

**IVALDO MOCARZEL E O FILME QUE DANÇA: PROCEDIMENTOS DE
MONTAGEM CINEMATOGRAFICA A PARTIR DE UM DEVIR
COREOGRAFICO**

Cristiane Wosniak¹

Resumo: Neste trabalho me proponho a refletir sobre o processo de criação cinematográfica do cineasta e documentarista brasileiro Evaldo Mocarzel, a partir da sistematização de seu pensamento ou testemunho teórico exposto na *Carta de Montagem*, escrita para a composição de seu filme de dança e endereçada à equipe de montagem. A partir deste documento, que se constitui em fonte primária de informação, assim como entrevistas realizadas com o cineasta, tenho como intento verificar a potência de seu ato criativo *in loco*. O objeto empírico da investigação é o documentário *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento*, pertencente à série *Canteiro de Obras* (2012), em que o documentarista elabora uma verdadeira ode à dança, descortinando o cotidiano da São Paulo Companhia de Dança. A questão norteadora da investigação apoia-se na pergunta: de que forma Mocarzel busca um devir coreográfico na elaboração/criação da linguagem de seu documentário sobre/de dança? Como procedimento metodológico, parto do estudo sistemático da carta escrita por Mocarzel para a montadora Guta Pacheco, em sua última versão (27 de Setembro de 2012), e da análise de excertos do objeto empírico da investigação.

Palavras-chave: documentário; dança; montagem; Evaldo Mocarzel; devir coreográfico.

Contato: cristiane.wosniak@unespar.edu.br

Introdução

Como promover um casamento artístico do cinema com a dança, e vice-versa, sem que uma linguagem seja subserviente à outra? Esta pergunta é trazida à reflexão pelo cineasta e documentarista brasileiro Evaldo Mocarzel em seu ensaio *Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento* (2016), onde apresenta um pensamento autoral acerca dos seus documentários de/sobre dança: *São Paulo Companhia de Dança* (2010); *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras* (2010); *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio sobre o Movimento* (2012) e

¹ Doutora em Comunicação e Linguagens – Estudos de Cinema e Audiovisual pela Universidade Tuiuti do Paraná. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – *campus* de Curitiba II/FAP, Centro de Artes. Líder do GP CINECRIARE (Cinema – Criação e Reflexão) da UNESPAR/FAP/CNPq e membro do GP GRUDES da UTP/CNPq. Curitiba-PR, Brasil.

Wosniak, Cristiane. 2017. “Evaldo Mocarzel e o filme que dança: procedimentos de montagem cinematográfica a partir de um devir coreográfico”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 205-215. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Buracos no Céu (2013).² Estes foram criados a partir do forte desejo de produzir uma potência cinematográfica da presença do movimento por meio de um devir coreográfico.³

Mocarzel (2012, 1), que assumidamente faz os seus filmes dançarem “com muito rigor em planos assumidamente encenados”, discorre em seu texto sobre a sua paixão pela linguagem da dança e apresenta os balizamentos teóricos que sustentam seus próprios pensamentos estéticos sobre as noções de presença, espaço, tempo e corpo em movimento no documentário. André Bazin (2014) e Jean-Louis Comolli (2008) servem-lhe de ancoragem teórica na elaboração de uma tessitura documental dançante calcada em procedimentos cinematográficos de uma suposta “montagem miríade”. A “montagem miríade”, neste caso, traz à tona a fragmentação, a repetição e a integração de falsos *raccords*,⁴ relacionando duas linguagens em um diálogo harmônico ou “uma comunhão de duas artes entrelaçadas por cortes deflagrados por gestos” (Mocarzel 2016, 44).

