

# Montagem miríade e dança: a corporificação do pensamento cinematográfico em Evaldo Mocarzel

**Cristiane Wosniak**

Doutora, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, PR, Brasil.  
cristiane.wosniak@unespar.edu.br

## Resumo

A partir da abordagem metodológica da Teoria dos Cineastas, este artigo pretende refletir sobre o pensamento teórico do documentarista Evaldo Mocarzel, observado em seus documentários sobre dança: *São Paulo Companhia de Dança* (2010); *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras e Ensaio sobre o Movimento*. O objetivo é evidenciar procedimentos técnicos proeminentes, tais como a montagem em falso-*raccord*, a repetição do gesto em corte cinematográfico e o uso de câmeras acopladas aos corpos dos dançarinos como corporificação de um raciocínio estilístico ancorado em procedimentos recorrentes na obra documental mocarzeliana. A partir de seus textos, ensaios, entrevistas e cartas de montagem, além dos filmes, busca-se reconhecer possíveis traços teóricos sistemáticos nos atos criativos investigados. O foco da análise reflexiva recaí sobre duas questões fundantes, a saber: a) no casamento artístico e linguístico da dança com o cinema, a intenção estilística do cineasta seria transformar o dançarino numa espécie de diretor de fotografia de si mesmo?, e b) a montagem miríade seria capaz de trazer à tona a fragmentação, a repetição e a integração de falsos-*raccords*, relacionando duas linguagens entrelaçadas por cortes deflagrados por gestos coreográficos fazendo o filme dançar? O reconhecimento de traços de coerência entre os objetos empíricos desta investigação acaba por contribuir para a sistematização de argumentos que se transformam em teoria traduzida em ato fílmico e vice-versa.

## Palavras-chave

Teoria dos Cineastas. Evaldo Mocarzel. Documentário. Dança. Montagem.

## 1 Introdução

Evaldo Vinagre Mocarzel é um diretor, roteirista, documentarista, professor, tradutor, ensaísta, ator e produtor multideterminado.

Nascido em 1960, em Niterói, no Rio de Janeiro, tornou-se Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), em 2018, aos 58 anos de idade. Em 1983, graduou-se em Comunicação Social – habilitação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e, entre os anos 1999 e 2000, frequentou cursos de cinema na *New York Film Academy*, período em que produziu o seu primeiro filme: o curta-metragem *Retratos no Parque*. Durante oito anos, atuou como jornalista e editor do Caderno 2, do jornal O Estado de S. Paulo, e seu interesse pelas Artes Cênicas o levou a frequentar o Círculo de Dramaturgia do diretor Antunes Filho, no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), do Serviço Social do Comércio (SESC), em São Paulo. Como professor convidado, lecionou no curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – no *campus* de Curitiba II, na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), desde a sua criação, em 2005, até o ano de 2017.

Em 20 anos de carreira, Mocarzel produziu uma vasta filmografia, da qual fazem parte 22 documentários, nos quais trabalha como diretor, 18 filmes na posição de roteirista, 6 atuações como produtor executivo e um trabalho como codiretor – ao lado de Walter Carvalho – do documentário *Raul – o início, o fim e o meio* (2012). Em seu repertório cinematográfico constam curtas e longas-metragens com ênfase em cinema documental. Assumindo-se, para a autora da presente investigação, como um “apaixonado pela linguagem da dança” (MOCARZEL, 2016, p. 1)<sup>1</sup>, Mocarzel roteirizou e dirigiu quatro documentários que abordam a trajetória memorial e histórica de artistas ou coletivos de dança brasileiros e(m) seus respectivos processos de criação de gestos e movimentos coreográficos. Trata-se dos documentários: *São Paulo Companhia de Dança* (2010); *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras* (2010); *São Paulo Companhia de Dança – Ensaio sobre o*

---

<sup>1</sup> Embora as mensagens que circulam por intermédio do correio eletrônico tenham caráter informal, interpessoal e efêmero, ainda assim, são reconhecidas como interessantes coletas acerca do pensamento, raciocínio e acesso às teorias dos sujeitos investigados, como o presente caso da abordagem metodológica da Teoria dos Cineastas e, portanto, se revestem de informação de fonte primária. Para preservar o material, como fonte científica e técnica de pesquisa, todas as correspondências trocadas por meio deste recurso *on-line*, foram impressas e catalogadas (por data) pela autora da pesquisa. Este depoimento encontra-se na correspondência: MOCARZEL, Evaldo. Parceria artística e teórica – as duas coisas se misturam. **Correspondência via email [mensagem pessoal]** – Mensagem recebida por cristiane\_wosniak@yahoo.com.br em 19 out. 2016 (00:26).

*Movimento* (2012) e *Buracos no Céu* (2013), sendo que os três primeiros constituem-se objetos empíricos da presente investigação.

A partir dos anos 2000, o diretor e documentarista foi elaborando seu pensamento teórico, colocado constantemente em práxis cinematográfica documental, numa série de depoimentos, entrevistas em jornais, sites, blogs e televisão, ensaios, aulas na graduação e, acima de tudo, em suas cartas de montagem, endereçadas à equipe de edição e montagem técnica de seus filmes.

O foco deste artigo recai sobre a presumível teoria que este cineasta corporifica e traduz em seus “atos fílmicos dançantes”<sup>2</sup>, por meio de uma montagem extremamente fragmentada, com cortes deflagrados por gestos ou movimentos coreográficos, aqui denominada montagem miríade. O objetivo, portanto, é evidenciar os procedimentos técnicos proeminentes, tais como a montagem em falso-*raccord*<sup>3</sup>, a repetição do gesto em corte cinematográfico e o uso de câmeras acopladas aos corpos dos dançarinos como corporificação de um raciocínio estilístico ancorado em procedimentos recorrentes em sua obra documental.

As duas questões fundantes que norteiam o percurso desta análise reflexiva são: 1) no casamento artístico e linguístico da dança com o cinema, a intenção estilística do cineasta seria transformar o dançarino numa espécie de diretor de fotografia de si mesmo? e 2) a montagem miríade seria capaz de trazer à tona a fragmentação, a repetição e a integração de falsos-*raccords*, relacionando duas linguagens entrelaçadas por cortes deflagrados por gestos coreográficos fazendo o filme dançar?

