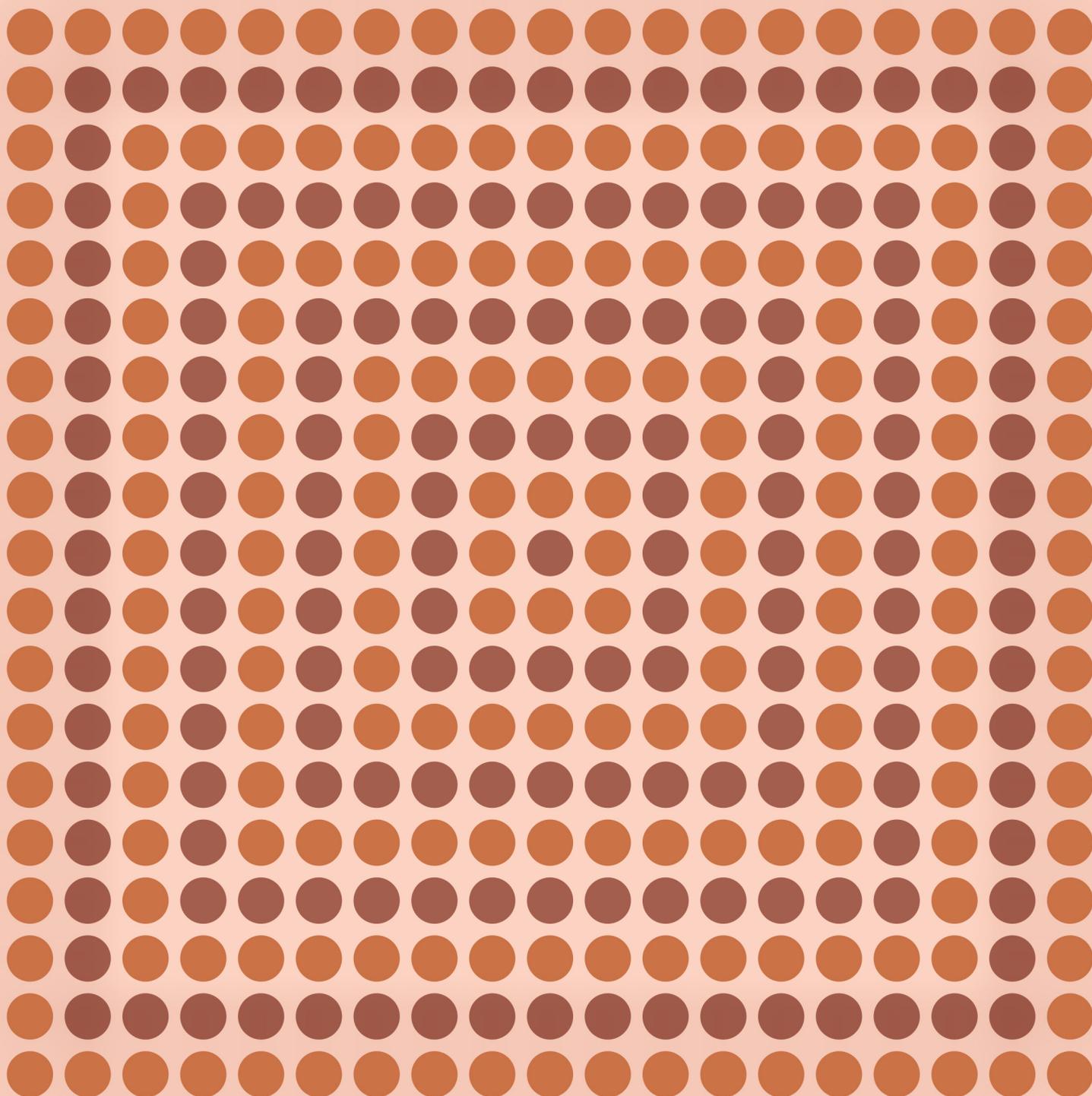


ISSN 2175-0769

# O MOSAICO

número 12, Janeiro/Dezembro 2015



REVISTA DE PESQUISA EM ARTES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

CAMPUS DE CURITIBA II - FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ



**UNESPAR**  
Universidade Estadual do Paraná

**Governo do Estado do Paraná  
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior**

---  
**Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II  
Faculdade De Artes Do Paraná  
Divisão De Pesquisa E Pós-Graduação**

**O Mosaico / *The Mosaic***

**Universidade Estadual do Paraná / *State University of Parana***

Reitor / *Rector*: **Prof. Ms. Antonio Carlos Aleixo**

Vice-Reitor / *Vice-Rector*: **Prof. Dr. Sydnei Roberto Kempa**

**Faculdade de Artes do Paraná / *Arts College of Parana***

Diretora / *Dean*: **Prof<sup>a</sup> Ms. Pierângela Nota Simões**

Vice-Diretor / *Vice-Dean*: **Ms. Marcelo Bourscheid**

**Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / *Research and Graduate Program***

Coordenador / *Coordinator*: **Prof. Dr. Marcos Henrique Camargo**

Editora Chefe / *Editor-in-chief*: **Prof. Dr<sup>a</sup> Noemi Nascimento Ansay**

**Editores / *Editor***

**Prof. Ms. Roberta Cristina Ninin** - Universidade Estadual do Paraná

**Prof. Dr. Fábio Henrique Nunes Medeiros** - Universidade Estadual do Paraná

**Técnicos / *Technicians***

Capa e Projeto Gráfico / *Cover and Graphic Design*: **Caroline Lemes; Juciene Santos;**

**Bibliotecário / *Librarian*: Mary Tomoko Inoue**

**Parecerista/ *Referee***

**Dr. José Eliézer Mikosz** - Universidade Estadual do Paraná

**Ms. Gisele Miyoko Onuki** - Universidade Estadual do Paraná

**Ms. Tiago Mendes Alvarez** - Universidade Estadual do Paraná

**Dr. Eduardo Tulio Baggio** - Universidade Estadual do Paraná

**Dr. Joubert de Albuquerque Arrais** - Universidade Federal do Cariri

**Dr. Daniela Gatti** - Universidade Estadual de Campinas

**Dr. Marcos Henrique Camargo** - Universidade Estadual do Paraná

**Ms. Ana Paula Johann** - Universidade Estadual do Paraná

**Dr<sup>a</sup> Juslaine de Fatima Abreu Nogueira** - Universidade Estadual do Paraná

**Dr<sup>a</sup> Rosemeire Odahara Graça** - Universidade Estadual do Paraná

**Ms. Diego Elias Baffi** - Universidade Estadual do Paraná

**Dr. Adriano Marcelo Cypriano** - Faculdade Cásper Líbero

ISSN 2175-0769

# O MOSAICO

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS DE CURITIBA II  
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ  
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

© 2015 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba  
II - Faculdade de Artes do Paraná – FAP

É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para outro idioma sem a autorização da Comissão Editorial.

O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons



TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Disponível nos seguintes endereços eletrônicos:

<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=122>

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico>

Indexadores:



O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes / Unespar Campus de Curitiba II- FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação. Curitiba, n. 12 (jan./dez.), 2015. – Curitiba : FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação, 2015. 107p.

ISSN 2175-0769

Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

1. Arte – pesquisa -Periódicos. I. Faculdade de Artes do Paraná.  
Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação.

CDD 705  
CDU 7 (05)

Universidade Estadual do Paraná  
Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná Divisão de  
Pesquisas e Pós-Graduação  
Rua dos Funcionários, 1357, Cabral 80.035-050 Curitiba – Paraná  
– Brasil Telefone: +55 41 3250-7339  
[Revista.mosaico@unespar.edu.br](mailto:Revista.mosaico@unespar.edu.br)  
<http://www.fap.pr.gov.br>

## SUMÁRIO

<b>EDITORIAL</b> .....	<b>6</b>
Prof. Dr. Fábio Henrique Nunes Medeiros	
<b>JAIR MORAES E A DANÇA MASCULINA EM CURITIBA: PROPOSTA DE UMA CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA</b> .....	<b>8</b>
Thomas de Lima Santos Prof <sup>a</sup> . Dr <sup>a</sup> . Cristiane Wosniak	
<b>O PLANEJAMENTO DO DESIGN DE SOM NOS DOCUMENTÁRIOS MUSICAIS</b> .....	<b>25</b>
Elisa Clara Vieira Juschaks	
<b>AUTORRETRATOS FICCIONAIS: O FEMININO E A (DES)CONFIGURAÇÃO IDENTITÁRIA NA FOTOGRAFIA DE CINDY SHERMAN</b> .....	<b>37</b>
Clarissa Santos Silva	
<b>O FILME COMO REPRODUÇÃO DA REALIDADE. ANÁLISE TEXTUAL, TEMÁTICA E INTERPRETATIVA DO LIVRO “O QUE É CINEMA” DE JEAN-CLAUDE BERNARDET</b> .....	<b>51</b>
Yannara Negre Marques	
<b>O TREINAMENTO: CAMINHOS PARA O DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO DO ATOR. ...</b>	<b>63</b>
Nayara Tamires C. de Araujo Rodrigo Lanzoni Fracarolli Ludmila Castanheira	
<b>O INVASOR: UM OLHAR SOBRE A ADAPTAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA PARA O CINEMA ...</b>	<b>77</b>
Talita Jordina Rodrigues	
<b>ENTREVISTA: “QUANDONDE: HAITI2015, UM RELATO DE EXPERIÊNCIA EM INTERVENÇÃO URBANA”</b> .....	<b>89</b>
Prof <sup>a</sup> . Ms. Lúcia Helena Martins Prof. Ms. Diego Elias Baffi	

## EDITORIAL

Bem-vindos ao décimo segundo número da publicação *O Mosaico* – Revista de Pesquisa em Artes da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR- Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná.

Nesta edição, como nas anteriores, contemplaremos publicações de área acadêmica, educacional e artística, em seus vários segmentos e diversas linguagens; neste caso especificamente: teatro, dança, artes visuais, música e cinema. Divulgaremos pesquisas provenientes de várias naturezas artísticas e científicas, de graduandos e pós-graduandos de nossa instituição e de outras instituições de ensino superior do país.

Esta edição abre com o artigo de Thomas de Lima Santos, sob orientação da professora Cristiane Wosniak, cuja abordagem se propõe a discutir as narrativas da História Oral na criação da biografia, a partir das memórias do bailarino Jair Moraes, da Cia. Dança Masculina, refletindo a noção de ‘identidade’, tendo como referência Zigmunt Bauman; O artigo de Elisa Clara Vieira Juschaks aborda a importância do planejamento sonoro nos documentários musicais, tendo como referência os filmes *Sound City* e *Música Subterrânea*, na perspectiva do design de som; Clarissa Santos Silva analisa algumas acepções acerca do gênero feminino, observando a representação do corpo pela construção imagética da fotógrafa Cindy Sherman em seus ensaios auto-referentes, traçando “a incidência das imbricadas relações entre gênero, identidade e representação na interface fotográfica, suscitando o pensamento nas diferentes formas de (des)configuração do feminino e a subjetivação de suas identidades” (SILVA, C.S.); O texto de Yannara Negre Marques é uma análise do livro “O Que é Cinema” de Jean-Claude Bernardet, elencando algumas contribuições da obra para estudos da sétima arte; No artigo escrito em várias mãos, os autores Nayara Tamires Correia Araujo, Rodrigo Lanzoni Fracarolli e Ludmila Castanheira abordam a importância do treinamento pessoal do ator, com base em estudos práticos e teóricos com o grupo Lume Teatro, analisando as possíveis contribuições do treinamento energético para o trabalho do ator, a partir das experiências vivenciadas dentro do Grupo de Estudos do Corpo do Ator - GECA com a cena “Entre Calçadas”; No artigo de Talita Jordina Rodrigues, a autora discute a adaptação fílmica de obras literárias a partir da análise de

“O Invasor”, livro de Marçal Aquino e filme de Beto Brant, buscando as intersecções entre as duas obras e linguagens, observando algumas características destes suportes e suas transposições; Essa edição da Revista se fecha com a entrevista de Diego Elias Baffi concedida a Lúcia Helena Martins, que traz um levantamento da sua trajetória artística na quandonde intervenções urbanas em arte, buscando algumas de suas acepções sobre arte *site specific*, bem como o processo do filme documentário: Saudade: pon.te para o *Haiti*.

Meus agradecimentos a todos os envolvidos nesse trabalho: ao conselho editorial, aos pareceristas, à coordenação de pesquisa, à equipe de produção, aos colaboradores dessa edição.

No desejo que esses textos possam encontrar o mar da leitura.

**Prof. Dr. Fábio Henrique Nunes Medeiros**  
Doutor em Arte pelo programa de  
Artes Cênicas (USP) com pesquisa sobre  
intercruzamentos entre linguagens.