Este texto parte de uma pergunta norteadora: de que forma Mocarzel busca um devir coreográfico na elaboração/criação da linguagem de seu documentário sobre/dança? Como abordagem metodológica a Teoria dos Cineastas requer um procedimento que, neste caso, parte prioritariamente do estudo sistemático de duas fontes primárias: a *Carta de Montagem* escrita por Mocarzel para a cineasta/montadora Guta Pacheco em sua última versão (27 de Setembro de 2012) e a

² Evaldo Mocarzel realizou os curtas *Pictures in the Park* (1999) e *À Margem da Imagem* (2001). Retomou o tema deste último, a vida de moradores de rua em São Paulo, transformando-o num longa, também chamado *À Margem da Imagem* (2003). Depois realizou os seguintes filmes: *Mensageiras da Luz - Parteiros da Amazônia* (curta e longa 2004); *Primeiros Passos* (2005); *Do Luto à Luta* (2005); *À Margem do Concreto* (2006); *Jardim Ângela* (2007); *O Cinema dos Meus Olhos* (2007); *Brigada Pára-Quedista* (2007), *Sentidos à Flor da Pele* (2008), *À Margem do Lixo* (2008), *BR-3* (a peça) e *BR-3* (o documentário) (2009), *Quebradeiras* (2009), *Cinema de Guerrilha* (2010), *São Paulo Companhia de Dança* (2010), *Cuba Libre* (2011), *Hysteria* (2012), *A Última Palavra é a Penúltima* (2012), *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento* (2012), *Antártica* (2013), *Dizer e Não Pedir Segredo* (2013) e o curta *A Cicatriz é a Flor* (2014).

³ O termo “devir”, neste artigo, coteja o conceito de “devir” para a Filosofia, ou seja, o movimento permanente que atua como regra, sendo capaz de criar e transformar tudo o que existe em seu próprio intervalo/processo de mudança constante. Gilles Deleuze afirma que não há nada para além da potência do devir. Os seres com as suas existências não seriam verdades em suas condições de singulares ou idênticos e nem esses critérios apontariam para o “sentido do real”. Em *Diferença e Repetição* (1988), *Lógica do Sentido* (1982) e *Mil Platôs v.4* (1997), pode-se perceber que Deleuze acredita que os seres e as coisas se afirmam em suas multiplicidades do real/verdade. O mundo emerge desse conceito e(m) suas múltiplas potências: verdades abertas, qualitativas e em pleno devir. Nota-se a semelhança com o conceito semiótico de ‘*qualis/primeiridade*’ para Charles Sanders Peirce. O devir deleuzeano situa-se nas frestas, nas brechas, nas aberturas rizomáticas de sentido.

⁴ O falso *raccord* de movimento é uma mudança de plano (intencional) que foge da lógica transparente da continuidade que procura transcender a lógica de sentido. Este 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”, potencializando um devir qualitativo.

análise do *corpus* eleito para a investigação, o documentário *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento* (2012).

Evaldo Mocarzel e o filme que dança: o gesto e a fração de movimento cinematográfico

Evaldo Mocarzel nasceu em 1960 em Niterói, Rio de Janeiro. Formou-se em Cinema na Universidade Federal Fluminense. Trabalhou como jornalista e foi editor do Caderno 2, do jornal *O Estado de São Paulo*, durante oito anos. Coursou Cinema na *New York Film Academy* e fez parte durante quatro anos do Círculo de Dramaturgia do diretor Antunes Filho, no Centro de Pesquisa Teatral (CPT-SESC), em São Paulo. Em seu repertório cinematográfico constam curtas e longas-metragens com ênfase em cinema documental.

Em uma entrevista concedida a Miguel de Almeida para o Programa *Sala de Cinema: Evaldo Mocarzel - SESCTV* (2011), o cineasta declara (19':17'' - 19':40'') a sua perspectiva documentarista:

“ documentário é uma ficção de representação do real. Você vai ali cortar o mundo e reorganizar no processo de montagem. Cinema é uma linguagem fragmentária. Você tem que recortar mesmo para tirar proveito nesta reorganização de vida e criar uma *verdade documental*” (Mocarzel 2011, grifo da autora).