Destaca-se que, dentre as fontes primárias pesquisadas, encontram-se as cartas de montagem escritas por Mocarzel para sua equipe de montagem e edição e que contêm, além de instruções e procedimentos técnicos, ideias, conceitos e impressões sobre o gesto, o movimento e a linguagem da dança em relação ao cinema documental.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> “Ato fílmico dançante” é uma expressão proposta pela pesquisadora e trazida à tona em uma tentativa de explicação de um presumível Teoria de montagem (coreo)cinematográfica ou montagem miríade evidenciada nos documentários de Evaldo Mocarzel e que se reportam aos processos de criação em dança, além de documentar os processos de criação artística dos coletivos dançantes que se constituem no objeto empírico da investigação. Este neologismo foi proposto pela primeira vez em uma correspondência eletrônica com o cineasta. Referência: MOCARZEL, Evaldo. A linguagem do documentário. **Correspondência via email [mensagem pessoal]** – Mensagem recebida por <cristiane\_wosniak@yahoo.com.br> em 01 mar. 2017 (19:32).

<sup>3</sup> Um falso-*raccord* de movimento é uma mudança de plano (intencional) que foge da lógica transparente da continuidade, que procura transcender a lógica de sentido. Esse tipo de procedimento procura mostrar variados pontos de vista e perspectivas da imagem. Admite-se que é falso porque explora uma outra possibilidade não convencional de verdade ou real.

<sup>4</sup> Para a criação do documentário *São Paulo Companhia de Dança* (2010), Mocarzel escreve uma carta de montagem com dez páginas a Marcelo Moraes (15/10/2008); para o documentário *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras* (2010), reporta-se a Willen

## 2 Influências estéticas – o casamento linguístico entre o cinema e a dança

Jacques Aumont, em *As Teorias dos Cineastas* (2004), alega que “existem muitas maneiras de fazer teoria e, sobretudo, se for um artista que faz a teoria de sua arte” (AUMONT. 2004, p. 9). No caso da presente investigação, o artista Evaldo Mocarzel é examinado na articulação ou construção artesanal de um pensamento colocado na práxis cinematográfica e vice-versa.

Inicia-se este percurso investigativo com a elucidação de algumas influências, inspirações e referenciais teóricos e práticos na conjunção das atividades artísticas desempenhadas por Mocarzel, a fim de corroborar certos aspectos implícitos em sua obra documental, especificamente em excertos dos objetos empíricos da presente investigação: os atos fílmicos dançantes.

A questão da presença, da potência presencial da dança, é uma inquietação constante de Mocarzel. Na busca por levar a força dessa presença para o cinema documental, potencializando-a com as especificidades da linguagem audiovisual, acaba por enfatizar o pensamento trazido por duas de suas importantes fontes de consulta: o teórico André Bazin (1918-1958) e, enfaticamente, o ensaísta e cineasta Jean-Louis Comolli (1941).

No ensaio intitulado *Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento* (2016), Mocarzel refere-se ao argumento de Bazin, segundo o qual o olhar da câmera cinematográfica cria proximidades e efeitos possíveis de presença, a partir de processos como fragmentação e decupagem, “potencializando os vestígios da presença captada nos planos” (MOCARZEL, 2016, p. 35). Estes mesmos vestígios de presença, tão caros a Mocarzel, são também mencionados em uma entrevista do cineasta, na qual ele cogita o processo de fragmentação cinematográfica como potência de recriação de uma presença icônica documental: “cinema é uma linguagem fragmentária. Você tem que recortar mesmo para tirar proveito nesta reorganização de vida e criar uma verdade documental” (MOCARZEL, 2011).

A verdade documental para Mocarzel, especificamente em seus atos fílmicos dançantes, aposta na miríade de movimentos obsessivos em falsos-*raccords* e no desnudamento do corpo como um mosaico de imagens formado a partir de variadas

---

Dias (02/09/2008) por meio de uma carta de montagem contendo seis páginas, e para o documentário *Ensaio sobre o Movimento* (2012), escreve a Guta Pacheco (27/09/2012) uma carta de montagem mais extensa, contendo 16 páginas. Estas cartas constituem-se fontes primárias de pesquisa.

perspectivas do olhar da câmera. Esta recorrência de um pensamento teórico calcado em encadeamento de imagens com ritmos coreográficos, em que o gesto deflagra o corte e a sutura entre os planos, fornece uma das explicações plausíveis à possível teoria do cineasta e documentarista Mocarzel aqui vislumbrada.

Cabe lembrar que Aumont, em *Pode um filme ser um ato de teoria?* (2008), admite que uma “teoria respeitável deve, por todos os meios não se contradizer. A teoria não pode, enfim, ao menos potencialmente, eximir-se da pretensão de explicar um fenômeno” (AUMONT, 2008, p. 26).

Como possibilidades linguísticas amalgamadas, o cinema documental e a dança, na concepção do cineasta, têm em comum o movimento e a repetição do gesto em encadeamentos rítmicos próprios. Na escolha conceitual consciente da decupagem extremamente fragmentada em ostensivos *jump-cuts*<sup>5</sup> e posteriormente transformada pelo processo de montagem miríade, conceito teórico-prático reiteradamente defendido nos ensaios, depoimentos e nas cartas de montagem, Mocarzel ancora-se na seguinte assertiva:

Ampliar a exuberância dos gestos com uma decupagem extremamente fragmentada? E depois reorganizar tudo no processo de montagem, até mesmo repetindo frases coreográficas em uma miríade de movimentos captados sob diferentes pontos de vista? Trata-se de uma percepção impensável para o olhar humano na plateia de um edifício teatral, mas sempre possível através das lentes de uma câmera (ou várias) e após a reconstrução do estilhamento dos gestos na ilha de edição. A leveza e o minimalismo das novas tecnologias digitais trouxeram novas possibilidades de se filmar o corpo, fragmentá-lo, perspectivá-lo sob incontáveis pontos de vista, imprimindo na imagem o ritmo, a cadência, o batimento e a respiração de quem dança, sobretudo com a câmera acoplada ao corpo, desnudando-o como uma imensa paisagem construída com hiper-planos-detalhe. Essas são algumas das possibilidades linguísticas, documentárias, narrativas, que o digital vem ofertando para quem se aventura a filmar o universo da dança, além da criação de novas cadências de tempo, repetições, fragmentação e reorganização coreográfica da “presença” de bailarinas e de bailarinos no processo de montagem. (MOCARZEL, 2016, pp. 37-38).