## JAIR MORAES E A DANÇA MASCULINA EM CURITIBA: PROPOSTA DE UMA CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA

Thomas de Lima Santos<sup>1</sup>  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Wosniak<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo se propõe a refletir sobre as narrativas da História Oral na criação de uma biografia. Pretende-se apresentar algumas memórias da vida do bailarino, *maître* e coreógrafo Jair Moraes e a Cia. Dança Masculina, refletindo a noção de 'identidade', proposto por Zigmunt Bauman, como a composição de um quebra-cabeça aberto a diferentes interpretações. No contexto no espaço institucional público, a *Cia. Dança Masculina Jair Moraes* também será apresentada enquanto personagem desta construção biográfica, auxiliando a produção de memória artística em Curitiba e por consequência tornando-se instrumento da própria construção histórica.

**PALAVRAS-CHAVE:** biografia de dança, memória; identidade; história oral; Jair Moraes.

### ABSTRACT

This article aims to reflect on the narratives of Oral History in the creation of a biography. It is intended to present some lifetime memories of the dancer, choreographer and *maître* Jair Moraes and the Cia Dance Men, reflecting the notion of 'identity', proposed by Zygmunt Bauman, as the composition of a puzzle open to different interpretations. In the institutional context in public, the *Company Dancing Men Jair Moraes* also be featured as a character in this biographical construction, aiding the production of artistic memory in Curitiba, and consequently becoming an instrument of his own historical construction.

**KEYWORDS:** biography of the dance; memory; identity; oral history; Jair Moraes.

---

1 Graduado no Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Faculdade de Artes do Paraná. Foi membro (pesquisador colaborador) do projeto de pesquisa da professora Dr<sup>a</sup>. Cristiane Wosniak, denominado: *História(s) e memória(s) da dança em Curitiba sob a perspectiva dos espaços institucionais* (2012-2013). Foi membro discente do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes (GIPA) da FAP, atuando na linha de pesquisa: Artes, Mídias, História e Patrimônio (2012-13). Participou como bolsista do Programa de Iniciação Científica/PIC da UNESPAR/FAP (2012-13), sob orientação da referida professora.

2 Orientadora do projeto de pesquisa. Doutora em Comunicação e Linguagens (Estudos de Cinema e Audiovisual) pela UTP. Mestre pelo mesmo programa. Especialista em Artes-Dança. Docente do Colegiado de Dança da Faculdade de Artes do Paraná. Atualmente é membro integrante do Grupo de Pesquisa CINECRIARE -cinema: criação e reflexão (UNESPAR/CNPq).

## INTRODUÇÃO

Este projeto de pesquisa e a escrita do artigo nascem a partir da vivência e do interesse do pesquisador, em relação ao universo da dança, atuando como bailarino de 2004 à 2010, numa companhia de dança masculina na cidade de Curitiba, e a partir da entrada no ambiente acadêmico – no Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Faculdade de Artes do Paraná – com a pesquisa em dança, especificamente com a matriz histórica relacionada aos ‘nomes próprios da dança’.

Ao perceber-se a amplitude e possibilidades da temática, decidiu-se mapear a trajetória histórica de uma personalidade artística – o bailarino, coreógrafo e *maître de ballet*, Jair Moraes – que tem sua vida, há mais de meio século, voltada à arte da dança e, sobretudo, à formação do corpo masculino para a dança, em Curitiba.

Dessa maneira, surgiu a ideia de trabalhar com a modalidade biografia, como interesse central da investigação de iniciação científica, a partir da proposição de Zygmunt Bauman, que, em sua obra *Identidade* (2005), comenta sobre a possibilidade de tomar a imagem de um quebra-cabeça como uma alegoria para se pensar a biografia na contemporaneidade:

É preciso compor sua identidade pessoal (ou as suas identidades pessoais?) da forma como se compõe uma figura com as peças de um quebra-cabeça, mas só se pode comparar a biografia com um quebra-cabeça incompleto, ao qual faltem muitas peças (e jamais se saberá quantas). O quebra-cabeça que se compra numa loja vem completo numa caixa, em que a imagem final está claramente impressa, e com a garantia de devolução do dinheiro se todas as peças necessárias não estiverem dentro da caixa ou se for possível montar uma outra usando as mesmas peças. E assim você pode examinar a imagem na caixa após cada encaixe no intuito de se assegurar que de fato está no caminho certo (e único), em direção a um destino previamente conhecido, e verificar o que resta a ser feito para alcançá-lo (BAUMAN, 2005, p. 54).

Nesse sentido, a questão da identidade fluída<sup>3</sup>, transitória e adaptável ao ambiente, conforme esse se altera, traz para a pesquisa a noção do ‘nome próprio’ da personalidade/artista Jair Moraes em consonância com a sua produção artística, estética e poética, ou seja a companhia que carrega o seu nome próprio, mas em uma matriz de

---

3 Em sua obra *Modernidade líquida* (2001) – onde analisa a passagem da modernidade ‘sólida’ para a ‘líquida’, mais dinâmica e flexível - Zygmunt Bauman complementa a análise realizada anteriormente em *Globalização: as consequências humanas* (1998) e *Em busca da política* (1999). Nessas três obras, em conjunto com *Identidade* – fonte desse artigo – Bauman aborda uma análise profunda das condições cambiantes da vida social e política humana.

criação coreográfica que dialoga com a contemporaneidade, com o espaço e o tempo de sua produção, flexibilizando as possibilidades do fazer artístico. A identidade fluída e mais a dinâmica da companhia tem em seu idealizador um ponto de partida e ordenamento, mas sua permanência na comunidade curitibana é constantemente mobilizada pela inserção de novas ideias, novos preceitos, novos convidados/coreógrafos que agregam informação aos corpos/bailarinos do grupo. Dessa forma, acredita-se que o ‘nome próprio’ Jair Moraes em comunhão com o nome da instituição que o alberga – o Centro Cultural Teatro Guaíra – conseguem um diálogo em mosaico, onde cada peça agrega um significado que o complementa e o transcende. É nesse sentido que se entende a identidade fluída do artista da dança Jair Moraes é trabalhada: a partir de um modelo biográfico de(em) construção e interpretação.

## **MATERIAIS E MÉTODOS: COLETANDO DADOS E ‘BIOGRAFANDO’**

Ao se mapear a trajetória biográfica de um personagem vivo e dinâmico, não se tem a garantia de juntar todas as peças na formação de um todo significativo: a imagem, ao término da investigação, ao contrário da alegoria do quebra-cabeça, não pode ser dada antecipadamente; enquanto no quebra-cabeça a tarefa está voltada para o objetivo, na biografia, “é direcionado para os meios e não para os fins” (BAUMAN, 2005, p. 55).

O que se propõe, nesta investigação é pensar que a biografia presente será sempre um recorte possível de interpretação dos ‘meios’, sendo que o biógrafo torna-se, também, autor, nesta interpretação de documentos, fatos e entrevistas, utilizando-se neste caso, dos recursos da História Oral.

Cabe salientar que na escrita do livro *Identidade* (2005), Bauman se utiliza de entrevistas, cujos dados foram coletados por via de email. Entretanto, nessa pesquisa, são adotados os seguintes procedimentos metodológicos: entrevistas abertas ou semiestruturadas e individuais, via e-mail e pesquisa de campo. O contexto do espaço institucional público, além da coleta de dados, é essencial na elucidação das pistas para a construção desta biografia.

Jair Moraes tornou-se, já na década de sessenta, o 1º bailarino do Balé Teatro Guaíra, – representante artístico do patrimônio cultural do Estado do Paraná. Sua opção por trabalhar, atualmente, com o ensino e a criação de uma dança estritamente masculina é visível (há mais de dez anos) em sua própria companhia: a *Jair Moraes Companhia de Dança Masculina*, cuja sede apropria-se das dependências do Centro Cultural Teatro Guaíra. É nesta imbricação de espaços culturais que a trajetória histórica, deste personagem, suas memórias e sua identidade artística vem sendo construída.

### BREVE COMPOSIÇÃO DO ‘QUEBRA-CABEÇA’ BIOGRÁFICO

Jair Moraes (figura 01) iniciou seus estudos em dança no Rio de Janeiro, sendo aluno de Tatiana Leskova e Eugênia Feodorova. Foi bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no final da década de 1960 e dançou no corpo de baile do Teatro Guaíra de 1970-72. Foi solista do corpo de baile do Corpo de Baile Municipal de São Paulo, entre 1972-73 e no Ballet Gulbenkian-Lisboa, 1973 e 1979. Participou do *Ballet do Século XX* de Maurice Béjart e dançou como solista em importantes montagens de repertório clássico e contemporâneo. Dançou com *partenaires* como: Ana Botafogo, Cecília Kerche, Karla Couto e Eleonora Greca. Greca (figura 02) comenta sobre Moraes:

...conheci Jair Moraes na época em que era aluna da Escola de Dança do Guaíra; ao assistir os ensaios da Cia. no Teatro Guaíra. Jair Moraes foi meu grande formador na minha carreira, me ensinou a dançar, estar junto com o bailarino, a respirar com o bailarino, a trabalhar com dueto, a fazer dueto, a criar... havia uma grande `telepatia` entre nós... Foi ele que realmente me criou enquanto artista e bailarina; minha visão de mundo e artista se consolidou ao lado dele. O Jair foi e continua sendo esse grande formador de talentos pelo mundo afora; é um grande artista nacionalmente e mundialmente; é uma referência na dança... Ele é um patrimônio vivo, vibrante, pujante porque fez, faz e fará pela dança. O patrimônio cultural, ele é imaterial, passa por gerações, então a dança precisa de uma forma geral amadurece para que todo este patrimônio que foi construído desde séculos até agora seja fomentado, difundido e experimentado. Jair Moraes tem que ser chamado, convocado porque ele tem muito o que falar e dizer pelo patrimônio que fez e faz.. O futuro que está nas mãos da Cia Dança Masculina ou mesmo do Teatro Guaíra ou mesmo de uma Faculdade poderia estar sendo usufruída, aproveitar o trabalho que vem desenvolvendo nestes 10 anos, formando bailarinos, cenógrafos, coreógrafos, figurinistas, iluminadores: é um celeiro de artista diferenciados. A Cia então com esse novos discípulos de Jair estão ai para fazer isso pela dança, pela seriedade, disciplina, pelo compromisso e trabalho que mostra, o olhar em tudo em sua volta.. Então o artista é da sociedade onde vive, não pode ser um alienado, o artista tem que dar o valor pela arte pela qual vive e pela qual ele acredita e o Jair é a essência disso, acredita no que faz e pelos motivos que ele faz (GRECA, 2003).

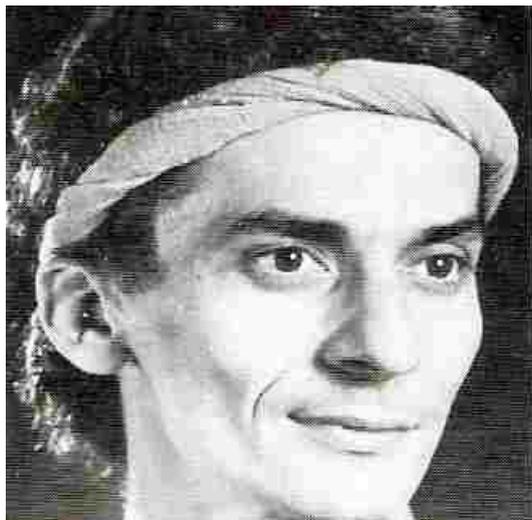


Figura 01

Fonte: (acervo do artista Jair Moraes)



Figura 02

Fonte:(balé: *Inter-Rupto* – acervo BTG)

Moraes recebeu diversos prêmios como bailarino e coreógrafo, destacando-se por sua atuação como diretor artístico do *Grupo Raízes*, de Caxias do Sul-RS, na década de 1980. Sigrid Nora relata, em sua entrevista via e-mail (2013), que “o grupo atuou como único grupo profissional estável de dança no Rio Grande do Sul, entre os anos de 1983 e 1990, em Caxias do Sul. Jair Moraes foi diretor artístico, professor e coreógrafo residente desde a fundação do grupo até o ano de 1989”. Jair Moraes costurava sua trajetória e sua identidade perante a sua arte, criando sua própria fala, suas próprias escolhas. Nesse sentido, pode-se reportar a Bauman que atesta: “as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (BAUMAN, 2005, p.19).

A partir de uma proposta contemporânea, Jair Moraes seguiu a linha dos coreógrafos modernos de base clássica e construiu as obras com base na técnica do balé moderno.<sup>4</sup> No princípio da existência do grupo, os trabalhos com Jair Moraes eram desenvolvidos durante os finais de semana, já que ele residia em Curitiba e desenvolvia funções no Ballet Teatro Guaíra - BTG, entretanto, os ensaios continuavam no decorrer da semana que na falta de um ensaiador, os próprios elementos do grupo se autodirigiam.

4 Entende-se por balé moderno a concepção coreográfica que se desenvolve com corpos formados pela técnica do balé clássico, mas que não dançam o repertório do séc. XIX, e sim, coreografias com temas dos tempos contemporâneos, calcados no século XXI.

Após algum tempo Jair solicitou uma licença de suas funções no Centro Cultural Teatro Guaíra e passou a residir na cidade de Caxias do Sul - RS, até o final de 1989, quando retornou para Curitiba reassumindo suas funções de professor e bailarino principal.

