mostrar completamente o cenário ao redor, assim como o corpo inteiro da bailarina. A todo momento, o espectador é confrontado com ângulos tão distorcidos quanto dos planos anteriores. Esses quadros distorcidos e experimentais reforçam a conectividade entre corpo e espectador por meio de uma experiência única. Mais do que descrever verbalmente a sensação de girar na barra, o vídeo evoca, visualmente, o sentimento do ato por meio de seu enquadramento. Ele transmite a euforia, a distorção e a confusão do movimento giratório, conectando o espectador à experiência da bailarina, como se ele estivesse subindo no mastro junto com ela ou ainda no lugar dela. A

trilha musical também contribui para esse efeito, começando com um ritmo suave que se intensifica à medida que os movimentos progridem, especialmente quando a dançarina se posiciona de cabeça para baixo. Em certos momentos, a câmera é posicionada em um ângulo baixo, onde não é possível ver onde o mastro começa ou termina propiciando a impressão de que é infinito; uma verdadeira "conexão céu e terra", como ela o descreve ao início. No final, a dançarina agarra o mastro e desaparece, criando uma conexão simbólica e profunda entre ela e o ele: ambos se tornam um só.

d) Entre Fluxos⁷

No cenário desta videoarte, a ausência de cores e o uso exclusivo de imagens em preto e branco marcam a ambientação, que se torna o primeiro indicativo para o espectador de que ele está prestes a mergulhar em um mundo surreal, distante da realidade consciente. Nesse ambiente monocromático, um rosto emerge de um balde de água, apresentando-se confuso e desorientado, como alguém que acaba de acordar de um sonho, ou que está aprisionado em um. Os movimentos deste performer são bruscos e duros, caracterizados por um fluxo pesado, como se a pressão do ar constantemente o derrubasse. Não há diálogo algum, mas seus movimentos corpóreos buscam constituir um diálogo com o espectador. Caminhando descalço, em contraste com o terno social que traja, ele constantemente cai no chão.

Na montagem e enquadramentos, há uma busca de um sentimento de confusão, enfatizando seu rosto inexpressivo, mãos trêmulas e corpo desajeitado. De forma recorrente, há sempre outro balde de água à sua espera, onde ele mergulha cabeça, como se buscasse um alívio. Ao sair, seus olhos expressam breves segundos de lucidez antes de seus movimentos ficarem - mais uma vez - densos. E a questão persiste: sua consciência está recobrada ou permanece imersa nesse ciclo aparentemente interminável? Esse ato se repete diversas vezes, até um corte direcionado marcar a transição para outra personagem: uma silhueta feminina se levanta, com parte de suas pernas expostas e seu torço acima coberto pelo seu vestido, usado ao avesso. Seus movimentos parecem mais abertos, amplos, e em contraste ao

homem que abre o videoarte, ela levanta. Ainda assim, seu corpo também parece denso, pesado, sufocado dentro da própria veste em uma dança envolvente, porém angustiante. Os corpos dos personagens desempenham um papel central na obra. Não há som ambiente, apenas uma trilha musical que acompanha os dois, acelerando e desacelerando junto com eles.

Finalmente, a figura feminina se despe do interior de seu vestido, com a câmera destacando sua expressão, tão inexpressiva quanto a do homem. Os dois corpos se encontram em meio à rua, tão opostos em todos os sentidos, mas ainda assim, destoantes do ambiente que os cerca. Se o pé descalço do homem contrasta com o chão de pedra que pisa, o salto preto nos pés da mulher também parece não pertencer ao local. Inversos, opostos, confusos e desnorteados, que mesmo em sua união, não se encaixam na paisagem descolorida ao redor. O espectador é então levado de volta ao mesmo ciclo, porém, agora com ambos os personagens. São dois corpos condenados a jogarem água um no outro, buscando uma faísca de consciência em uma estrada de pedra sem fim, pelo menos para eles. Nenhuma fala ou expressão verbal é proferida. Tudo é dito apenas pelos movimentos, expressões, tais quais suas intensidades e seus fluxos, usando dos corpos aliados ao cenário para evocar desilusão e sufoco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de videoarte ainda é um campo bastante fluído e com muito a ser estudado, mapeado, desvendado, e assim, como sua meta genuína, experimentado. O mesmo se aplica a uma de suas vertentes, a videodança, aqui investigada. Como diz Ana Paula Nunes (2009), seu maior conflito é sua crise de identidade. Entre se desvencilhar da elite, popularizando a dança e transformá-la em vídeo, sendo atrelada à alta tecnologia, o que necessita de ainda mais recursos.

A partir deste trabalho buscou-se ampliar conhecimentos e estabelecer aproximações entre arte, dança, audiovisual e comunicação, reconhecendo outras formas de saberes e conhecimentos, bem como inúmeras possibilidades de trocas e de diálogos produtivos, especialmente exemplificados pelo trabalho desenvolvido

através da articulação entre a equipe da TV UFOP e os pesquisadores do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.

Através do recorte do acervo da TV UFOP, objetivou-se mirar olhares e sensibilidades para a série televisiva intitulada *Poéticas do Corpo*, que se concretizou enquanto diversas obras de videodança. A análise audiovisual dos quatro episódios selecionados desejou apontar características essenciais das produções e também da respectiva série como um todo. Por intermédio da realização desta série (e de tantas outras produções alternativas), a TV UFOP também pode ser considerada espaço de criação que privilegia o audiovisual experimental e as produções que desafiam linhas disciplinares que separavam categoricamente os modos de produção.