Mocarzel apresenta uma coerência teórica e explicativa acerca das recorrências estilísticas em seus atos fílmicos. É possível afirmar que seus traços teóricos e, em

---

<sup>5</sup> A montagem-*cut* é o procedimento de corte seco à passagem de um plano a outro por uma simples colagem, sem que o *raccord* [regra de continuidade] seja marcado, por um efeito de ritmo ou truques estruturais. A passagem de um segmento fílmico a outro é marcada por corte abrupto, propositalmente a fim de evitar encadeamentos lógicos e efeitos de transparência na narrativa.

particular, os cortes deflagrados por gestos e encadeados em uma montagem miríade, carregam a marca de um raciocínio não apenas técnico, mas poético.

O cineasta escreve cartas detalhadas aos seus montadores. Não somente instruções técnicas são requeridas nestes documentos, mas antes, uma intensa reflexividade acerca do movimento, da dança, do cinema, das linguagens amalgamadas e nunca subservientes uma à outra, tem lugar neste modo de escrita autoral. Destacam-se nestas cartas – para além de uma correspondência pragmática com a finalidade de contextualizar os procedimentos de filmagem e do material bruto de cada documentário – um inovador projeto teórico formulado a partir de um rigor formal: ao longo das páginas de cada carta são citados autores teóricos, cineastas que se aproximam de seu pensamento estético e muitas ideias especulativas sobre cinema e dança.

Para especular teoricamente sobre conceitos e ideias acerca do casamento linguístico entre o cinema e a dança pelo viés documental, Mocarzel imprime procedimentos formais que julga adequados para realçar suas propostas conceituais. A montagem miríade, neste caso, vincula o raciocínio da própria linguagem da dança – fragmentos, repetição, gestos, encadeamentos, tempo e espaço – amalgamada às possibilidades da linguagem cinematográfica – a manipulação criativa da realidade deste corpo dançante no aqui e agora do espaço-tempo da representação formal.<sup>6</sup> Assim, o filme documental mocarzeliano nutre-se de especulações teóricas cinematográficas e vice-versa.

Neste momento da reflexão, cabe sublinhar que, para Aumont, se um filme intenta especular sobre normas, teorias ou conceitos, então “deve munir-se dos meios formais apropriados; ele deve até mesmo inventá-los, e pode-se afirmar que não existe especulação em um filme que não inova em seu dispositivo e em sua forma” (AUMONT, 2008, p. 29).

Para corroborar a questão da especulação teórica na práxis cinematográfica, destaca-se que Mocarzel, em sua intenção de criar o documentário *São Paulo Companhia de Dança – Ensaio Sobre o Movimento* (2012), por exemplo, almejava produzir uma narrativa centrada em cortes cinematográficos deflagrados por gestos: “as gestualidades alavancando

---

<sup>6</sup> Cumpre destacar que os campos do cinema e da dança em seus múltiplos atravessamentos e fissuras que se apoiam na especificidade do corpo como eixo fundante a ser filmado, editado e ressignificado na contemporaneidade já se encontram em debates, estudos e produção de conhecimento desde os anos 1930, quando uma geração de autores/criadores se propõem a refletir sobre estas intersecções paratáticas. Enquanto *signagens* abertas, tanto o cinema quanto a dança, são conectados a neologismos híbridos como: *choreocinema*, *dancine*, *cine-dance*, *film-dance*, videodança, entre outros, tendo por base o discurso do corpo e de suas imagens capturadas por uma câmera (externa ao corpo ou, por vezes, acoplada a ele), que são mediadas pela tela. Entretanto, nesta investigação, o foco recai sobre o suposto “casamento linguístico” entre estas duas *signagens*, segundo a concepção do autor, cineasta e documentarista Evaldo Mocarzel, determinado por ele como um experimento (coreo)cinematográfico.

os cortes e o filme como uma imensa coreografia audiovisual em falso-*raccord*” (MOCARZEL, 2016, p. 44).

Ao vasculhar atentamente a carta de montagem que Mocarzel endereça à Guta Pacheco<sup>7</sup>, montadora do documentário em questão, é possível verificar, já nas primeiras páginas, que o cineasta se preocupa também com a exposição das ações cotidianas da companhia de dança que deveria coreografar audiovisualmente, trazendo para o documentário uma perspectiva coreográfica de gestos, cortes, movimentos repetidos exaustivamente, fazendo com que a narrativa fílmica possa propositalmente “dançar como um delicioso moto-contínuo audiovisual” (MOCARZEL, 2012, p. 2).

A perspectiva fragmentária e estilhaçada de gestos recortados e repetidos em ambientes diversos de locações onde os atores sociais/dançarinos performam suas danças é destacada pelo cineasta num trecho da sua carta de montagem sobre o ato fílmico dançante:

[...] quero criar no filme, em diversos momentos, cases que eu definiria como uma miríade de movimentos que se repetem e se complementam até que você consiga fazer um esgarçamento de algumas frases coreográficas através de uma fragmentação rigorosa de cada detalhe das gestualidades filmadas, assumidamente trabalhando com repetições [...] você não buscará tanto o falso-*raccord*, a falsa continuidade de movimento, mas sobretudo o esgarçamento máximo de determinados trechos de algumas frases coreográficas, repetindo fragmentos de gestualidades de diferentes ângulos, o que logicamente vai criar uma outra modalidade de falso-*raccord*: o que eu estou chamando de **miríade de movimentos que se repetem**. (MOCARZEL, 2012, pp. 2-3, grifo nosso).