Na maioria das obras do repertório do Grupo Raízes, o cenário, adereços e figurinos, eram criados por Moraes e grande parte deles, confeccionados pelo próprio grupo. As questões que inspiravam as obras identificavam-se com temas brasileiros e sem abdicar de suas convicções ideológicas e segundo Sigrid Nora (2013), o grupo Raízes manteve um papel fundamental como, elo de ligação entre os acontecimentos sociais da década e o palco propriamente dito. *“Abandonaram-se as vestimentas de tule que vinham povoando a dança daquele tempo na cidade e as sapatilhas deram lugar aos pés descalços anunciando um despojamento do rebuscado”* (NORA, 2013). A presença do Grupo Raízes, durante quase uma década, foi a de um organismo ativo e marcante nesse cenário. Numa entrevista com Jair Moraes, ele afirma que o Raízes *“desempenhou o papel de educador do público, operando tanto como veículo transformador na comunidade local da dança, como também como um mediador entre a cidade de Caxias do Sul, sua casa, e o restante do país. Serviu como uma espécie de cordão umbilical entre o Sul e os grandes eixos culturais do Brasil”* (MORAES, 2012). Entre outras ações igualmente importantes desenvolvidas por Moraes e o Raízes, Nora salienta:

*incentivou ainda o surgimento de outros profissionais ao valorizar todas as manifestações ligadas à área da dança, como a música, a fotografia, a arte cenográfica e os figurinos. O Grupo Raízes pode estimular, com o padrão profissional que impôs às suas produções, o desenvolvimento de profissionais para cada uma dessas artes* (NORA, 2013).

Durante a trajetória do Raízes, muitos prêmios foram conquistados tanto em nível nacional quanto internacional. Mesmo depois que o grupo se dissolveu, em 1990, segundo sua diretora *“a experiência permaneceu como suporte para o surgimento de outros grupos de dança na cidade e inclusive para a criação pelo Poder Público Municipal em 1997 da Companhia Municipal de Caxias do Sul”* (NORA, 2013). E, finalmente, Nora insiste em deixar seu testemunho acerca da relevância e atuação de Jair Moraes em Caxias do Sul:

*foi o terreno fértil e a base sólida que deu sustentação a todas as demais atividades que desenvolvi em meu percurso profissional, seja na área prática seja na acadêmica, por isso é muito difícil resumir toda sua importância em apenas algumas poucas*

palavras. Certamente as experiências vividas no Raízes e o convívio com o Jair, com seu modo de ser, sua postura frente à vida, suas atitudes, sua honestidade de propósitos, seu profissionalismo, sua paixão e respeito pela arte, foram decisivas no meu processo de formação, de crescimento de vida e sucesso profissional (NORA, 2013).

Durante sua atuação em Caxias do Sul- RS, Moraes ainda encontrava tempo para outras atividades paralelas, ligadas ao BTG. Quem salienta este fato é uma de suas importantes partners: Regina Kotaka. Declara a artista:

Jair não parava, sempre tinha trabalho para fazer na época que estava dirigindo o grupo *Raízes*... Ele era incansável: quanto mais trabalho mais ia criando energia dentro dele, então, nos víamos nos finais de semana, pois quando a 'Dona Tânia' [Tatiana Leskova] veio para o BTG montar *Bodas de Aurora* (figura 03), foi uma descoberta para nós dois e nisso dançamos muitos balés juntos... Era muito bom dançar com ele... Jair criou balés para mim, dávamos aula de *pas-de-deux* em várias cidades... (KOTAKA, 2013)

Em 1979, Moraes tornou-se *maître de ballet* e ensaiador assistente, do Balé Teatro Guaíra. Por sugestão do diretor Carlos Trincheiras, iniciou o Curso de Formação Acelerada para Rapazes e, após a morte de Trincheiras, assumiu a função de diretor da companhia, no período entre 1994 e 1996. Sob sua direção foram produzidas importantes obras do repertório do Balé Guaíra: *Canções*, de sua autoria; *Olhos para o mar* de Henning Paar; *Rhapsody in Blue* de Ana Mondini; *Coppélius, o Mago* de Márcia Haydée e *Viva Rossini*, de Tíndaro Silvano. Atualmente, dirige o projeto social, criado em 2003, a *Companhia Dança Masculina Jair Moraes*, que busca novos talentos masculinos para a dança.



Figura 03

Fonte: (Jair Moraes e Regina Kotaka em *Bodas de Aurora* – 1991 – acervo do BTG)

## O CORPO MASCULINO: BIOGRAFANDO A CIA. DANÇA MASCULINA JAIR MORAES

A Cia. Dança Masculina Jair Moraes, hoje com essa denominação, passou por um processo de modificações tanto no elenco como no repertório coreográfico. Seu objetivo principal sempre foi o de *“resgatar corpos masculinos para dança; meninos e rapazes, que quisessem aprender o balé, a dança, no intuito de ensinar e inserir o corpo masculino na arte da dança, incentivando em suas funções como bailarino, professores, coreógrafos, produtores e artistas”* (MORAES, 2012).

Devido à falta do gênero masculino nas salas de aula de dança, Jair Moraes há mais de dez anos vem com o trabalho de sua companhia, possibilitar uma visão diferenciada na prática da dança em Curitiba, pois um grupo composto unicamente de corpos masculinos, é um desafio constante à padronização estética e conceitual no mundo do balé. Enquanto mestre de balé, tem uma disciplina dinâmica, acelerada e rígida, mas sempre atenta aos detalhes na formação técnica e artística direcionada. Perante as grandes dificuldades familiares e sociais com os rapazes/homens, que dançam, são tratados como uma espécie de ‘subclasse’, vivendo excluídos e ausentes das salas de aula. Nesse quesito, reporta-se novamente a Bauman que menciona:

... se você é destinado à subclasse (porque abandonou a escola, é mãe solteira vivendo da previdência social, viciado ou ex-viciado em drogas, sem-teto, mendigo ou membro de outras categorias arbitrariamente excluída de uma lista oficial ...) qualquer outra identidade que você possa ambicionar ou lutar para obter lhe é negada a priori. O significado da identidade de subclasse é a “ausência de identidade”, a abolição ou negação da individualidade, do ‘rostro’ - esse objeto do dever ético e da preocupação moral. Você é excluído do espaço social em que as identidades são buscadas, escolhidas, construídas, avaliadas, confirmadas ou refutadas (BAUMAN, 2005, p. 47).

Entretanto, afirma o diretor, também há muito preconceito para com o homem na dança: *“devido ao preconceito machista perde-se muitos artistas potenciais, por sentirem vergonha e medo de se assumirem enquanto bailarinos: preconceito social, familiar, etc...”* (MORAES, 2012). Quando se fala de balé sempre vem em primeiro lugar a *bailarina* e suas piruetas, e onde fica o homem? Pergunta-se o diretor e coreógrafo. E responde: *“na dança não podemos deixar cair no esquecimento os homens que fizeram e se dedicaram à dança como grandes criadores, escritores, interpretes, músicos e montadores”* (op. cit.). Cabe salientar, a importância da atuação masculina na história da dança: Luiz XIV, o rei-sol e a

criação das Academias de Dança, no século XVII, Jean-Georges Noverre e as reformas da dança com seu Ballet D'Action; Marius Petipa que no final do século XIX e início do XX criou os principais bailados de repertório clássico, Vaslav Nijinsky, que no século XX revolucionou a dança com a criação do balé moderno. Também é significativa a atuação de grandes nomes masculinos no desenvolvimento da dança em Curitiba, como escreve Gemael (2007) e Sucena (1988), tais como: Tadeusz Morozowicz, Yurek Shabelewski, Ceme Jambay, Aroldo Moraes, Aldo Lotufo, Eric Waldo, Hugo Delavalle, Carlos Trancheiras, e, finalmente, Jair Moraes.

*A Cia. Jair Moraes Dança Masculina* surgiu a partir do projeto 'Dança Masculina', iniciado pela Escola de Dança do Teatro Guaíra (EDTG) e tinha a proposta de buscar talentos masculinos para a dança. Este projeto, criado em 1997, foi "reativado no ano de 2003, sob a coordenação do maître Jair Moraes, que recebem convites para apresentações no Brasil e em países da América Latina" (GEMAE, 2007, p. 80). Refletindo essa ideia, Moraes estudou a possibilidade de criação de um grupo de rapazes com técnica e sensibilidade artística independente da instituição, mas ainda atrelado a ela em termos de sede/espço físico estrutural.

Assim como é citado no início do artigo, Jair Moraes vem construindo sua companhia como peças de um quebra-cabeça, que nunca termina, mas que se monta permanentemente com o mosaico que se apresenta, ou seja: sem identidade definida, mas talvez com identific(ações) temporárias, fluídas e cambiantes. A base sólida é a técnica formativa – o balé clássico –, mas a concepção coreográfica artística é dinâmica, variável e afinada com a contemporaneidade. Sobre essa construção da identidade com o material que se tem à mão, salienta Bauman:

... a construção da identidade, por outro lado, é guiada pela lógica da racionalidade do *objetivo* (descobrir o quão atraente são os objetivos que podem ser atingidos com os meios que se possui). A tarefa de um construtor de identidade é, como diria Lévi-Strauss, a de um *bricoleur*, que constrói todo tipo de coisas com o material que se tem na mão.... (BAUMAN, 2005, p. 55).

## PROJETO DANÇA MASCULINA: O PRELÚDIO

No ano de 2003 Jair Moraes participou na programação dos 20 anos do Projeto Pré-Profissional e da Mostra de Dança da EDTG como coreógrafo e ensaiador, no mesmo ano em que o *Projeto Dança Masculina* apresentava seu primeiro balé: a obra *Pequeno*

*Teatro do Mundo* (2003). Com sucesso de crítica e boa repercussão, em 2004, Moraes acrescenta novos integrantes ao grupo, e amplia o repertório do grupo, objetivando a prática artística nos palcos. Assim o grupo que antes, mantinha sua sede e filiação à EDTG, foi adquirindo força e aos poucos tornar-se-ia independente. Uma das intenções das várias apresentações em cidades no interior do Estado, “*era levar os espetáculos acompanhados de oficinas dirigidas a jovens do sexo masculino e professores, objetivando a orientação prática de como incentivar o aparecimento de novos núcleos de dança, no mais diversos lugares; ruas, praças, fábricas, escolas, universidades, shoppings e outros*” (MORAES, 2012). Participando ativamente da vida cultural no Estado do Paraná, a companhia é convidada a participar do projeto do CCTG e dirigido por Nitis Jacon – PARANIZAÇÃO – o que auxiliou ainda mais a divulgação do projeto de dança masculina. Com a circulação constante, vieram os convites para participações em eventos nacionais e também internacionais, tais como Ciudad del Este e Assunção, no Paraguai. A partir de 2004, o pequeno grupo, que havia começado com doze integrantes, amadureceu e neste período já contava com vinte e dois rapazes, com idades entre 12 e 25 anos. O resultado do trabalho de Jair Moraes, com o projeto Grupo Dança Masculina que começou assim se chamar, resultou em duas montagem de duas coreografias solos: *Ofa* (Arco e Flexa) e *Ritual* (uma homenagem a Iara, deusa dos rios) A música foi composta pelo compositor curitibano Claudinho Brasil, especialmente para os dois solos.

De acordo com os programas (fontes primárias) do acervo do grupo, em Novembro deste mesmo ano, Jair Moraes recebeu o convite de Marlene Rodak professora e coordenadora de dança do Clube Curitibano para participar da II Mostra Infante Juvenil de Dança, o grupo pela 1ª vez dançou com duas bailarinas convidadas a Marcia de Castro, *maître* e ensaiadora do Balé Teatro Guaíra e Marcela Gomes Ribeiro ex-aluna do Escola do Teatro Guaíra, no espetáculo *Suite Dançante* que foi coreografado especialmente para essa Mostra e levando também o *Pequeno Teatro do Mundo*. Em Dezembro o grupo dançou no espetáculo de final de ano da EDTG com *Alice no País das Maravilhas*, e encerrando o ano de 2004, no mesmo mês com o Studio D da Diretora Dora de Paula Soares a Cia participou do primeiro repertório clássico no espetáculo *A Bela Adormecida*.

Moraes criou *Ame Você Esta Vivo*, em três atos, onde na premiação dos profissionais do

teatro, no XXV Troféu Gralha Azul, estreou o 2º ato da obra.

Em 2006 o grupo *Dança Masculina* ou *Balé Masculino*, como também era denominado, foi, segundo Moraes (2013) “*aos poucos, tendo suas ideias independentes saindo então da Escola de Dança do Teatro Guaíra e se alojando no estúdio de dança do Balé Teatro Guaíra – BTG, que cedeu o espaço*”. Ao longo do ano, a companhia somava cerca de quarenta rapazes ao seu elenco fixo. Dentre o elenco, o bailarino Woody Santana, também apostava em sua carreira como criador contemporâneo, propiciado pela iniciativa e estímulo de Jair Moraes. Salienta Santana, acerca de seu convívio com o diretor:

Nesta relação de quatro anos sua generosidade impar, me conduziu a olhar para dança, de forma muito maior do que tinha, de que a dança me leva a um encontro comigo mesmo, e deste encontro se relaciona a minha forma de expressar, sentir, e ver um universo, e com ela que me relaciono com este universo. Sigo a minha carreira artística ávido de informação, de um aprendizado significativo, percebo a importância, na troca, em uma troca generosa, onde compartilhar informação também nos faz perceber onde estamos e para onde desejamos ir, reforçando ou questionando valores. Jair Moraes sem dúvida, foi um dos maiores e melhores mestres que já encontrei em minha caminhada (SANTANA, 2013).