Por fim, este estudo também almeja contribuir para ampliar a difusão desta série e de diversos outros conteúdos criativos e alternativos produzidos pela TV UFOP, a partir de olhares artísticos inovadores e de resistência.

NOTAS

01. Fragmento da entrevista de Celmar Ataídes Júnior, disponível em <<https://www.ufop.br/noticias/tv-ufop-interna-estria-dia-11-de-outubro>>. Acesso em: ago. 2022.

02. Disponível em: <<https://www.youtube.com/tvufop>>

03. Conceito disponível em: <<https://ufop.br/mostramulti/vestigios-e-perspectivas-da-videoarte-reabrindo-o-incrivel-bau-da-tv-ufop>>. Acesso em: mai. 2023.

04. Essa videodança foi filmada em Ouro Preto, MG. Ela tem duração de 2'30" e foi lançada em 2013. Está disponível de forma livre e gratuita pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=4QCYVfi8H68&list=PLs8htm2m93iq_uQD4TR_NcADpuDhc1wOF&index=7&t=0s>.

05. Essa videodança foi filmada em Ouro Preto, MG. Ela tem duração de 2'30" e foi lançada em 2013. Está disponível de forma livre e gratuita em: <https://www.youtube.com/watch?v=gDUwTTMSBeY&list=PLs8htm2m93iq_uQD4TR_NcADpuDhc1wOF&index=12&t=0s>.

06. Essa videodança foi filmada em Ouro Preto, MG. Ela tem duração de 2'30" e foi lançada em 2013. Está disponível de forma livre e gratuita em: <https://www.youtube.com/watch?v=wwmqepINsvM&list=PLs8htm2m93iq_uQD4TR_NcADpuDhc1w0F&index=8&t=28s>.

07. Essa videodança foi filmada em Ouro Preto, MG. Ela tem duração de 2'09" e foi lançada em 2014. Está disponível de forma livre e gratuita em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5fDznExxFY&list=PLs8htm2m93iq_uQD4TR_NcADpuDhc1w0F&index=15&t=35s>.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Diogo Lisboa. A Videoarte em Minas Gerais. Estética da Interferência e Estética da Contemplação. 2007. Intercom-Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **Anais XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Santos**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R2280-1.pdf>>. Acesso em: mai. 2021.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário Mítico Etimológico da Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 2000.

CAPELATTO, Igor; MESQUITA, Kamila. **Vídeodança**. Guarapuava: Unicentro, 2014.

DAHER JÚNIOR, Francisco José. A urgência do diálogo. In: LIBONATI, André; GARCIA, Débora (Org.). **Comunicação e transformação social: Canal Futura: 20 anos de conexões e reinvenções**. Ilhéus/BA: Editus, 2019.

DELEUZE Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Volume 4, São Paulo: Editora 34 LTDA, 1997.

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

Editores da Enciclopédia Itaú Cultural. Analivia Cordeiro. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 16 de fevereiro de 2024. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa100025/analivia-cordeiro>>. Acesso em: 16 fev. 2024.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: Três décadas de vídeo**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MENOTTI, Gabriel. **Através da sala escura - dinâmicas espaciais de consumo audiovisual, a sala de cinema e o lugar do VJing**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

NUNES, Ana Paula. **Cinema, Dança, Videodança (entre-linguagens)**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

S/A. TV UFOP Interna estreia dia 11 de outubro. **Portal de notícias da UFOP**, 8 de outubro de 2007. Disponível em: <<https://www.ufop.br/noticias/tv-ufop-interna-estria-dia-11-de-outubro>>. Acesso em: ago. 2022.

S/A. Vestígios e perspectivas da videoarte: (re)abrindo o incrível baú da TV UFOP. **Portal de notícias da UFOP**, 2021. Disponível em: <<https://ufop.br/mostramulti/vestigios-e-perspectivas-da-videoarte-reabrindo-o-incrivel-bau-da-tv-ufop>>. Acesso em: mai. 2023.

VASCONCELOS, Luciene Mendes de. **Videoarte: Considerações sobre os processos de Produção da Imagem**. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2010.

SOBRE OS AUTORES

Adriano Medeiros da Rocha é cineasta, professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutor em Artes/cinema pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e Universitat Autònoma de Barcelona. Idealizador e coordenador do Festival de Cinema e Vídeo Inconfidentes (2010, 2011 e 2012), curador do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana (de Artes visuais em 2011 e 2012; e audiovisual em 2013); curador de audiovisual na Mostra Multi de Arte e Cultura da UFOP (2020).

E-mail: adrianomedeiros@ufop.edu.br

Paloma Demartini Carvalho é bailarina profissional, redatora web e jornalista formada pela Universidade Federal de Ouro Preto, roteirista e diretora do videoarte O corpo fala por si só.

E-mail: palomademartini@aluno.ufop.edu.br

Gustavo Henrique dos Santos Silva é roteirista, sound designer, pesquisador em cinema e audiovisual e estudante de graduação em Comunicação Social - Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto.

E-mail: gustavo.hss1@aluno.ufop.edu.br