Como documentarista, o cineasta em sua ode à dança parece buscar, nesta recriação de uma verdade documental, um devir coreográfico a partir do recorte e posterior montagem de situações corriqueiras de uma companhia de dança com o único intuito de fazer o filme dançar a partir de perspectivas múltiplas dos atores sociais envolvidos na filmagem.

O entendimento de corte aqui mencionado, denota um pensamento calcado no gesto coreográfico, na fração de cena, nas intensas elipses temporais, na fragmentação e repetição exaustiva do movimento que deverá ser suturado audiovisualmente, “irradiando na tessitura de sua edição uma cadência, um suingue, tudo encadeado com uma sutil e necessária coreografia de imagens e sons” (Mocarzel 2012, 1-2).

Mocarzel dirige-se à cineasta Guta Pacheco, responsável pela edição/montagem do documentário. Na leitura atenta do documento, que contém dezesseis páginas, observa-se como um pensamento autoral/teoria de um cineasta poderá se revestir e se

reconfigurar no texto fílmico por meio de dois procedimentos destacados pelo cineasta.

No primeiro procedimento de montagem, Mocarzel enfatiza a necessidade de uma função narrativa (des)organizada em falso *raccord* de movimento e até mesmo de eixo:⁵

“Quero muito subordinar os seus cortes cinematográficos aos gestos coreográficos que filmamos na sala de ensaio, no palco e também nas atividades mais simples do trabalho cotidiano da companhia. É um gesto (ou um fragmento de gesto) que vai acionar a precisão do seu corte audiovisual. Minha intenção é construir o filme inteiro em falso *raccord*, ou seja, em falsa continuidade de movimento, uma obsessão minha muito antiga quando penso na montagem de filmes, sobretudo voltados para o universo da dança. O *raccord* é um recurso lindo do cinema e essa ilusão de continuidade de movimentos *estilhaçados* em diversos planos precisa e deve ser uma das bússolas principais para guiar o seu processo de montagem nesse novo filme. Quero direcionar o seu olhar para os movimentos dentro dos planos, para que você pense mais nas gestualidades desenhadas no interior dos quadros, para que faça uma decupagem sempre pensando nessa falsa continuidade de movimentos e, a partir daí, toda a nossa estrutura narrativa vai dançar como um delicioso moto-contínuo audiovisual.” (Mocarzel 2012, 2, grifo da autora)

No segundo procedimento de montagem visando à recriação da “verdade documental”, que alia as linguagens da dança e do cinema, o cineasta destaca a expressão “miríade de movimentos” para se referir ao esgarçamento espaço-temporal do movimento dançante focalizado sob diferentes e inusitados ângulos o que, certamente, acabará por (re)criar uma nova modalidade de falso *raccord*, ou seja, uma “montagem miríade” de gestos que se repetem. O diretor estabelece teoricamente o seu desejo/roteiro para este segundo procedimento de montagem:

“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

⁵ Para Jacques Aumont *et al.* (1995, 77), o *raccord* de eixo trata de momentos sucessivos, que podem estar separados por elipses temporais, de um mesmo traço/conteúdo de filmagem e que são re(a)presentados em diferentes planos e perspectivas, podendo a câmera se aproximar, afastar, estar inserida no próprio corpo dos atores sociais (documentários) em diferentes momentos do dia, por exemplo. No caso do documentário em questão, os mesmos gestos são filmados de dia, de noite, na sala de aula, no palco e no alto de edifícios, mesclando-se e repetindo-se (des)continuamente estas perspectivas da/na execução dos gestos durante o processo de montagem.

algumas frases coreográficas através de uma fragmentação rigorosa de cada detalhe das gestualidades filmadas, assumidamente trabalhando com repetições (aliás, não há maior ‘verdade documental’ no universo da dança do que a repetição por motivos óbvios; basta passar algum tempo numa sala de ensaio) (...) Tanto a dança quanto o cinema prescindem de palavras e precisamos tirar proveito do dom da ubiquidade da câmera para produzir no nosso filme algo que nenhum espectador jamais vai ver num palco, sentado numa plateia. (...) Essas miríades de gestos repetidos que vão se esgarçando em progressão geométrica até formar um outro tipo de *ilusão de continuidade de movimento*.” (Mocarzel 2012, 2, grifo da autora)