O diretor e coreógrafo, então, montou um novo balé, considerado o de ‘maior repercussão na história do grupo’. Trata-se de *Ecos de uma Civilização*. A partir deste ano, houve, frequentemente, a participação da bailarina, do Teatro Guaíra, Luciana Voloxki nos espetáculos do grupo. No final deste ano Jair pela primeira vez abriu espaço para outros coreógrafos recebeu na companhia o bailarino e coreógrafo Cláudio de Souza do Balé de Londrina com uma obra *Balé Experimental*, especificamente para os rapazes da Cia., foi o primeiro experimento externo para o coletivo e também para o Jair.

Cabe salientar que Jair Moraes sempre procurou estimular seus bailarinos a atuarem na área coreográfica, desenvolvendo frequentemente os *Ateliês Coreográficos* e espetáculos com coreografias do elenco.

## **A COMPANHIA É OFICIALIZADA: IDENTIDADE REVELADA**

No início de 2007 a companhia é oficialmente registrada com CNPJ, logomarca própria e com sede fixa na sala de ensaio do Balé Teatro Guaíra, podendo participar de Leis de Incentivo à Cultura, Editais de Dança, entre outras atividades artísticas. Estabelece-se, desta forma, um diálogo e uma parceria constante com o espaço institucional público.

Foi o ano em que o grupo dirigido por Moraes estreou *Carmina Burana*, e também houve uma parceria com o Serviço Social do Comércio (SESC) para divulgar em espaços da instituição, o trabalho artístico. Iniciam-se as participações nos festivais nacionais competitivos, sempre conquistando os primeiros lugares e também os convites para que coreógrafos de estilos diversos atuassem junto à companhia. Destaca-se, neste período, segundo Moraes (2013), a participação do grupo no espetáculo *A Viúva Alegre* – 2008 com o Studio D, ao lado de artistas ilustres da diretora Dora de Paula Soares: Ana Botafogo e Marcelo Misailidis. É neste ano que se comemoram os 5 anos do grupo com espetáculo comemorativo, que rendeu excelentes críticas de profissionais renomados, na imprensa. Destaca-se a seguintes críticas: “*belo elenco masculino, boa dinâmica, bom jogo coreográfico, belo trabalho de formas*” (SHUL 2008, p. 2). E também: “*vi um exercício de possibilidades para bailarinos muito bem formados na técnica clássica, experimentando novas posturas e novas perspectivas*” (MION, 2008, p. 2). Foi neste ano, que a professora Cristiane Wosniak escreve uma crítica e a publica no Portal Idanca.net enaltecendo o trabalho do grupo: “*e quanto à linguagem adotada? Clássica? Moderna? Contemporânea? Afro? Jazz? E isto importa? Na minha opinião, a Cia. Dança Masculina tornou-se um celeiro de artistas. Uma ‘fábrica de bailarinos’... e dos melhores!*” (WOSNIAK, 2008).

Em 2009, a companhia ganhou o *Prêmio Klauss Vianna da FUNARTE* com o espetáculo *Corpos, Ação, Movimento & Só*, com mais convidados coreografando para a Cia. O repertório foi composto pelos trabalhos de: Edson Fernandes com a obra *Descampado* (2009) e também Cristiane Wosniak com *Locus Secretus* (2009) e Leandro Vieira (ex-bailarino da cia.) com *Gis-Ele* (2009) fazendo uma releitura da obra clássica “GISELE”. Na estreia, houve também a participação especial da Eleonora Greca e Rodrigo Mello no duo *Vulto* (2008) de Rodrigo Mello. Neste programa Jair remontou um dueto *Somewhere* (1988), do grupo Raízes, adaptou para Alicia Montanha e Mario Patrui

Novamente no Festival de Joinville a Cia participou na dança contemporânea conjunto avançado com o artista plástico e bailarino, Luiz Wenderson, que coreografou e produziu todo o elenco, pintando a mão o figurino da obra *Abstrato* (2009). Em 2010 Jair Moraes criou outro programa: *Tubo de Ensaio*, com coreografias de Jurandi Silva *Elements*, Rodrigo Mello, *Rainha de Paus* e do próprio Jair. No espetáculo *Fusão*, novos convites

a coreógrafos: Cecilia Gama coreografa *Oração* e no programa também constam: dueto *Vortice* (1974) de Carlos Trincheiras e *Prelúdio* (2010) de Thomas Lisan bailarino da Cia neste ano – trata-se de uma coreografia do Atelier que ficou no repertório da Cia.

A Cia. Dança Masculina Jair Moraes (figuras 04 e 05) atuou nestes dez anos nas seguintes obras: *Pequeno Teatro do Mundo* (2003); *Ponto de Partida* (2004); *Ritual e Ofa* (2004); *Ame Você Vivo, La Valsa, Andarilhos* (2005); *Ecos de uma Civilização* (2006); *Carmina Burana, Concertino* (2007); *Coreógrafos Convidados* (2006, 2007, 2008, 2009, 2010).



Figura 04

Fonte:(Cia Dança Masculina Jair Moraes – acervo)

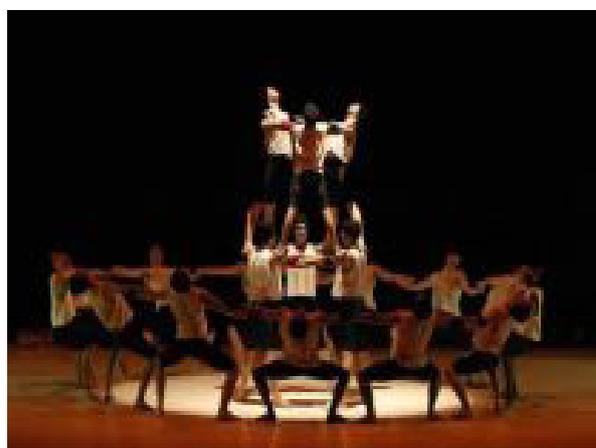


Figura 05

Fonte: (Cia Dança Masculina Jair Moraes – acervo)

A *Cia. Dança Masculina Jair Moraes* vem traçando seus movimentos, gestos, energia e seus corpos masculinos por onde passa levando às plateias a arte da dança e quebrando o tabu do corpo do homem bailarino como protagonista da(na) cena da dança.

Em 2013, a companhia completou seus 10 anos de trajetória, que segundo o jornalista Sergio Cunha, no folder da programação de 2009, compara os bailarinos do coletivo com o mito grego de Ícaro. Escreve Cunha: “*cada um dos Ícaros da Cia Dança Masculina Jair Moraes: jovens, homens, cidadãos, competentes bailarinos: que voem. Que formem uma equipe .... ou uma trupe... uma trupe fabricante de sonhos... Voem meninos*” (CUNHA, 2009, p. 3).

Pode-se afirmar que Jair Moraes e a Cia. Dança Masculina formam artistas diferenciados em série, que se destacam na cidade de Curitiba e dessa forma, o amálgama formado entre o diretor/coreógrafo e seus bailarinos garantem uma gama de futuros artistas masculinos para o mercado da dança.

### **JAIR MORAES E O PEQUENO TEATRO DO MUNDO: ONDE TUDO COMEÇOU...**

A coreografia *O Pequeno Teatro do Mundo* (2003) foi o ‘carro chefe’ do projeto idealizado por Jair Moraes (figura 05). A temática aborda o estado social da cidade de Curitiba e em sua sinopse observa-se: “*peessoas que vivem no lixo, trabalham no lixo, pertencem ao lixo, brigam pelo lixo, dele saem em busca de um mundo melhor, em busca de humanidade, em busca de RESPEITO*” (*O Pequeno Teatro do Mundo*, 2003, p. 2). Esta questão social e cotidiana parte das observações e angústias de Moraes ao voltar diariamente para sua casa, observando os catadores de lixo que se entrelaçavam em meio ao trânsito congestionado; velhos, crianças, tendo que viver daquela maneira, lutando por uma dignidade, através do papel que lhes coube representar neste teatro humano a que estamos destinados.

Neste primeiro elenco da companhia, existem intérpretes de destaque no panorama atual da dança e, que hoje, integram o elenco de companhias nacionais e internacionais. Destaca-se os bailarinos: Arthur Louarti, atuante na *Cia. Opion Public* na Bélgica; Daniel Camargo no *Ballet Stuttgart* na Alemanha; Woody Santana em sua Cia, *Elephant in the Black Box – ECC Company* na Espanha em Madri; Yohan Fagundes, Alicia Montanha e Eduardo Telma na *Cia. do Beto Carreiro World*; Mário Patruni na *Pullmantur Cruises*; Leandro Vieira e Nelson Mello no Balé Teatro Guaíra - BTG em Curitiba. Salienta-se um depoimento de Vieira:

fui uns dos primeiros bailarinos a integrar o grupo quando ainda era da escola... Dentro da Cia. fui bailarino, ensaiador e professor que aprendeu várias funções no meio da dança. Dancei todos os balés do Jair na Cia. e com o passar dos anos o Jair dava a oportunidade de coreografar e criar; me ensinou a ‘me resolver’ no palco... Aprendi muito com ele como artista e criando essa maturidade de resolver situações que acontecem na dança... Foi uma experiência muito forte. O Jair sempre dava orientações, importantes indicações quando eu ainda era aluno da escola do Guaíra, e na Cia. era outro trabalho, muita responsabilidade e disciplina, era um compromisso porque era dada a técnica masculina mesmo todos os dias e poder ter dançado em vários lugares e também no sentido de ser humano pela responsabilidade que você tem que ser/ter com seu trabalho independente de qual trabalho for, a responsabilidade é primordial, aprendi isso na Cia., o que prezo em

minha profissão que ele reforçou mais ainda e o compromisso de estar ali todos os dias se esforçando e dando o melhor de si, por mais que tem dias que o físico não funciona mas ele preza pelo raciocínio lógico de aprender as coisas de maneira rápida, no sentido de prestar atenção, porque isso faz um bailarino... Concentração... eu só tenho a agradecer ao Jair e à Cia., pelo bailarino que sou hoje... (VIEIRA, 2013).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa histórico biográfica, se propôs à 'salvar do esquecimento' e fixar lembranças no tempo, ao dar visibilidade, ao menos escrita, a vestígios do passado.

Pesquisar e escrever biografia(s) é uma forma de investigar e construir um personagem e ao mesmo tempo (re)inventá-lo *pela* e *na* linguagem e por este motivo, a escrita do outro (biografado) agrega possibilidades de invenção, após análise criteriosa e interpretação de fontes, entrevistas e documentos.

Em relação aos documentos analisados, salienta-se que Le Goff (1990, p. 535), afirma: "não é o documento que fala como portador de verdades, mas é o historiador/pesquisador, que lhe dá voz na problematização e na apropriação singular de seu conteúdo." Neste sentido, também é oportuno mencionar que "escrever história [biográfica] é gerar um passado, organizar o material heterogêneo dos fatos para construir no presente uma razão [...] é fabricar um objeto [biografia] e encenar um relato" (CERTEAU, 1982, p. 13).

Como tal, a escrita biográfica de Jair Moraes, inserido historicamente, no contexto da *Companhia de Dança Masculina Jair Moraes*, onde também atuou/performou o pesquisador, pode ser considerada um ato [encenação de relato] de produção de memória e por consequência, instrumento de construção histórica.

Cabe salientar que todo esse trabalho realizado por Jair Moraes na *Cia. Dança Masculina*, vem sendo desenvolvido com seus próprios recursos financeiros. Mesmo em meio a dificuldades, o artista/diretor/coreógrafo vem formando em escala permanente grande número de bailarinos e cidadãos comprometidos com a arte da dança. Pode-se concluir que o mosaico de identific(ações) fluídas existentes no âmbito da criação e manutenção desse verdadeiro celeiro de artistas, tornou-se um organismo adaptável ao seu meio e em diálogo

constante com o seu espaço-tempo de representação. A Cia. Dança Masculina Jair Moraes e seu idealizador constroem identidades e nesse processo também são (des)construídos, enquanto peças de um quebra-cabeças (in)completo, fluído e em constante movimento.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CUNHA, Sérgio. **Folder da programação do espetáculo Cia. Dança Masculina Jair Moraes**. Curitiba: 2009, p. 3.

GRECA, Eleonora. **Entrevista concedida ao autor**. Curitiba: 20 de junho de 2013.

KOTAKA, Regina. **Entrevista concedida ao autor**. Curitiba: 25 de junho de 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MION, Mônica. Programa do espetáculo comemorativo de cinco anos da Cia. Dança Masculina Jair Moraes. Curitiba, 2008, p. 2.

MORAES, Jair. **Entrevista concedida ao autor**. Curitiba: 12 de setembro de 2012.