Uma análise do filme documental *São Paulo Companhia de Dança – Ensaio Sobre o Movimento* (2012) permite-nos perceber a coerência e a explicação teórica mocarzeliana manifestas na práxis cinematográfica. Trata-se de uma montagem miríade que aposta nos rastros, nas linhas do corpo, na geometria de movimentos metonímicos de mãos, pés, olhares, alteridade, subjetividade e diálogos linguísticos.

Mocarzel intenta uma contínua reinvenção dos espaços e tempos cinematográficos que fazem colidir a coreografia ensaiada e apresentada em diferentes locações e

---

<sup>7</sup> Guta Pacheco é formada em Jornalismo e é especialista em Montagem Cinematográfica pela *Escuela Internacional de Cine y Television* (EICT), em Cuba. Trabalhou na TV Cultura, MTV e Estúdios Mega. Desde 2008, atua em seu próprio estúdio de edição realizando filmes com diferentes diretores, produtoras e emissoras de TV. Sua relação como montadora de Mocarzel se inicia em 2010.

re(a)presentada documentalmente, por meio da montagem miríade, como uma outra forma de existência: como um “engodo” (coreo)cinematográfico. Nesse sentido, Comolli, em seu ensaio *Luz Fulgurante de um Astro Morto* (2008b), afirma que o cinema, como linguagem artística, usa de forma criativa a reinvenção do espaço-tempo por meio da montagem e “torna sensível, perceptível e, às vezes, diretamente visível o que não se vê a passagem do tempo no rosto e nos corpos” (COMOLLI, 2008b, p. 113). O autor denomina “engodo” o procedimento da montagem que expõe o aqui e agora da inscrição verdadeira no aqui e agora da projeção.

O uso intenso de representações de movimentos em diferentes e inusitadas locações, como a sala de aula, a secretaria, o alto de edifícios na cidade de São Paulo, o terraço da Assembleia Legislativa no Ibirapuera, o palco do teatro, além das diferentes perspectivas dos olhares dos próprios atores sociais/bailarinos com câmeras acopladas a seus corpos (*GoPro* e *body-cam*) promovem o encontro com uma das ideias que sempre perseguem o diretor e cineasta, conforme atesta em seu depoimento em prol da alteridade no documentário, ou seja: “[...] perspectivar o ponto de vista de quem dança com a câmera acoplada aos corpos dos intérpretes, e ainda imprimir na imagem, dentro do quadro, a cadência, o balanço, o ritmo do movimento de quem dança” (MOCARZEL, 2012, p. 11).

Já, no curta-documental *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras* (2010)<sup>8</sup>, a montagem extremamente fragmentada pontua uma construção de ideia de dança calcada em intensa movimentação mesclada às pausas e imobilidades corporais, o que Mocarzel delinea como estrutura de experimento (coreo)cinematográfico. Ao se dirigir ao montador Willen Dias, em sua carta de montagem<sup>9</sup>, solicita-lhe – da mesma forma que o faz com a montadora Guta Pacheco, anteriormente mencionada – que os cortes sejam fracionados e descontinuamente esculpidos na montagem:

[...] você, como montador, deveria fazer muitos e muitos cortes, talvez a maior parte dos cortes do filme, em que você corte de um fragmento de movimento, um fragmento de gesto, para um outro fragmento de movimento ou de gesto, como um ‘*raccord*’ descontínuo, mas coreograficamente esculpido na montagem. Vamos tentar cortar no

<sup>8</sup> Lia Rodrigues: Canteiro de Obras (2010) é um curta-documental de 15 minutos e que foi criado para ser apresentado dentro do projeto “Chantier”, na periferia de Paris.

<sup>9</sup> Esta Carta de Montagem foi escrita pelo diretor, em São Paulo, e encaminhada a Willen Dias, em sua versão final, em 02 de setembro de 2008. O documento digitado, contendo seis páginas, não foi publicado. Uma versão da carta foi cedida à autora, em correspondência eletrônica, para uso neste trabalho.

movimento, no gesto, como já disse, passando de uma situação para outra, de uma sequência para outra, sempre indo em busca de um movimento, de um fragmento gestual. Acho que isso pode dar uma pulsação coreográfica nesse nosso experimento híbrido de linguagens. [...] No nosso filme, gostaria que você radicalizasse: observe um gesto em movimento e, pouco a pouco, comece a dissecar as suas camadas de desdobramentos, até cortar para um outro fragmento de gesto da próxima sequência da sua montagem, mas sempre criando um corte em movimento através da gestualidade dos bailarinos. Isso vai dar, com toda certeza, uma **potência coreográfica ao nosso filme**, além de ser um desafio para você como montador. Não sei se vai funcionar, mas acho que devemos tentar. (MOCARZEL, 2008, pp. 3-4, grifo nosso).

As cartas de montagem de Mocarzel são certamente um guia para a elaboração do filme. O processo intensivo de cortes acionados pelos gestos e os amálgamas de diferentes planos em justaposição de movimentos descontínuos e em falso-*raccord* conduzem a ideia que permeia o dispositivo fílmico.

Em entrevista com Guta Pacheco<sup>10</sup>, a pesquisadora obteve um depoimento que corroborava as premissas sobre o processo de montagem miríade e coreográfica. Pacheco admite que nas poéticas cartas de Mocarzel encontra não apenas o credo artístico e conceitual do cineasta, mas as referências que ajudam no processo da montagem. “As cartas dizem o que ele pensa sobre o tema, o que acha que captou, aonde enxerga forças e fraquezas, quais referências podem nos ajudar conceitualmente” (PACHECO, 2017, p. 2).

Para Pacheco, as cartas de Mocarzel,

transbordam conceito, ideologias, viagens, possibilidades de caminhos. E são lindas. No caso de *Ensaio sobre o Movimento*, ele tinha bem claro a ideia de criarmos uma nova coreografia com repetições dos movimentos das coreografias originais, explorando diferentes ângulos e locais, fazendo uma miríade de gestos, quanto mais curtos melhor. Certamente isso norteou meu trabalho e criamos esse filme lindo sobre a dança. (MOCARZEL, 2017, p. 3).