O documentarista insiste em seu raciocínio estético: uma montagem coreográfico-cinematográfica que aposta nos rastros, nas linhas do corpo, na geometria de movimentos metonímicos de mãos, pés, olhares/alteridade, subjetividade e diálogos linguísticos. O uso intenso de re(a)presentações e encenações de movimentos em diferentes e inusitadas locações – como a sala de aula, o alto de edifícios na cidade de São Paulo, o terraço da Assembleia Legislativa no Ibirapuera, o palco do teatro – e a (multi)perspectiva dos olhares dos próprios atores sociais com câmeras acopladas a seus corpos (*GoPro* e *body-cam*) promovem o encontro com uma das ideias que sempre perseguem o diretor/cineasta, conforme atesta em seu depoimento em prol da alteridade no documentário: “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, 11).

Cabe destacar que a figura do diretor/roteirista como autor e produtor do conceito fílmico, segundo Robert Stam (2003), é fundamental para a propagação de uma suposta teoria do “autorismo”, desde os anos 1950. Para Stam, o diretor seria “responsável, em última instância, pela estética e pela *mise-en-scène* de um filme” (2003, 104).

Em *As Teorias dos Cineastas*, Jacques Aumont, por sua vez, destaca que as imagens cinematográficas tornam-se um veículo potente de pensamento autoral, entendendo, dessa maneira, que “o cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento” (2004, 7).

É a partir desse raciocínio que percebo como a escrita autoral mocarzeleana pode ser evidenciada na tessitura de seu documentário dançante a partir do seu conceito de “montagem miríade”.

A montadora Guta Pacheco recebe instruções reiteradas, ao longo dos trechos da *Carta*, para que não perca no processo da montagem as mesclas de fragmentação, repetição e esgarçamentos deliberados da presença do corpo em movimento, habitando em devir – atual e virtual – o espaço-tempo de re(a)apresentação documental.

A segunda possibilidade conceitual acerca desta teoria da “montagem” posta em práxis são as frases coreográficas que pontuam a (des)continuidade do movimento coreográfico em diferentes locações. Neste sentido, a potência do/em devir coreográfico é colocada em foco pelo cineasta: “uma coisa importante que precisa ser dita: não estou preocupado com nenhum tipo de continuidade com relação ao elenco” (Mocarzel 2012, 13). O *raccord* se acentua em sua “falsidade identitária” e eclode em uma imensa potencialidade para o movimento em si: “a continuidade dos intérpretes e das locações não nos preocupa, mas sim o movimento, o esplendor dessa linguagem estonteante de gestos que é a dança” (Mocarzel 2012, 13).

O documentarista reafirma constantemente seu pensamento/argumento em prática ao admitir que não é a singularidade do idêntico que aponta para o sentido do “real” ou significante em seu filme que dança: o próprio ato cinematográfico da quebra de continuidade, do falso *raccord* e da repetição é o pensamento posto em ação, potencializando, por meio da montagem de evidência em detrimento de uma montagem de continuidade, uma dança em eterno devir.

A verosimilhança documental, a “verdade calcada na diferença” e na (des)continuidade diz respeito unicamente ao movimento, ao esgarçamento espaço-temporal destes movimentos. A promoção de experimentos coreográfico-cinematográficos embasados no conceito de “montagem miríade”, traz, segundo Mocarzel, “o desnudamento poético, audiovisual, de cada um dos fragmentos dos movimentos embutidos nas frases coreográficas que pinçamos para reencená-las para a linguagem do cinema” (2012, 13).