NORA, Sigrid. **Entrevista concedida ao autor**. Caxias do Sul: 10 de maio de 2013.

SIQUEIRA, Claudio Daniel Mancuso. A construção de uma identidade por meio da versatilidade nos corpos do Balé Teatro Guaíra. In: **Anais do III Simpósio e VI Mostra de Dança da FAP**. Curitiba, 2010. (p. 35-47).

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro Minc; Fundacen, 1988.

VIEIRA, Leandro. **Entrevista concedida ao autor**. Curitiba: 18 de junho de 2013.

VILLAS BOAS, Sérgio. **Biografias e biógrafos**. São Paulo: Summus, 2002.

SANTANA, Wody. **Entrevista concedida ao autor**. Curitiba: 27 de junho de 2013.

SHUL, Eva. **Programa do espetáculo comemorativo de cinco anos da Cia. Dança Masculina Jair Moraes**. Curitiba, 2008, p. 2.

WOSNIAK, Cristiane. Um olhar institucional sobre a história da dança em Curitiba. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra e NORA, Sigrid. (orgs.). **História em movimento: biografias e registros em dança – Seminários de Dança 1**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008. (p. 227-237).

\_\_\_\_\_. Balé Teatro Guaíra: a ident(idade) móvel do 1º corpo de baile oficial do Estado do Paraná. In: **Anais do II Encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes da FAP**. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2010. (p. 162-213).

\_\_\_\_\_. Companhia de Dança Masculina Jair Moraes: uma fábrica de bailarinos. In: **Portal Idanca.net – Revista de Dança**. (2008).

GEMAEL, Rosirene. **Escola de Dança do Teatro Guaira: 50 anos de arte e cidadania: um registro – Curitiba – Secretaria do Estado de Cultura: Centro Cultural do Teatro Guaira**, 2007.

### ENDEREÇOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS:

Cia de Dança Masculina. Em: <<http://www.ciamasculinajairmoraes.com.br>>. Acessado em 23/10/13.

Blog sobre a Cia de Dança Masculina: Em: <<http://ciadebalejairmoraes.arteblog.com.br>>. Acessado em 24/03/13.

## O PLANEJAMENTO DO DESIGN DE SOM NOS DOCUMENTÁRIOS MUSICAIS

Elisa Clara Vieira Juschaks<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente artigo busca compreender a importância do planejamento sonoro nos documentários musicais, tendo como base os filmes *Sound City* e *Música Subterrânea*, analisando o design de som de suas produções e o impacto na qualidade final do produto audiovisual.

### RESUMO TÉCNICO

Este trabalho é uma pesquisa de natureza exploratória e qualitativa, de análise e comparação dos documentários *Sound City*<sup>2</sup> e *Música Subterrânea*. O objetivo do artigo é analisar o respectivo conteúdo, roteiro, etapas de produção e outras informações disponíveis, bem como comparar aspectos comuns de narrativa e planejamento, a fim de compreender em que nível existe um planejamento prévio em relação ao design de som, com a intenção de melhorar a qualidade do material final para o espectador.

Foram analisados os conteúdos dos filmes e seus materiais de bônus inclusos nos DVDs, além de entrevista prévia com o diretor do documentário nacional, e acervo de entrevistas do diretor do documentário internacional (uma vez que não foi possível contatá-lo). Além disso um estudo de embasamento teórico foi realizado.

25

**PALAVRAS-CHAVE:** Design de Som; Documentários Musicais; Planejamento de som;

### ABSTRACT

This article aims to understand the importance of sound design planning in musical documentaries, based on the films *Sound City* and *Música Subterrânea*, analyzing the sound design in said productions and the impact on the final quality of the audiovisual product.

**KEYWORDS:** Sound Design; Music Documentaries; Sound Planning;

### INTRODUÇÃO

Em produções audiovisuais, a imagem, ponto central no universo cinematográfico, muitas vezes é trabalhada de forma desarticulada do som. A banda sonora dos filmes - de acordo com o compositor e pesquisador Michel Chion, composta por vozes, música, ruídos e silêncio - é colocada, muitas vezes, em segundo plano. Em contrapartida, quando

---

<sup>1</sup> <http://lattes.cnpq.br/7568364041005126>

<sup>2</sup> Cidade do Som (nome do estúdio que é tema do documentário).

os componentes sonoros e imagéticos são estruturados e planejados em conjunto ao longo de todo o projeto, podem ser utilizados como um argumento relevante na narrativa. A articulação entre movimento e som traz para a tela uma percepção mais realista dos ambientes e potencializa a experiência do cinema.

A cena auditiva de um documentário não precisa ser uma colagem de elementos com intuito de criar efeitos sonoros. O que pode diferenciá-la das narrativas ficcionais é a relação direta com histórias envolvendo pessoas, comunidades, crenças e valores. A veracidade dessas informações possibilita um planejamento de som desde a primeira etapa de produção. A reflexão sobre as escolhas estéticas que relacionam imagem e som nos documentários, influencia diretamente a qualidade final do produto.

Para a elaboração deste artigo, foram analisados os aspectos sonoros de documentários com propostas que incorporam o uso do som na construção de seus argumentos/narrativas por meio de temáticas musicais. A análise desses materiais pretende verificar se esse interesse musical influencia e direciona as equipes a realizarem um cuidado prévio com as técnicas sonoras empregadas nas produções.

## **O *SOUND DESIGN* NOS DOCUMENTÁRIOS MUSICAIS**

26

A utilização de elementos sonoros como ferramenta conceitual e estética em produções audiovisuais começou a ser debatida em publicações francesas sobre cinema nos anos 60. Apesar dos estudos de sons cinematográficos terem iniciado no final dos anos 20, com a inauguração do cinema falado, apenas neste período o áudio passou a ser visto como uma possível ferramenta para a narrativa. O autor Bernardo Marquez Alves apresenta um estudo dos sons no cinema<sup>3</sup>:

Estudos do Som é uma área interdisciplinar emergente que estuda a produção material e o consumo da música, do som, do ruído e do silêncio e como estes mudaram ao longo da história e em diferentes sociedades. Mas o faz através de uma perspectiva muito mais ampla que disciplinas padrões como etnomusicologia, história da música e sociologia da música. (Alves, *apud*, PINCH; BIJSTERVELD, 2004: 636)

---

3 Sound Studies no cinema: Panorama da produção bibliográfica dos anos 1970 até o final do século XX. Alvez, Bernardo Marques. Faculdade Cásper Libero. 2013.

Na edição 162 da revista *Cahiers du Cinéma*<sup>4</sup> (1964), Michel Fano publicou o artigo “*Vers une dialectique du film sonore*”<sup>5</sup>, apresentando uma reflexão sobre a importância de convergir música, ruídos e fonética das palavras como elemento arquitetônico da trilha sonora. Em 1968, a publicação “*La Revue du cinéma*”<sup>6</sup>, produziu uma edição especial sobre som cinematográfico. Entre os artigos, “*Le cinéma est sonore*”<sup>7</sup>, de François Chevassu relacionou imagem e som no cinema a partir de questões de percepção física, estética de montagem e função da música, ruídos e diálogos.

Nos anos 80, Michel Chion, um dos principais pesquisadores contemporâneos da área, conceitua a evolução no pensamento sobre o som como valor agregado ao contrato audiovisual. Chion foi o primeiro de uma série de teóricos a reconhecer a importância do processo de design sonoro no cinema.

O termo *sound design*<sup>8</sup> foi utilizado pela primeira vez por Walter Murch, nos anos 70. Responsável pela engenharia de som de “*Apocalypse Now*” (Francis Ford Coppola, 1979) - vencedor do Oscar na categoria Melhor Som e um dos primeiros filmes a utilizar estratégias de som impactantes - o cineasta utiliza o som como elemento para acentuar o caráter naturalista e emocional da obra, por meio de trilha de voz, música e ruídos. (ESPOSITO, Mauricio, 2011)

Segundo Murch (2004, citado por ESPOSITO, 2011), é latente a necessidade de uma construção sonora da narrativa de forma conceitual e técnica. Para ele, “a necessidade de uma equipe responsável por criar uma aura para o som do filme e tomar decisões criativas sobre o conjunto sonoro, se faz tão evidente quanto a de um diretor de fotografia para lidar com o visual do filme”.

Em filmes de ficção é mais frequente a utilização do som como elemento criativo, embora inúmeros documentários apresentem essa característica. As escolhas criativas e estéticas para o desenho de som no documentário podem ser feitas com bastante liberdade,

---

4Cadenos de Cinema.

5 Trilha dialética do filme sonoro.

6 Revista de Cinema.

7 O cinema é sonoro .

8 Desenho de Som.

mas é preciso levar em conta o fato de que depoimentos costumam ser registrados de forma espontânea, nem sempre roteirizados ou interpretados por atores. As gravações de forma geral também não são todas feitas em estúdios, o que aumenta as chances da captação sofrer interferências. Esses fatores deixam clara a necessidade de um planejamento deveras minucioso, bem como a lapidação do material bruto captado durante entrevistas para que as decisões tomadas pela equipe de *sound design* estejam ancoradas em conceitos que não coloquem em risco a clareza e compreensão dos diálogos ou do filme como um todo.

De acordo com Marcel Martin (2005)<sup>9</sup>, a utilização de informação sonora, ou seja, qualquer tipo de som, ruído ou música, contribui para o cinema trazendo inúmeros benefícios: o coeficiente de autenticidade da imagem; a continuidade sonora - tanto ao nível da percepção simples como da sensação estética - supressão de legendas; silêncio promovido como valor positivo; elipses de som e imagem (palavras suprimidas por sons ambientes ou ruídos com função de amenizar ou ressaltar a transmissão de emoções); justaposição da imagem e do som em contraponto ou como contraste – sons fora de campo que permitem a criação de todas de metáforas e símbolos; e a música – constitui um material expressivo particularmente rico.

## **MÚSICA SUBTERRÂNEA**

O documentário relata a história do jazz em Curitiba entre os anos 50 e 60. Fugindo do formato de entrevistas, são apresentadas conversas informais entre músicos de várias gerações da cena jazzística da cidade. De acordo com o diretor, Luciano Coelho, “a principal preocupação foi criar um ritmo agradável para o espectador, seguindo o espírito de improvisação do jazz” (COELHO, Luciano, 2014). O filme foi baseado na pesquisa “Música Subterrânea: o jazz em Curitiba como elemento significativo para os contornos do cenário sócio-cultural da cidade”, coordenada por Deborah Agulham Carvalho, e produzido com recursos do edital de Patrimônio Imaterial da Fundação Cultural de Curitiba.

---

<sup>9</sup> As Origens do Som Cinematográfico. Disponível no site Desenho Sonoro: <https://desenhosonoro.wordpress.com/2011/11/06/as-origens-do-som-cinematografico/>

O processo, desde a pesquisa até a pós-produção, levou cerca de um ano e obteve um orçamento de R\$ 40.000,00. O diretor relata que as restrições de tempo e verba exigiram um grande esforço de uma equipe enxuta. Na etapa de pós-produção, o próprio diretor realizou a edição de imagens e som, correção de cores e mixagem de som.

Uma frase dita durante o documentário, “a magia do jazz é transformar o erro em acerto”. pode ser utilizada de forma análoga ao processo de produção sonora do documentário. A informalidade e fluidez dos relatos amenizam o impacto na qualidade sonora, concebendo um aspecto “cru”, que é bem vindo ao material produzido. As locações em que foram gravadas as cenas - bares, teatros e estúdios de ensaios e mesmo residências das personagens - não possibilitaram total controle acústico, resultando em interferências de ruídos de automóveis, movimentação de pessoas e equipamentos em funcionamento.

Manzano (2005), afirma que o trabalho de som deve iniciar o mais cedo possível, buscando soluções sonoras desde a elaboração de roteiro até o final da mixagem. É muito comum que a edição de som aconteça na última fase da produção. Em alguns casos, coincide com o momento em que orçamento e prazos estão perto do limite.

A liberdade no processo de filmagem documental exige um planejamento sonoro prévio para atingir os objetivos estéticos e conceituais propostos. O *Sound Design* define a função do som em cada sequência do filme, influencia na escolha de locações, define posicionamento de microfones, necessidade de efeitos sonoros, etc. Dessa forma exige um bom entrosamento entre as equipes de planejamento, captação e edição de som. Segundo ESPOSITO:

Espero que no futuro o desenho de som esteja mais envolvido com outras funções. Tanta coisa seria melhor nos filmes se as pessoas pensassem no som desde o início. O som é normalmente a última coisa a qual você se prende. Se as pessoas pensassem nele mais cedo, quando estamos filmando e quando estão editando, você abordaria o filme de forma diferente. Se você pensa em como usar o som, o que você vai colocar de ambiente nas cenas – a duração de seus planos poderia mudar. Haveria um grande benefício em haver um *sound designer* envolvido o mais cedo possível. Você pode começar a ver com tudo vai funcionar junto desde o primeiro momento, ao invés de “dar um tapa” no último momento possível. (RYDSTROM *apud* MANZANO, 2005)

Não é exclusividade brasileira a insatisfação dos profissionais de áudio com as limitações existentes no trabalho de *design* e execução de estratégias sonoras. Escrita por John Coffey e colaboradores profissionais de som dos EUA, a “Carta Aberta do Departamento de Som”<sup>10</sup> apresenta recomendações a diretores e produtores sobre técnicas de gravação e mixagem de som no set de filmagem. De forma irônica, o manifesto relata dificuldades, frustrações e responsabilidades da equipe de som durante o processo de produção. O apelo é por colaboração e reconhecimento da importância de um bom planejamento e execução de design sonoro.