O pensamento autoral aqui descortinado atribui o conceito de desconstrução do gesto coreográfico pelo corte cinematográfico, e a montagem miríade fracionada, ao

---

<sup>10</sup> Esta entrevista foi realizada com a autora da investigação em 10 de março de 2017, mediante correio eletrônico e transcrita posteriormente. A transcrição possui, ao todo, nove páginas.

desconstruir as coreografias, acaba por reconstruir uma poesia coreográfica. Mocarzel teoriza, desta maneira, uma práxis audiovisual e documental dançante.

### 3 A irrupção do risco e do inesperado – o dançarino como diretor de fotografia de si mesmo

Ao trabalhar com dramaturgia e conceber uma narrativa documentária, Mocarzel procura, conceitualmente, abrir espaço para duas possibilidades de irrupção do real: o risco e o inesperado. O cineasta admite que o “real” é uma questão incontornável. Acredita que um documentarista não deve se esquivar de tal corpo a corpo e, por mais que não consiga chegar a uma definição filosófica e absoluta em seus documentários, ele busca amparo para as suas questões conceituais em Comolli: “o que é o real para Comolli? São as fraturas, as fissuras, as brechas que o filme documentário consegue fazer na roteirização midiática e publicitária da sociedade do espetáculo” (MOCARZEL, 2017b, p. 3).

Essas fraturas abertas para a irrupção do risco e do inesperado em seus documentários encontram-se ancoradas em movimentos (des)organizados de forma paratática, que não têm nenhum compromisso com o real, sendo meramente frutos da imaginação criadora e permeados pela qualidade formal e pelo sentimento do risco e do inesperado. Em depoimento à pesquisadora, o cineasta declara: “a linguagem do cinema, de modo geral, tem fraturas abertas ao inesperado mas, no caso do filme documentário, o acaso é necessariamente um elemento de composição permanente para mim” (MOCARZEL, 2017a, p. 2).

O primeiro dos filmes dançantes de Mocarzel, em que este raciocínio ou pensamento conceitual de acoplar a câmera ao corpo dançante se manifesta, perspectivando o ponto de vista de quem se move, é o documentário *São Paulo Companhia de Dança* (2010). O contexto da produção é característico de sua filmografia. Ao receber a incumbência de estruturar um documentário sobre a primeira criação coreográfica da *São Paulo Companhia de Dança*, a partir da criação do espetáculo *Polígono*, do coreógrafo Alessio Silvestrin, dando visibilidade à ideia do funcionamento de uma companhia de dança profissional, seu interesse, conforme declara na carta escrita ao montador Marcelo Moraes<sup>11</sup>, “não foi jornalístico, orçamentário,

---

<sup>11</sup> Marcelo Moraes é um cineasta brasileiro especialista em montagem e que realizou diversos trabalhos na área de

mas artístico, em seu sentido mais cinematográfico e também coreográfico” (MOCARZEL, 2008, pp. 1-2).

Naquela ocasião, a filmagem de corpos dançantes sob variados pontos de vista – com traquitanas acopladas aos corpos dos bailarinos – surgiu como uma prerrogativa de seu credo artístico calcado na ubiquidade da câmera. O procedimento conceitual da ubiquidade da câmera amplia o conceito da alteridade, com o qual Mocarzel mescla constantemente a sua linguagem artística.

No excerto fílmico [minutagem: 43':33" a 45':08"] do documentário *São Paulo Companhia de Dança* (2010), é possível observar como um pensamento autoral se reveste em uma teoria posta em prática pela montagem cinematográfica, como um possível balizamento do arco narrativo mocarzeliano. Neste excerto, a linguagem, o conceito e a fratura aberta para o inesperado se entrelaçam em busca de um pensar-fazer autoral.

A partir de um experimento (coreo)cinematográfico, Mocarzel inclui em seu documentário as imagens de uma dançarina que performa uma ação dançante improvisada e lúdica no estúdio da companhia. A intérprete, enquanto se move, usa microcâmeras acopladas em seu corpo: na palma da mão, no pulso, no tórax. O resultado deste experimento inusitado, segundo o cineasta, é exposto em sua carta de montagem endereçada a Moraes:

Acho que o mais interessante de todos esses experimentos, além de levar a câmera para o corpo de quem dança, é perspectivar o ponto de vista do bailarino e da bailarina. Quase sempre quando se filma dança, que, para Jean-Claude Bernardet, é uma linguagem muito 'traíçoeira' para o cinema, o resultado final acaba sendo aquele tedioso 'teatro filmado', a câmera sempre longe do corpo, distante, na maioria das vezes com o olhar da plateia. Com a utilização do 'body-cam', o ponto de vista do bailarino é incorporado à imagem. Se a bailarina gira, o mundo gira, e a câmera logicamente também vai girar, pois está acoplada ao seu corpo. Acho um êxito conseguir perspectivar o ponto de vista do bailarino com esse 'body-cam'... (MOCARZEL, 2008, p. 6).

A gestualidade única e individualizada desse arco narrativo inesperado complementa e dialoga com os momentos de transição do documentário. A dançarina, ao se

---

publicidade, videoclipe, televisão e cinema. Sua parceria com o cineasta Evaldo Mocarzel é vasta e a ele são creditadas as montagens da maioria dos documentários de Mocarzel [não necessariamente tematizando a dança]. Para mais informações, consultar o site: <<http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/montador/marcelo-moraes>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

mover, acoplada às traquitanas tecnológicas, acaba por criar uma espécie de forma cinética icônica na narrativa documental. A experiência cinematográfica é, neste aspecto, subjetivada pelo olhar daquela que se move e dança enquanto move e faz dançar a própria câmera acoplada em seu corpo.

Um rosto feminino descentralizado surge desfocado; um fragmento metonímico de uma mão com esmalte rosado descreve movimentos centrífugos expondo a geometria do ambiente daquela que se move em meio à trama cinética deste excerto documental.