O documentário e a montagem miríade – teoria e(m) práxis

Em sua busca conceitual – pensamento teórico corporificado em obra filmica –, Mocarzel também dialoga com o teórico Jean-Louis Comolli que, por sua vez, no

ensaio “Sob o risco do real” (2008), explora a questão da presença ou co-presença do corpo no ato da filmagem ao mencionar uma “potência de convicção”, além da “beleza” que somente o corpo filmado pode conhecer (Comolli 2008, 176). Esta questão entusiasma Mocarzel que se faz a pergunta: como o cinema pode, de fato, ampliar a corporeidade da dança? Ao menos temporariamente, o diretor parece ter encontrado em sua teoria e práxis cinematográfica uma resposta satisfatória à questão da “presença” do corpo dançante no texto fílmico:

“O cinema e a dança são duas linguagens que podem comungar em casamentos artísticos além, muito além da reiteração das palavras, que nem sempre conseguem nos fazer frequentar os mistérios sugestivos e silenciosos dos gestos e das imagens. Trata-se de uma troca artística que tem o movimento como matéria-prima essencial e que adquiriu novos contornos, novos caminhos, graças ao minimalismo e à leveza das tecnologias digitais, que estão banindo as tediosas atmosferas cinematográficas do que se convencionou chamar de ‘teatro filmado’ e têm criado novas e antes impensáveis possibilidades de ‘presença’ para a dança e para as artes cênicas, de maneira geral, na linguagem fragmentária do cinema.” (Mocarzel 2016, 51)

No objeto empírico desta investigação, o esboço fragmentário inicial da estrutura narrativa proposta pelo ato da montagem cinematográfica explora ostensivamente os falsos *raccords* em um encadeamento – miríade de movimentos – que se estilhaça a partir de matrizes de imagens com bailarinos se movendo no topo de edifícios (Imagem 1).



Imagem 1 – Evaldo Mocarzel, *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento*, 2012

As imagens são capturadas durante o dia com aspecto ensolarado e os cortes variados e consecutivos permitem antever os bailarinos com câmeras acopladas a seus corpos ensaiando na sala de aula (Imagem 2). Seguem-se os cortes incisivos contra os planos filmados com membros da equipe técnica da São Paulo Companhia de Dança em suas atividades cotidianas.



Imagem 2 – Evaldo Mocarzel, *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento*, 2012

A conotação narrativa, conforme alega o diretor, é “como se o dia de trabalho estivesse começando numa companhia de dança (daí a necessidade nesse momento das imagens diurnas), e ainda precisamos intercalar nesse despertar da companhia outras imagens em montagem paralela” (Mocarzel 2012, 5). Mocarzel solicita a mescla de diferentes ritmos e planos de movimentos contínuos da metrópole – carros, motos, transeuntes – em meio aos gestos (re)cortados dos bailarinos dançando alternadamente, pela sutura da montagem, no alto de edifícios, em planos aéreos, na sala de aula, com câmeras acopladas ao corpo e no palco (Imagem 3).



Imagem 3 – Evaldo Mocarzel, *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento*, 2012

Este procedimento corrobora o sentido do trabalho documental do cineasta: associar a imagem da companhia à imagem da cidade impressa em sua identidade nominal.

Em oito diferentes trechos de sua *Carta de Montagem*, o cineasta insiste em mencionar sua “preocupação com o falso *raccord*, com uma falsa continuidade de movimento, como se o gesto, o fragmento do movimento, seja do corpo ou de movimentações da própria cidade, estivesse deflagrando o seu corte cinematográfico” (Mocarzel 2012, 6).

É preciso mencionar que até mesmo os poucos depoimentos – entrevistas em voz-off com membros da companhia que expõem a paixão dos atores sociais pela dança – são embaralhados e estilhaçados no espaço-tempo de re(a)apresentação: vozes femininas se debruçam sobre imagens do elenco masculino em locação externa, sobre bailarinos se aquecendo, ensaiando e performando, sendo impossível quaisquer associações entre forma imagética e conteúdo sonoro verbalizado. Intenção? Possivelmente, reverberar o gesto como um ícone cinético, sem a necessidade da palavra ou de um didatismo explicativo. Trata-se da dança com seu(s) sentido(s) e significado(s) construído(s) no/pelo ato de dançar.