A carta conta ao leitor a história do áudio, artimanhas utilizadas para melhores resultados e questiona a falta de decisões conscientes sobre dublagem, escolha de locações e a forma de lidar com problemas claramente identificáveis e quantificáveis. E aponta que a diferença entre ter um bom som e um som ruim são frequentemente determinados por quantos destes previsíveis fatores negativos acontecem na filmagem e como eles são tratados. O manifesto é finalizado com uma súplica por uma maior interação entre os setores e a utilização da palavra “razoável” nas decisões.

Os fatores apontados na carta podem ser identificados na fala de Luciano Coelho sobre a produção sonora de *Música Subterrânea*. O produtor afirma, em entrevista anexada no final deste artigo, que concretizou a ideia do documentário por um edital de Patrimônio Imaterial da Fundação Cultural de Curitiba, que contemplava um orçamento muito abaixo do que o necessário para uma produção desse porte:

“Foi um processo que exigiu uma pesquisa grande e um esforço grande pelo tamanho reduzido da equipe e pelo baixo orçamento. Mas não tivemos baixas ou problemas que não tenham sido solucionados satisfatoriamente. (...) Como o orçamento era baixo eu mesmo fiz a pós produção, já que domino as ferramentas básicas e esse tipo de filme exige menos que uma ficção, por exemplo”. (COELHO, Luciano. 2014)

O diretor tem em seu portfólio dezenas de produções, entre documentários e filmes de ficção, sendo que o mais recente também é um documentário musical, sobre a música regional no sul do Brasil, Uruguai e Argentina, intitulado “A Linha Fria do Horizonte” (COELHO, Luciano, 2014)

---

10 Disponível no site Som de Filme: <https://somdefilme.files.wordpress.com/2010/03/carta-aberta-do-seu-dep-de-som.pdf>

## SOUND CITY

O documentário conta a história de um estúdio musical analógico, localizado em uma região industrial da Califórnia (Van Nuys), nos Estados Unidos. O estúdio produziu, durante os seus 35 anos de existência, álbuns de alguns dos artistas mais populares de todos os tempos: Nirvana, Fleetwood Mac, Neil Young, Tom Petty, Pat Benatar, Guns and Roses, Nine Inch Nails, Johnny Cash, Reo Speedwagon, Weezer, entre outras.

O filme apresenta relatos que mostram que o diferencial do estúdio era a preocupação com a qualidade musical. Apesar de uma estrutura precária, com estacionamentos constantemente alagados e paredes revestidas por tapetes antigos e mal cheirosos, Sound City possuía uma das melhores salas acústicas da época e uma Neve 8078 - edição rara de um console de mixagem feito à mão, com 40 canais sonoros e possibilidade de produzir um som limpo e sem necessidade de muitos retoques.

Dirigido por Dave Grohl, ex-baterista do Nirvana e atual vocalista do Foo Fighters, o documentário é visto como uma carta de amor dos músicos e colaboradores para o estúdio, ao mesmo tempo em que remonta uma parte da história do rock mundial, por meio de relatos vividos no Sound City. Segundo o próprio Dave Grohl, em sua condição de músico, sua principal preocupação sempre será “como isso vai soar para meu público?”<sup>11</sup>. O músico - que no momento da produção de Sound City era totalmente inexperiente em produção e direção cinematográfica - afirma que a Neve, idolatrada mesa de som, contribuiu muito para a qualidade sonora do documentário, uma vez que bastava plugar qualquer coisa nela para ter registros de som superiores.

Após o fechamento do Sound City, Dave Grohl comprou a famosa mesa de som do Sound City e decidiu fazer um curta sobre ela apenas para postar no *Youtube*. Ao recuperar os documentos disponibilizados por Tom Skeeter, um dos donos do estúdio, e verificar que o recibo original do console, com o valor de cerca de 76.000 dólares (duas vezes mais que o valor de uma casa em San Fernando Valley em 1973), além de uma planilha de 10 páginas de cada álbum gravado no Sound City, o músico sentiu necessidade de transformar o material em um longa-metragem e montar uma equipe para o projeto.

---

11 Revista Rolling Stone, 2013. Disponível em <http://www.rollingstone.com/music/news/q-a-dave-grohl-on-his-sound-city-doc-and-taking-risks-in-music-20130125>

Em entrevista para a Billboard americana<sup>12</sup>, Grohl afirma que ligou para um amigo do meio cinematográfico, Jim Rota, supervisor de produção de “As Crônicas de Nárnia”, que trouxe John Ramsay, produtor de “Trancedent Man”, um documentário sobre o inventor e futurista Raymond Jurzweido.

Uma coisa em comum com o documentário Música Subterrânea, é que assim como Luciano Coelho assinou outras funções no filme, Dave Grohl supervisionou várias etapas da produção de Sound City. Entretanto o documentário internacional contou, além da coprodução de Jim Rota e John Ramsay, com os trabalhos dos estúdios Therapy, edição de Paul Crowder, roteiro de Mark Monroe e produção de trilha sonora de Butch Vig, todos renomados em Hollywood e no meio musical Estadunidense. Em entrevista à Billboard<sup>13</sup> norte-americana, Butch Vig afirmou que Grohl entrevistou entre 150 ou 200 pessoas e gravou musicais inéditas para a trilha sonora, com parcerias como Rick Springfield, Josh Homme e o Queens of the Stone Age. O resultado foi uma produção que recebeu críticas positivas da mídia e uma bilheteria expressiva, muito acima da média registrada em documentários.

É possível perceber logo nas primeiras cenas, o uso de efeitos sonoros como passos, portas abrindo e manipulação de interruptores até que o narrador nos apresenta ao personagem principal da trama: o console de mixagem de som Neve 8028, uma edição rara e limitada feita por Rupert Neve, fundador da marca. A mesa de mixagem é bastante exaltada ao longo do documentário, sendo citada inclusive como responsável pelo sucesso de alguns discos de grandes nomes da música mundial.

Todos os depoimentos foram gravados em locações bem estruturadas, com poucos ruídos externos e, quando existentes, aproveitados para beneficiar a história que. A parte final é composta por gravações feitas na Neve 8028 pelo chamado Sound City Players, grupo montado por Grohl, que inclui Paul McCartney, Jonh Fogerty do Creedence Clearwater Revival, Stevie Nicks do Fleetwood Mac, Krist Novoselic do Nirvana e vários outros artistas.

---

12 Billboard (Fevereiro de 2013). Disponível em <http://www.billboard.com/articles/news/1537649/dave-grohl-sound-city-the-billboard-cover-story>

13 Billboard (Abril de 2012). Disponível em <http://www.billboard.com/articles/news/46496/dave-grohl-jams-with-rick-springfield-gotcha-for-documentary>

A atenção de Grohl aos detalhes sonoros e a utilização de equipamentos de gravação analógicos e de grande qualidade, seguindo a linha de seu trabalho como músico no Nirvana e Foo Fighters, refletem nos resultados do filme, que atingiu uma bilheteria expressiva, fato incomum em documentários do gênero. O Presidente/CEO da Academia de Gravação (Prêmio Grammy), Neil Portnow, declarou sobre Grohl<sup>14</sup>: “Sua atenção à importância da excelência sonora é um soco bem no meio da preocupação de nossos Produtores e Engenheiros. Sua sensibilidade e desejo de passar a informação para a próxima geração, limitada à mediocridade de fones de ouvido e tecnologia que gasta centavos em equipamento de áudio, é inacreditável”.

## **ANALÓGICO X DIGITAL**

Um dos pontos centrais abordados em *Sound City* é a forma como as inovações tecnológicas engoliram os estúdios analógicos. O documentário mostra, o impacto das mudanças na forma de ouvir música do ponto de vista das gravadoras.

O documentário *The Distortion of Sound* discute a qualidade na entrega da música em diferentes formatos. Músicos e produtores apresentam diferentes percepções sobre a perda de som e a experiência que gerada pela audição de músicas comprimidas por serviços de streaming, como o YouTube, iTunes, Spotify e outros.

Produzido pela Bandito Brothers e KBS+ do Canadá para a marca de áudio profissional Harman, o documentário apresenta dados estatísticos e estudos sobre a maneira que a compactação afeta a experiência da audição. São apontadas características no declínio na qualidade do som com a compressão proveniente da mudança do vinil para o CD, e do CD para o MP3, por exemplo.

Segundo depoimentos, existe uma grande perda na qualidade do som com a compressão de áudio, uma redução na entrega da complexidade musical. De toda forma, o público ouvinte em geral está consumindo a música comprimida há muito tempo, ou no caso dos mais jovens, desde que começaram a consumir música, por isso não se importam se o que ouvem poderia soar melhor.

---

14 Disponível em <http://fooarchive.com/soundcity/billboardsoundcity.htm>

De outro ponto de vista, Gary Rydstrom, renomado designer de som (*Jurassic Park*, *Star Wars*, *O exterminador do Futuro 2*) acredita que o advento da tecnologia digital, possibilita aos editores um maior controle sobre o seu próprio trabalho, e por consequência uma aproximação entre as etapas de finalização do som. Essas alternativas oriundas do avanço tecnológico potencializam diálogos, músicas e efeitos, se bem utilizadas.

Dessa forma, percebe-se que há vantagens e desvantagens no uso de formatos e equipamentos de tecnologia mais moderna, assim como nos formatos analógicos. É necessário equilíbrio, percepção e planejamento para se fazer proveito de ambos formatos e contar com uma gama mais ampla de possibilidades em todas as etapas de qualquer produção audiovisual.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Os documentários *Sound City* e *Música Subterrânea* apresentam aspectos em comum em relação a seus temas e forma de apresentar as histórias. Ambos relacionam a música como condutor de uma trama. O Jazz aparece no *Música Subterrânea* como personagem principal da história, contada através de grandes amantes do estilo e músicos que fizeram história na cena cultural de Curitiba. O documentário *Sound City* da mesma forma tem a música como personagem principal, não apenas um estilo, mas vários artistas e alguns discos que são produto de um estúdio (e mais especificamente da mesa Neve 8078) cuja tradição também faz parte da cultura norte americana. Os documentários atribuem um valor agregado à cultura local e seus contextos sociais em uma determinada época, sendo que a música e sonoridade de ambos é fator essencial para que a compreensão da história sendo contada seja completamente absorvida pelo espectador.

A análise destes filmes contribui para a percepção de que uma maior atenção deve ser dispendida ao planejamento e desenho de som em documentários musicais. É possível observar que o planejamento de design sonoro é determinante no produto audiovisual final.

Além do processo de pré-produção, investimento de recursos financeiros, tempo e equipe técnica especializada são essenciais. Os dois filmes trazem apaixonados por música contando relatos que ligam suas vidas com a história da música, em seus respectivos contextos. A valorização da qualidade sonora presente no conteúdo dos

documentários pode ser potencializada a partir de uma utilização bem planejada de design sonoro. Independente do valor do orçamento, a forma como se formula a estratégia do planejamento de som, inclusive a fim de superar limitações, mostra-se determinante da entrega do filme como produto audiovisual final.

Um estudo mais aprofundado sobre o planejamento de design de som, por meio de análise da produção de outros documentários musicais e demais investigações possíveis, se faz necessário para reiterar as observações concluídas neste estudo e estimular a utilização consciente e otimizada dos processos de *Sound Design*.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Bernardo Marquez. **Os estudos do som no cinema: evolução quantitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico**. Universidade de São Paulo, 2013.

ALTMAN, Rick. **“Sound Space.”** In Rick Altman (ed.), *Sound Theory Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.

CARVALHO, Debora Agulham. **“Música Subterrânea: o jazz em Curitiba como elemento significativo para os contornos do cenário sócio-cultural da cidade”**, FUNÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 2007.

CHION, Michel. **Audio-Vision: Sound on screen**. Columbia University Press, 1994.

COELHO, Luciano. **Música Subterrânea: depoimento**. Entrevistador: Elisa Juschaks. Entrevista concedida por e-mail como apoio acadêmico ao presente artigo. UNESPAR, 2014

ESPOSITO, Maurício de Caro. **Criando o mundo com sons: pós-produção de som e sound design no cinema**. Universidade Anhembi Morumbi, 2011

FANO, Michel **Vers une dialectique du film sonorein** - Cahiers du Cinema, No. 152, Fevereiro, 1964.

MANZANO, Luiz Adelmo. **O som no cinema: Da edição de som ao sound design - evolução tecnológica e produção brasileira** – Universidade de São Paulo, 2005.

ROGERS, Holly. **Composing with Reality: Digital Sound and Music in Documentary Film. Digitized Reality**. ZDOK.2013.