O inusitado olhar diante das frestas da narrativa documentária provocado pela ideia de um casamento linguístico, sem hierarquias, entre o cinema e a dança, conduz, neste breve instante, o extravasamento de possíveis presenças ou copresenças ativas do olhar para si a partir do olhar do outro e vice-versa. Trata-se aqui da instauração do discurso de um corpo em movimento dançante, capturado pelo do olhar da câmera cinematográfica que registra a experiência enquanto o próprio corpo se faz discurso cinematográfico pela montagem miríade mocarzeliana.

No excerto fílmico mencionado, é possível perceber, mais uma vez, a filiação de Mocarzel às proposições ensaísticas e estéticas de Comolli (2008), sobretudo no concernente à redução de distâncias e fronteiras entre a câmera e aqueles(as) que ela filma, permitindo-se constantemente o acesso ao risco e ao acaso.

É a partir desta perspectiva que Comolli declara, em *Aqueles que filmamos: notas sobre a mise-en-scène documentária* (2008c), que uma câmera também pode ser compartilhada entre o diretor/cineasta e o ser filmado. Comolli questiona: “pertenceria ela [a câmera] menos àquele que ela capta do que àquele que a manipula?” (COMOLLI, 2008, p. 55). E, em seu ensaio *Carta de Marselha: sobre a auto mise-en-scène* (2008d), Comolli afirma ainda que o olho está no limite da imagem. “O olhar é, ele também, uma produção” (COMOLLI, 2014c, p. 98). Essa produção de presença possui uma dimensão reflexiva, como se o cinema nada mais pudesse fazer do que nos mostrar o mundo como uma produção do olhar. “Retorno sobre si mesmo, reflexão. Repetição. Revisão. Duplo olhar” (COMOLLI, 2008d, p. 82).

Mocarzel, reiteradamente, intenta nutrir-se da organicidade e da representação do outro em seus filmes dançantes e essa irrupção do risco e do inesperado pode ser pautada pela clara referência à admiração pelos escritos e pelos próprios atos fílmicos documentais de Comolli. Quando questionado sobre essa identificável relação conectiva, ele afirma à

autora: “fazer filmes, sobretudo documentários, é um diálogo permanente com o outro, em atrito permanente com minhas próprias obsessões linguísticas” (MOCARZEL, 2017b, p. 2). A presença reiterada deste procedimento redutor de distâncias entre a câmera e quem ela filma pode ser observada, de forma extremada e inquestionável, no documentário *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras* (2010).

Mocarzel foi convidado para documentar o processo de criação da obra *Pororoca* (2009), da coreógrafa brasileira Lia Rodrigues, para a sua companhia. Durante este processo, Rodrigues alugou um galpão na favela Nova Holanda, no Complexo da Maré, localizado na cidade do Rio de Janeiro. Ao cineasta coube documentar a chegada ao galpão, no Complexo da Maré, e também interagir artisticamente com as dançarinas e dançarinos da *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, durante cerca de dez dias.

Com imagens capturadas por Mocarzel e pelo fotógrafo Fabiano Pierri e, mais tarde, montadas por Willen Dias, o curta-documental mostra os ensaios da companhia realizados no SESC Copacabana (sede anterior do coletivo), além de trechos de obras de repertório reencenados para a câmera e a documentação da chegada dos artistas na favela Nova Holanda.

Com o objetivo de registrar a dramaturgia sensorial da passagem de tempo e espaço/lugar, Mocarzel adotou – como já o havia feito na realização dos dois documentários anteriormente mencionados – as traquitanas tecnológicas acopladas aos corpos dos atores sociais/dançarinos. O filme prossegue com os corpos dos dançarinos mapeando, por meio das câmeras acopladas, a comunidade em suas ruelas estreitas.

Sobre esse conceito recorrente, Mocarzel reflete em ensaio autoral:

É interessante lembrar que tanto o cinema quanto a dança são linguagens que podem prescindir de palavras. Conversas e entrevistas foram conceitualmente banidas das filmagens, e a comunicação com os membros da comunidade tinha necessariamente de estar respaldada em gestualidades. Por vezes as bailarinas e os bailarinos, com as traquitanas em seus corpos, pareciam “seres mutantes” de novelas televisivas para as crianças da favela, o que sempre gerava gritaria, brincadeiras e até mesmo pânico, mas o conceito da documentação gestual e silenciosa foi mantido. A cada nova filmagem, mudávamos o *body-cam* de posição nos corpos dos bailarinos-fotógrafos e eram pés, depois mãos, em seguida braços, costas, enfim, uma multiplicidade de pontos de vista do corpo documentando as pessoas em suas casas nas vielas, em muitos momentos com o monitor da câmera voltado para quem dança e ao mesmo tempo filma. Tudo em

constante movimento, mas a câmera fixa, grudada no corpo, gerando imagens com movimentos orgânicos, criadas com o batimento, o ritmo, a cadência e a respiração de quem documenta o mundo à sua volta por meio de gestos, sem palavras. (MOCARZEL, 2016, p. 46).

Ao refletir sobre o acoplamento das traquitanas e sobre a ubiquidade da câmera, Mocarzel escreve ao montador selecionado para o projeto documental e explica em sua carta de montagem (2008) que as micro-câmeras foram acopladas aos corpos dos dançarinos em diversos pontos de articulações: na palma da mão, no pulso, no braço, nos pés e no pescoço. Os dançarinos vestiam uma espécie de corpete cinematográfico: um espartilho, com uma haste e a câmera apontada para o corpo do bailarino. “Quando experimentamos com a micro-câmera, não tínhamos som. Com o ‘corpete’, sim. Esse ‘corpete’ é muito interessante, pois o mundo gira e se movimenta sob o ponto de vista do bailarino, com a câmera fixa o tempo todo na haste diante do seu corpo” (MOCARZEL, 2008, p. 4).

O resultado do experimento (coreo)cinematográfico foi uma obra sensorial, mas com uma estrutura narrativa que procura construir as diferentes aproximações que os integrantes da companhia foram criando com os espaços e as pessoas da comunidade.