Se Aumont afirma que a ideia de arte/cinema é acompanhada de uma série de pressupostos que fazem do indivíduo criador “responsável pela sua criação e, portanto, o mais bem situado para desenredar seus mecanismos e suas razões” (2004, 8), então me parece razoável afirmar que um dos mecanismos/pensamentos estéticos mocarzeleanos colocados em práxis cinematográfica seria a “montagem miríade”. Este tipo de teori(a)ção reflete e reverbera o movimento, sem individualizar o ser dançante, ampliando a potência do coletivo, da companhia de dança.

A estrutura narrativa da montagem prossegue, na segunda parte do documentário, em suas nuances e vai aos poucos desnudando os procedimentos do trabalho árduo da companhia: as aulas, os ensaios, a repetição exaustiva de movimentos que intercala, na composição da trilha sonora, sons intra e extra-diegéticos.

Na terceira parte/secção acontecem os *cases* de imagens feitas a partir do pôr do sol, no topo de edifícios da cidade de São Paulo. Percebe-se uma nova dança das miríades de movimentos estilhaçados pelo processo de montagem. Mocarzel insiste em “contaminar” Guta Pacheco, solicitando-lhe explicitamente a criação de uma nova passagem de tempo na estrutura narrativa do filme com as imagens de bailarinos

dançando no alto de edifícios, em meio aos últimos raios de sol na cidade (Imagem 4). Observa-se também um grande mosaico metonímico de imagens do espetáculo completo da companhia no Teatro Alfa, em São Paulo. Sobre este trecho, o cineasta finaliza a sua carta com um apelo à montadora, lembrando-a de utilizar “somente imagens, sons e logicamente música, sem nenhum tipo de didatismo verborrágico, o verdadeiro semblante da São Paulo Companhia de Dança” (Mocarzel 2012, 10).



Imagem 4 – Evaldo Mocarzel, *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento*, 2012

Evaldo Mocarzel, a partir do(s) objeto(s) empírico(s) da investigação, reflete sobre o casamento artístico entre duas formas de arte/linguagem: a dança e o cinema, cujo ponto de intersecção seria o movimento. Seu pensamento autoral e teórico é enfrentado e (ex)posto em prática de forma poética, icônica e aberta. Esta abertura de significados é propiciada pelo arcabouço de uma montagem miríade potencializada, por sua vez, pela filmagem fragmentária e pela fração de cena dos falsos *raccords* de movimento, de gesto e de eixo.

São Paulo Companhia de Dança - Ensaio Sobre o Movimento é um filme documental que dança em devir coreográfico-cinematográfico.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, Vernet, Marc. 1995. *A estética do filme*. Campinas-SP: Papyrus.
- Aumont, Jacques. 2004. *As teorias dos cineastas*. Campinas-SP: Papyrus.
- Comolli, Jean-Louis. 2008. “Sob o risco do real”. In: *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 169-178.

- Deleuze, Gilles. 1982. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1988. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- _____. 1997. *Mil platôs v. 4*. São Paulo: Perspectiva.
- Mocarzel, Evaldo. 2011. *Entrevista concedida a Miguel de Almeida para o Programa Sala de Cinema: Evaldo Mocarzel – SESCTV*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Wk6m9DI-7c>>. Acesso em: 10/01/2017.
- _____. 2012. *Carta de montagem não publicada endereçada a Guta Pacheco*. São Paulo.
- _____. 2016. “Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento”. In: Lesnovski, A., Wosniak, C. (orgs.). *Olhares: audiovisualidades contemporâneas brasileiras*. Campo Mourão: Fecilcam, 33-54.
- Ramos, Fernão Pessoa. 2008. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.
- Stam, Robert. 2003. “O culto ao autor”. In: *Introdução à teoria dos cineastas*. Campinas-SP Papirus.

FILMOGRAFIA

- Mocarzel, Evaldo (realização), Pacheco, Guta (montagem). 2012. *São Paulo Companhia de Dança – Ensaio Sobre o Movimento*. Casa Azul.