SONNENSCHNEIN, David. **Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema**. Michael Wiese Productions, 2002.

COFFEY, John. **Carta aberta do seu departamento de som**. Tradução: Antonio Carlos Muricy.

## DOCUMENTOS ELETRÔNICOS:

**As Origens do Som Cinematográfico.** Disponível em **Desenho Sonoro:** <https://desenhosonoro.wordpress.com/2011/11/06/as-origens-do-som-cinematografico/> Acessado em 09 de fevereiro de 2015.

**Dave Grohl on Directing Sound City** Disponível em **Filmmaker Magazine:** <http://filmmakermagazine.com/63057-dave-grohl-on-directing-sound-city/#.VNk9JfldVqV>. Acessado em 09 de fevereiro de 2015.

**Documentário destaca o declínio da qualidade do som.** Disponível em **Brainstorm9:** <http://www.brainstorm9.com.br/50836/musica/documentario-destaca-o-declinio-da-qualidade-som/>. Acessado em 09 de fevereiro de 2015.

**Billboard (Fevereiro de 2013).** Disponível em <http://www.billboard.com/articles/news/1537649/dave-grohls-sound-city-the-billboard-cover-story>. Acessado em 09 de fevereiro de 2015.

**Billboard (Abril de 2012).** Disponível em <http://www.billboard.com/articles/news/46496/dave-grohl-jams-with-rick-springfield-qtsa-for-documentary>. Acessado em 09 de fevereiro de 2015.

**Revista Rolling Stone, 2013.** Disponível em <http://www.rollingstone.com/music/news/q-a-dave-grohl-on-his-sound-city-doc-and-taking-risks-in-music-20130125>. Acessado em 09 de fevereiro de 2015

## FILMOGRAFIA

**SOUND City.** Direção: Dave Grohl. Produção: Therapy Content e Roswell Films. Escrito por Mark Monroe. Documentário. 107 minutos. 2013.

**Música Subterrânea.** Direção, Direção de Fotografia, Câmera e Edição: Luciano Coelho. Produção: Marcelo Munhoz. Coordenação de pesquisa: Deborah Agulham Carvalho. Documentário. 120 minutos. 2008.

**The DISTORTION of Sound.** Direção: Jacob Rosenberg. Produção: Bandito Brothers e KBS. 22 minutos. 2014.

## AUTORRETRATOS FICCIONAIS: O FEMININO E A (DES)CONFIGURAÇÃO IDENTITÁRIA NA FOTOGRAFIA DE CINDY SHERMAN

Clarissa Santos Silva<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo fará uma breve análise teórica de algumas acepções acerca do gênero feminino; a representação do corpo através da arte fotográfica e a construção imagética da fotógrafa Cindy Sherman em seus ensaios auto-referentes. Buscando observar no trabalho da mesma, a incidência das imbricadas relações entre gênero, identidade e representação na interface fotográfica, suscitando o pensamento nas diferentes formas de (des)configuração do feminino e a subjetivação de suas identidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gênero; Feminino; Fotografia; Cindy Sherman

### ABSTRACT

This article will give a brief theoretical analysis of some meanings about the female gender; the representation of the body through the photographic art and imagery construction of photographer Cindy Sherman in her self-referential work. Seeking observe the work of the same, the incidence of intertwined relationships between gender, identity and representation in photographic interface, prompting the thought in different forms of female (un)configuration and the subjectivity of their identities.

**KEYWORDS:** Gender; Female; Photography; Cindy Sherman.

Desde os primórdios da humanidade, o feminino esteve atrelado à submissão, à dependência. No entanto, há muito a mulher tem conquistado seu lugar, sua personalidade, seu gênero (conceito que tem sido transposto e reconfigurado). Simone de Beauvoir escreveu uma ode à representação de gênero em seu livro “O segundo sexo” e destacou a construção da identidade do mesmo como um processo contínuo e desvencilhado da condição sexual biológica.

A fotografia enquanto suporte visual da história da humanidade absorve as movimentações identitárias da mesma, manifestando-as em acordo com os desejos representativos do homem. Os autorretratos, transposições dos conceitos agregados

---

<sup>1</sup> Graduada em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande e cursando Especialização em Artes Híbridas pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

às pessoas por elas mesmas, passa na contemporaneidade a questionar os limites da construção subjetiva do sujeito, agregando em suas manifestações o poder da ficcionalidade; da interpretação de papéis alheios à sua identidade. O corpo em todo esse contexto ganha um caráter volúvel, transitório; transforma-se num palco para as mais diversas significações de gênero, destacaremos nesta proposta o feminino.

A edificação feminina passa por esse processo de descoberta e também de estereotipagem, tendo em vista que do ponto de vista psicológico estamos sempre assumindo papéis dentro da sociedade, nossos arquétipos e personas. Mas, quais são essas personas? Onde estão os arquétipos femininos em nossa sociedade? A fotógrafa Cindy Sherman faz um apanhado e uma crítica à essa condição da construção social do feminino; incorporando papéis arquetípicos, questionando suas posições, confrontando-as com o espectador; ela assume personas diversas, rostos múltiplos, se transfigura em mil máscaras e corpos distantes do seu.

## **FEMININO: GÊNERO E REPRESENTAÇÃO**

Gênero é uma construção sociocultural da diferença dos sexos, referenciando os papéis socialmente definidos de feminilidade e masculinidade. Isto implica dizer que gênero não representa uma diferenciação natural, mas cultural. Nenhuma definição biológica, psíquica ou de caráter econômico são capazes de definir a maneira como os indivíduos sexuados se tornam homens e mulheres, mas o conjunto da civilização que elabora o conceito de masculino e o feminino (BEAUVOIR, 1978).

Assim, a teoria dos gêneros nos permite falar sobre a mulher distante de um determinismo biológico, compreendendo que a sua condição é baseada em uma construção social e política. Para Beauvoir (1978), as representações oriundas dos mitos, da história, da biologia e da sociologia acerca das mulheres são produzidas culturalmente; o que compõe a natureza e o comportamento feminino é a cultura. Como definiu Ana Colling:

Ser homem/ser mulher é uma construção simbólica que faz parte do regime de emergência dos discursos que configuram sujeitos. Neste sentido, é necessário criticar, desmontar estereótipos universais e valores tidos como inerentes à natureza feminina. (2004, p. 29)

As ciências sociais e a arte influenciam diretamente na construção individual e coletiva dentro dos sexos. Ambas são linguagens através das quais a pessoa, o indivíduo, o eu ou o ser social modela-se e remodela-se, como realidade e conceito, compreensão e explicação, modo de ser ou ilusão (COSTA, 2002). Há muito assistimos a construção do feminino dentro da arte, a criação de uma pedagogia visual do gênero, onde o corpo é legitimado enquanto elemento de comunicação, com um viés corporal normalmente voltada para a sexualidade/sensualidade. Com o passar do tempo, a função da representação do corpo feminino mudou sobremaneira, em decorrência de fatores socioculturais, políticos, econômicos, históricos. Como explicita Cristina Costa (2002):

As artes visuais, como instância social de produção de saberes, constitui também um modo de ver e compreender a sexualidade, nas suas exclusões ou inclusões, nos silêncios das formas e cores, nas 'óbvias' e sutis aparências de corpos femininos e masculinos. Pensar de outra forma o que parece ser tão evidente, desconfiar da 'naturalidade' dos discursos [...]. Dessa maneira, articular arte, sexualidade e poder é tentar compreender os processos que envolvem tanto a produção das imagens artísticas (e os discursos que se produzem a partir daí) como a constituição de identidades sexuais e de gênero.

O corpo passa então a ser sujeito e objeto das construções visuais. Aquilo que sinto, aprendo, memorizo, todas as sensações, percepções e representações interferem nas imagens do meu corpo (VIEIRA, 2010). O que vemos hoje é um vertiginoso crescimento da centralidade do corpo, como um elemento de contemplação, exposição, aspiração, etc., transpassando as abordagens idealizadas da arte e atingindo outras áreas de influência como a medicina, a mídia, entre outros.

Deste modo, nos é aberta a possibilidade de falar dos arquétipos e personas - processos psicológicos das construções individuais e coletivas dentro do gênero, nesse caso, do feminino. O conceito de arquétipo está diretamente ligado ao comportamento humano, das posições e atitudes assumidas perante o mundo; é a maneira pela qual nos encaixamos através de padrões enraizados em nosso inconsciente coletivo – camada mais profunda da psique humana -, todos vivemos baseados nos mesmos arquétipos e instintos. Como explica Carol Pearson (1994):

Os arquétipos, como postulava Carl Jung, são padrões permanentes e profundos da psique humana que se mantêm poderosos e atuantes ao longo do tempo. Para usar a terminologia junguiana, eles podem existir no "inconsciente coletivo", na "psique objetiva", ou podem até mesmo ser codificados na constituição do cérebro

humano. Podemos perceber claramente esses arquétipos nos sonhos, nas artes, na literatura, no mito, que nos parecem profundos, tocantes, universais e por vezes até mesmo aterrorizantes. (1994, p. 21)

Quanto à individualidade, esta se encontra em outras áreas da personalidade, dentro de um processo de luta pelo desenvolvimento e aquisição da consciência individual (MURRAY, 2006). Aqui abordaremos o conceito de persona, que descreve o rosto (ou máscara) com a qual nos exibimos à sociedade; a pessoa tal como ela é apresentada.

Os vários papéis que um indivíduo assume durante a vida têm uma base coletiva (arquetípica). Logo, a persona possui um núcleo arquetípico; há sempre papéis previsíveis a serem preenchidos dentro da sociedade (MURRAY, 2006). Aquela função que assumimos para nós, como nossa personalidade e determinante da nossa identidade social é a persona; o papel que assumimos dentro do teatro social.

A dinâmica social é construída com base em arquétipos e personas, distribuindo papéis aos indivíduos, muitas vezes, de acordo com o gênero ou a identidade sexual que assumem. Os exemplos desses processos psicológicos dentro do feminino são inumeráveis, podemos citar alguns como a Mãe, símbolo da castidade e devoção; a Lilith, traidora e pecadora; as Fadas, Feiticeiras, Mulheres-macho, as Deusas, a Capitu, entre tantas outras que vemos instituídas e recriadas nos mitos, literatura, música e, por conseguinte, espelhadas na sociedade. Tratar do universo da mulher é lidar com sombras, imaginários masculinos e representações:

É descobrir que um corpo se produz tanto do imaginário que existe em torno dele, a que ele próprio adere através de seu consentimento, como das variadas práticas que se articulam em espaços definidos, em ritmos, em modos de vestir e de utilizar a língua, em leituras, em gestos, em olhares permitidos e proibidos. Este trabalho sobre o corpo e, sobretudo, “sobre a alma que transparece no que corpo que a contém”, [...] é fruto de um contexto social onde se cria, esquadrinha ou exclui. (COLLING, 2004, pág. 16)

A construção de um corpo e identidade femininos dentro dos estudos sociais, como a teoria dos gêneros, perpassa uma moldagem arquetípica, fundamentada em papéis, representações e conceitos pré-definidos da identidade sexual. Dentro das artes o corpo da mulher passa de um corpo sublimado – reflexo dos desejos e visões do masculino – à um corpo que fala, sente e constrói sua própria arte (inclusive sobre si). Escrever

sobre o feminino é levar em conta todos esses processos essenciais na constituição de sua identidade e representação; é falar da diferença na luta pela igualdade; da construção de uma pedagogia visual que se transforma, reconstrói, edifica; é perceber muitos seres e rostos em uma única entidade.

## **AUTORRETRATOS FOTOGRÁFICOS: CORPOS E IDENTIDADES**

A fotografia surge no século XIX, num período de domínio das Belas Artes. Apesar de toda a dificuldade na aceitação da técnica fotográfica enquanto processo artístico por parte dos pintores e escultores da época, as possibilidades de que dela advinham eram tão inovadoras e tão fidedignas à realidade que aos poucos se viu uma mesclagem dessas expressões artísticas (BRASILIANSE, 2007). Aquela imagem produzida através de um instrumento, com um poder indiciário sem equiparação, ganha força e valor entre os burgueses, tornando-se um registro obrigatório da exaltação pessoal e de classe.

Admitindo o papel que lhes foi conferido, os fotógrafos começaram a focar na realização de retratos. Muitos deles montaram seus estúdios e se debruçaram sobre a representação do indivíduo, não apenas do ponto de vista visual, mas, sim, reconhecendo suas identidades e seus corpos sociais. Como nos revela Maria Bernadete Brasilense (2007, p. 53):

O discurso da fotografia tornou-se, então, cada vez mais particularizado. A retórica da imagem fotográfica, sua linguagem particular, como as poses o enquadramento e a iluminação constroem identidades e aspectos de cada um conforme expectativas diferentes. Possuir fotografias passou a significar a preservação identitária dos indivíduos ali representados, tanto como grupos sociais como individualmente. E, assim, a fotografia passou a ocupar o lugar da memória.