A ideia aqui proposta de forma reiterada foi a de perspectivar o ponto de vista do dançarino. Assim, seria plausível admitir que, ao se mover acoplado a um aparato cinematográfico – corpete –, o dançarino torna-se, neste momento, um diretor de fotografia, ele mesmo, enquadrando o mundo através de gestos e dos movimentos do próprio corpo. Mocarzel escreve sobre este aparato técnico em conexão conceitual com a direção de fotografia de si mesmo: “direcionamos a câmera para os pés dos bailarinos, para o rosto e para as costas [...] A ideia foi perspectivar o ponto de vista do bailarino e mais: **torná-lo um fotógrafo, ele mesmo, enquadrando o mundo através de gestos e dos movimentos do próprio corpo**” (MOCARZEL, 2008, p. 7, grifo nosso).

Cabe mencionar que as pistas deste pensamento cinematográfico mocarzeliano, inserido na práxis cinematográfica, podem ser evidenciadas também em outro texto escrito: a carta de montagem encaminhada à cineasta Guta Pacheco (2012), para a realização do documentário *Ensaio sobre o movimento* (2012), na qual ele afirma:

Essa é uma ideia que me persegue como documentarista e que me fascina: perspectivar o ponto de vista de quem dança com a câmera acoplada aos corpos dos intérpretes, e ainda imprimir na imagem, dentro do quadro, a cadência, o balanço, o ritmo do movimento de quem dança. Em determinados momentos, a própria bailarina ou **o próprio bailarino vira uma espécie de fotógrafo de si mesmo**, o que também me interessa muito como documentarista, pois trata-se de passar a bola para a alteridade, para o 'outro' se autodocumentar. Como já comentei com você, para mim, documentário é sempre fruto do atrito entre linguagem e alteridade. (MOCARZEL, 2012, p. 11, grifo nosso).

Segundo Comolli, reter as "alteridades" em um documentário, significa "estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário" (COMOLLI, 2008, p. 176).

Portanto, se o atrito entre a linguagem e a alteridade são motes recorrentes na obra documental de Mocarzel, este princípio ecoa ainda nas palavras de Comolli para o qual filmar pessoas/personagens na/da vida "real" significa estar atento e aberto às imprevisibilidades dos acontecimentos em processos de filmagens.

#### **4 Considerações finais: Evaldo Mocarzel e a corporificação de um pensamento cinematográfico**

Este artigo apresenta a conjectura de que o cineasta e documentarista Evaldo Mocarzel corporifica e traduz em seus atos fílmicos dançantes uma teoria, ou melhor, um pensamento teórico autoral. E como o faz?

Se, para Aumont (2008), o filme é um ato poético, então acredita-se que é por meio da "qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto de uma teoria" (AUMONT, 2008, p. 31). É na capacidade de proposição conceitual e estética reiterada, especulativa e explicativa, portanto, que Mocarzel reveste seus atos fílmicos dançantes com a "aparência de um enunciado teórico" (AUMONT, 2008, p. 31).

Na trilha deste raciocínio lógico e formal, a montagem miríade, extremamente fragmentada pelos falsos-*raccords*, com cortes deflagrados por gestos ou movimentos coreográficos, assim como o uso de câmeras acopladas aos corpos dos dançarinos numa

celebração da ubiquidade da câmera e da atribuição ao dançarino da função de uma espécie de diretor de fotografia de si mesmo, conferem ao cineasta o estatuto de enunciador teórico que transforma seus enunciados teóricos em práxis cinematográfica e vice-versa.

A partir de fontes primárias diversas, destacando-se o papel fundamental dos atos fílmicos em si e das cartas de montagem escritas pelo diretor e cineasta Evaldo Mocarzel, é possível afirmar que a montagem miríade – um dos atos/enunciados teóricos formais mocarzelianos – é o conceito que recria a obra coreográfica documentada pelo viés do estilhaçamento do movimento.

O cineasta conscientemente formaliza a sua escritura documental cinematográfica a partir da irrupção do risco e do inesperado, dando vazão ao olhar do outro, do ator social, do olhar perspectivado pelo dançarino que dança acoplado aos mecanismos e às traquitanas que se movem e fazem mover.

Mocarzel não deixa de seguir os preceitos de Comolli, que ressalta: “o movimento do mundo não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita. As formas colocadas em ação são desarranjadas pela própria forma que elas tentam abarcar” (COMOLLI, 2008, p. 177). E se Comolli ainda afirma que os dispositivos, procedimentos e ideias postas em prática pelos cineastas documentaristas “são úteis apenas para permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido” (COMOLLI, 2008, p. 177), a aposta mocarzeliana em um dispositivo documental calcado na alteridade e na voz/olhar (com)partilhados, promove fielmente um encontro, ou melhor, um casamento linguístico e artístico entre a dança e o cinema.

Ao se afirmar que os documentários não apenas se abrem para o mundo, para a captura do que imaginamos como mundo, mas “são atravessados, furados, transportados pelo mundo” (COMOLLI, 2008, p. 170), é possível deduzir, portanto, que ocorre um esgarçamento de possibilidades de registros quando a realidade – real/referente – é capturada pelo olho da câmera.

Os dançarinos ao dançarem e filmarem simultaneamente seus gestos, amplificam o espaço de construção e concretização do sentido na(em) dança. É por meio do processo de (des)construção na e pela montagem (coreo)cinematográfica mocarzeliana que estas imagens icônicas abertas e inesperadas esgarçam territórios entre as linguagens e entre o próprio espaço-tempo de representação cinematográfica. E isto se reveste de um pensamento autoral.

Mocarzel coloca na práxis cinematográfica um conceito/pensamento que permeia suas crenças artísticas. Essa premissa pode ser verificada a partir do seguinte depoimento:

Pensamento autoral? Sim, acho que esta busca pela imagem do corpo, as miríades de movimentos, a obsessão dos falsos-raccords na montagem, minimalismo do digital desnudando o corpo como um mosaico, um universo de pontos de vista, tudo isso é movido pelo mesmo conceito, pelo mesmo pensamento autoral: **respeitar a dança como linguagem misteriosa e promover um casamento artístico do cinema com a dança sem que uma linguagem seja subserviente à outra**. Procuo colocar no papel em forma de argumento cinematográfico os conceitos que quero experimentar, filme e aí escrevo cartas de montagem para contaminar os montadores para tudo o que experimentei e que ainda quero experimentar, além de contextualizar a natureza específica daquele projeto e ainda tentando esboçar uma primeira estrutura dramática para a narrativa do filme a ser construído. Mas está tudo ligado: a pesquisa, os textos prévios sempre com alguma teoria, as filmagens e as cartas de montagem, a hora da 'verdade' da teoria-prática experimentados nos dispositivos cinematográficos-coreográficos que tentei experimentar. Uma coisa vai retroalimentando a outra. (MOCARZEL, 2017, p. 3, grifo nosso).

Diante do exposto, a partir da abordagem metodológica da Teoria dos Cineastas, pode-se afirmar que os atos fílmicos dançantes de Mocarzel são capazes de veicular conceitos reiterados, coerentes e explicativos e de se tornar, desta forma, um locus privilegiado de pensamento autoral. Trata-se de teoria posta em prática e vice-versa.

## Referências

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 21-34, 2008.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naif, 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.

COMOLLI, Jean-Louis. Luz Fulgurante de um Astro Morto. *In*: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A Inocência Perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b. pp. 108-114.

COMOLLI, Jean-Louis. Aqueles que filmamos: notas sobre a *mise-en-scène* documentária (2008c). In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A Inocência Perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008c. pp. 52-60.

COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha: sobre a auto *mise-en-scène*. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A Inocência Perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008d. pp. 81-85.

ENSAIO sobre o Movimento – Direção e Roteiro: Evaldo Mocarzel. Realização/Produção: Casa Azul. Montagem: Guta Pacheco. São Paulo: Companhia de Dança, 2012. 1 DVD (35 min.), son., color.

LIA RODRIGUES – Canteiro de Obras. Direção e Roteiro: Evaldo Mocarzel. Realização/Produção: Casa Azul. Montagem: Willen Dias, Brasil, 2010. 1 filme curta-metragem (15 min.), son., color., DVD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KqZ9MBKfnIM>. Acesso em: 09 abr. 2019.

MOCARZEL, Evaldo. **Carta de montagem endereçada a Willem Dias**. São Paulo, 02 de setembro, 2008 [não publicada].

MOCARZEL, Evaldo. **Carta de montagem endereçada a Marcelo Moraes**. Curitiba, 15 de outubro, 2008 [não publicada].

MOCARZEL, Evaldo. **Carta de montagem endereçada a Guta Pacheco**. São Paulo, 27 de setembro, 2012 [não publicada].

MOCARZEL, Evaldo. Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento. In: LESNOVSKI, Ana; WOSNIAK, Cristiane. (orgs.). **Olhares – audiovisualidades contemporâneas brasileiras**. Campo Mourão: Fecilcam, 2016. pp. 33-54.

MOCARZEL, Evaldo. **Entrevista concedida ao Programa Sala de Cinema**: Evaldo Mocarzel - SESCTV, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Wk6m9DI-7c>. Acesso em: 10 jan. 2019.

MOCARZEL, Evaldo. **Parceria artística e teórica – as duas coisas se misturam. Correspondência via email [mensagem pessoal]** - Mensagem recebida por <cristiane\_wosniak@yahoo.com.br> em 19 out. 2016 (00:26).

MOCARZEL, Evaldo. **Questões - Correspondência via email [mensagem pessoal]** - Mensagem recebida por <cristiane\_wosniak@yahoo.com.br> em 22 de fev. 2017a (18:34).

MOCARZEL, Evaldo. **A Linguagem do Documentário - Correspondência via email [mensagem pessoal]** - Mensagem recebida por <cristiane\_wosniak@yahoo.com.br> em 1 de mar. 2017b (19:32).

MORAES, Marcelo. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/montador/marcelo-moraes>. Acesso em: 18 abr. 2019.

PACHECO, Guta. **Entrevista concedida à autora via email**. 10 mar. 2017.

SÃO PAULO Companhia de Dança – Canteiro de Obras. Direção e Roteiro: Evaldo Mocarzel. Produção: Casa Azul. Co-produção: Raiz Produções e São Paulo Companhia de Dança. Montagem: Marcelo Moraes. Direção fotográfica: Alziro Barbosa, Fabiano Pierri e Milton Jesus; Música original: Thiago Cury e Marcus Siqueira; Edição de som: Miriam Biderman, Ricardo Reis e Ana Chiarini, Brasil, 2010. 1 DVD (65 min.), son., color..

ENSAIO Sobre o Movimento – São Paulo Companhia de Dança. Direção e Roteiro: Evaldo Mocarzel. Realização/Produção: Casa Azul. Montagem: Guta Pacheco, Brasil, 2012. 1 DVD (35 min.), son., color..

## **Myriad montage and dance: the embodiment of the cinematographic thinking in Evaldo Mocarzel**

### **Abstract**

Based on the Filmmaker's Theory methodological approach, this article discusses the theoretical thinking of the Brazilian documentary filmmaker Evaldo Mocarzel, as observed in his documentaries about dance: *São Paulo Companhia de Dança* (2010); *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras* and *Ensaio Sobre o Movimento*. It is aimed at highlighting prominent technical procedures, such as false-raccord editing, repetition of gesture in cinematographic cuts, and the use of cameras coupled to the dancers' bodies as an embodiment of a stylistic reasoning anchored on recurrent procedures in the documentarist's work. Among his texts, essays, interviews, letters of montage, and films, one can observe systematic traces in the creative acts investigated. The focus of the present reflexive analysis lies on two fundamental issues: a) in the artistic/linguistic marriage of dance and cinema, would the filmmaker's stylistic intention be to make the dancer become a kind of cinematographer of her/himself?, and b) would myriad montage be able to bring about the fragmentation, repetition and integration of false raccords, relating two languages intertwined by choreographic gesture-triggered cuts that make the film dance? The identification of coherence traits among the empirical objects here investigated ends up contributing to the systematization of arguments that become a theory, which, in turn, is translated into filmic act and vice versa.

## Keywords

Filmmaker's Theory. Evaldo Mocarzel. Documentary. Dance. Montage.

Recebido em 25/04/2019

Aceito em 05/07/2019