Antes mesmo do surgimento da fotografia, no Renascimento, como consequência do conceito de humanismo emergente na época, as imagens ganharam um grau maior de idealização e distanciamento da mísera condição humana. Posto que nesse período os homens não eram mais vistos como subjugados de Deus - mas, sua “imagem e semelhança” - vê-se a criação de representações autorreferentes; o homem passa a admirar – enquanto produto artístico – imagens de si.

A fotografia que, cerca de dois séculos depois, passou a ser usada como seguridade da existência do indivíduo e rumo para a consciência social de si, através do registro da individualidade dos sujeitos (PEREZ, 2010), configura também um espaço para a construção autorreferente. Dentro da arte contemporânea, o autorretrato vem propor o questionamento desses limites da construção subjetiva, da imagem como identitária e da unicidade do sujeito (BABO, 2009). Assim, como no Renascimento, o auto-retratista contemporâneo constrói imagens de um eu totalizante:

O espaço do autorretrato se abre como território de 'outridade', de constituição em ato, em puro processo do 'eu' como algo fabricado e, portanto como algo homologado a qualquer um que seja, ao 'eu' que é nenhum e todos, ao sujeito multidão. (Brea [2004] *apud* Labra [2005] p.78)

Desde o último século, alguns fotógrafos auto-retratistas têm investido numa exploração da identidade para além da aproximação social, com a construção de personagens, simulando sujeitos socialmente pré-existentes, como vemos no trabalho da fotógrafa *Cindy Sherman*. Lilian Patrícia Barbon (2010, p. 5) elucida que “nesse sentido, o autorretrato busca muitas vezes a representação de si como um outro distante, por vezes fictício, evocando uma concepção de identidade como encenação”. Annateresa Fabris (2004, p. 174) nos explica que as encenações são qualificadas como uma “concepção do eu como construção imaginária, como pura aparência”.

Assim, as imagens incorporam as representações cênicas - subvertendo a questão fundamental do ato fotográfico primeiro, que é a verossimilhança com a identidade real do sujeito - principalmente no concernente aos autorretratos ficcionais. Como assinala Mariana Botti:

Através da encenação, autorretratos fotográficos são capazes de construir universos imaginários e lúdicos, jogando com representações identitárias fictícias. Desta maneira, o autorretrato pode ser visto não somente como a representação do eu, mas também como uma construção do outro, de um personagem. Diante de uma câmera, imediatamente encenamos uma ação, construindo uma imagem de nós mesmos. Conscientes desse processo, autorretratos fotográficos possibilitam trabalhar novas estratégias de representação da identidade, que visam subverter, por meio do “disfarce”, a lógica do espelho. (2005, p.36)

O autorretrato implica no uso do corpo enquanto suporte artístico. A representação corporal do próprio artista faz insurgir diversas problemáticas como o desaparecimento da aparência física do autor: a (des)identificação do sujeito (PEREZ, 2010). O objeto de trabalho do auto-retratista é ele mesmo; o fotógrafo passa a ser meio e mensagem da sua imagem. A identidade do corpo passa a ser volúvel, transitória, adaptável às personas que o artista escolha personificar e, por vezes, distante da que lhe representa. A ficcionalidade na fotografia trabalha com um corpóreo reconfigurado.

O corpo é empregado conceitualmente como um objeto de arte, fazendo dele um meio para discussões sobre questões sociais, como a de construção da identidade, de gênero, da própria arte; transformando-o em uma tela para as experiências dos artistas. Como explica Karine Gomes Perez:

Desse modo, assim como na vida, na arte o corpo do artista é utilizado como campo de experimentações, na medida em que o sujeito procura colocar-se fora de si mesmo, para melhor compreender a si e aos outros. No processo artístico de produção de autorretratos fotográficos, esse corpo do artista reconfigura-se nas imagens produzidas, como representação bidimensional sobre um suporte. Ele apresenta-se como uma das maneiras de o artista mostrar/ocultar sua identidade/ (des)identidade corporal, reconfigurando-a nas imagens. (2010, p. 103)

A imagem auto-retratista ficcional nada mais é do que uma construção e desconstrução identitária pessoal do fotógrafo; uma fragmentação e reconfiguração do seu próprio corpo para adaptar-se às questões a serem abordadas na obra. Alguns artistas partem do distanciamento da persona representada e a sua própria, outros expõem os já estabelecidos arquétipos sociais, outros ainda, transfiguram-se, se desumanizam, se desconfiguram. Seja qual for a postura adotada, o ponto chave é que tudo é representação. Permanece, então, o questionamento do que é realmente representação: a imagem ou o que ela representa? Aquele personagem é encenação ou a própria “realidade” retratada que o é?

Deste modo, o artista dá a ver o que é de fato fundamental no retrato: o sujeito como representação. Enquanto representação, o sujeito é um simulacro, um artifício em cujo corpo se inscreve a ordem cultural como montagem, ou melhor, como epiderme segunda, feita de imagens das mais diferentes proveniências”. Conceber a imagem como simulacro ou ficção, portanto, significa compreender o sujeito e suas múltiplas identidades como manifestações de uma estrutura discursiva, responsável pela construção de sentidos e normas, tendo como suporte a fotografia. (VAZ, 2008, p. 260)

O corpo pode ser discutido enquanto lugar da significação de gênero, bem como, um espaço de vivências íntimas onde a cultura se inscreve (ALMEIDA, 2006). Sobre a mulher a cultura introduz representações visuais marcantes e latentes em nosso contexto social, advindas dos arquétipos relativos à feminilidade. Toda a identidade estética e social do feminino é baseada nesses preceitos enraizados em nossa cultura. Quando *Cindy Sherman* vem criticar através de seus autorretratos fotográficos as pré-moldagens do feminino, traz à tona uma discussão acerca da representação e conceituação de gênero, se, como pregou Simone de Beauvoir, em seu livro “O Segundo Sexo”, “não nascemos mulheres, tornamo-nos mulheres”, por que temos que exercer esses papéis pré-fabricados? Será que não podemos assumir tantos outros que nos são alheios ou ainda não existentes? É essa a proposta de *Cindy Sherman*, sob a qual nos debruçaremos mais detalhadamente.

### **CINDY SHERMAN: UM CORPO, MIL ROSTOS**

No final da década de 70, a fotógrafa Cindy Sherman começou a empreender em sua construção fotográfica a característica que viria a marcar toda sua obra: o auto-retrato ficcional. Nascida em Glen Ridge, Nova Jérsei, em 19 de Janeiro de 1954, Sherman iniciou sua carreira artística na escola de Artes Visuais do Buffalo State College, em Nova Iorque, estudando pintura. No entanto, foi na fotografia que encontrou novas possibilidades de representação – e de autotransformação.

Em sua primeira série de fotografias ela encenou papéis femininos inspirados nas divas hollywoodianas de filmes dos anos 50 e 60. Com isso, Sherman dá o pontapé inicial para a compreensão de seus trabalhos enquanto revelações dos arquétipos destinados às mulheres, que desde os primórdios povoam o inconsciente coletivo da humanidade; é a afirmação de uma nova consciência feminina sobre seu condicionamento e subjetivação. Como nos explica Alessandra Monachesi Ribeiro:

Quando Cindy Sherman começa, na segunda metade da década de 70 e, principalmente, nos anos 80, a desenvolver seu percurso artístico em torno da fotografia como suporte das muitas figuras passíveis de serem retratadas a partir de sua própria pessoa, o que se entende de sua obra [...] é que a artista faz, por meio dela, uma denúncia dos lugares estereotipados destinados à mulher em nossa sociedade. (2008, p.89)

O retrato fotográfico, como explicitado anteriormente, dá margem para construção destas possibilidades, fazendo uso da pose como um meio para a representação identitária do sujeito. Dentro deste contexto, o simbolismo da identidade e a desconstrução figurativa e social do indivíduo são características que permeiam o trabalho de Sherman, problematizando a questão do autorretrato, principalmente, enquanto palco de encenações da identidade individual e coletiva do feminino. Sobre a relação entre retrato e ficção, Annateresa Fabris elucida:

“Semelhança” e “diferença” imbricam-se necessariamente no retrato, uma vez que ele pode afirmar tanto a unicidade da pessoa na multiplicidade dos sujeitos (personagem com traços de outros modelos) quanto a multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito (as diferentes máscaras que um retratado pode assumir). (2003, p. 62)

Cindy Sherman incorpora máscaras: as concebe, as veste e as descarta, mas não sem deixar de expor sua crítica acerca das construções do feminino; das diversas camuflagens assumidas pelas mulheres. A identidade feminina é vista como uma série de papéis que ela assume para poder destacar a ligação inextricável que na cultura contemporânea une imagem e identidade (FABRIS, 2003).

No entanto, apesar de ser uma proposição plausível e válida, o caráter social e político das suas imagens não são a única razão pela qual ela recebe destaque dentro das discussões visuais e sociais (de gênero). A maneira pela qual ela alça a representação estética do feminino é incomum, foge dos padrões arquetípicos da mulher casta, bela e singela; ela explora o estranho, o grotesco no feminino – uma quebra com a caracterização das *personas* que foram conferidas a essas mulheres nos causa estranheza por negar a estereotipização vigente.

O grotesco, então, que na obra de Sherman traz o feminino como absurdo, simulacro, revelação da farsa da revelação, automatismo, maquinário, inumanidade mascarada de humano e tudo o mais que seu desfile de horrores é capaz de produzir, aproxima o feminino daquilo que, em Freud (1919/1995), é mais um conceito que tenta cercar o que escapa, excede e, com isso, aterroriza: o estranho. (RIBEIRO, 2008, p. 91)

O que incomoda nas figuras de Sherman é a estranheza do familiar; suas obras contêm uma intimidade secreta do feminino, daí vem o grotesco do que ela propõe: o que se assiste é próximo, é reconhecível. O que vemos é um reflexo das nossas próprias entranhas; das forças insuspeitadas que encontradas em outro – nas mulheres de Sherman – rememoram aquilo que os indivíduos carregam em si. (RIBEIRO, 2008)



Untitled Film Still #3. 1977.



Untitled Film Still. 1977.



Still from an Untitled Film, 1978.

Analisando sua primeira série de fotografias, o *Untitled Film Still*, vemos flagras do cotidiano de vários personagens femininos do cinema da década de 50 e 60, capturadas em suas encenações, em momentos de descontração, em suas casas, etc.

Diferente do glamour dos filmes, elas são representadas solitárias, em cenas que representam diversos sentimentos como desamparo, sensualidade, suspense, entre outros. É uma representação contínua das aparências superficiais assumidas por essas mulheres. Nelas vemos estereótipos culturais, simulacros da identidade feminina, máscaras sociais. Com essa série Cindy Sherman adentra ao campo das discussões acerca da identificação subjetiva, da definição de papéis sexuais e sociais a serem desempenhados pela mulher: seus *arquétipos* e *personas*.



Untitled Film Still, #15, 1978.



Untitled Film Still #7, 1978.



Untitled Film Still #14, 1978

A concepção de imagem que guia Sherman nessa série é bem significativa em sua aparente singeleza. Explorando os contrastes luminosos propiciados pela fotografia em preto e branco, a artista propõe imagens bem definidas, tanto nas tomadas em interiores quanto naquelas realizadas em ambientes externos como a cidade de Nova Iorque, Long Island e o Sudoeste dos Estados Unidos. As diferentes personificações da mulher são captadas em poses deliberadas, como se ela estivesse olhando para a câmara ou interagindo com alguma presença no espaço delimitado pela composição [...] Seus falsos autorretratos remeteriam a um mundo feito de imagens, de sedimentos de uma experiência que já foi direta e que evocaria, ao lado da despersonalização, uma concepção de identidade como encenação. (FABRIS, 2003, p.64)

Em suas obras seguintes Sherman só veio reiterar essa concepção identitária do feminino; da fotografia enquanto suporte para a ficção e da discussão social tanto de gênero e arquétipos, quanto da própria condição da existência humana – seus pontos fracos, defeitos, *anti-beleza*, etc. Não analisaremos todas as suas obras e séries, mas fiquemos com a compreensão de sua mensagem, das imagens de seu trabalho e da possibilidade de abertura social e artística promovida por ela dentro das representações do feminino, que competem à pesquisa deste trabalho.



Untitled #153,

Woman in Sun  
Dress

Untitled, 1975



Untitled, #112,



Untitled #28,



Untitled #465,



Untitled #462, 2007 /



Untitled #468,



Untitled #424, 2004.

O grotesco, nas obras de Cindy Sherman, aponta uma via para se falar acerca da feminilidade. [...] As mulheres de Sherman, às voltas com o que o feminino lhe suscita como questão, deformam-se e se decompõem na tentativa de se circunscreverem

apenas ao ser “toda fálica”. E se desconstroem. Após esse martírio, descortina-se a farsa que lhe deu origem e o que sobre são apenas os palhaços – os clowns presentes nas produções mais recentes da artista –, que em sua personificação do grotesco e da ironia sorriem para nós, terrivelmente. (RIBEIRO, 2008, p. 15)

Em suas obras Cindy Sherman critica os limites da subjetivação do gênero feminino através da construção de autorretratos ficcionais em que desconstrói sua identidade e assume outras diversas – alheias à sua. As mulheres de Sherman, as mil máscaras que escondem seu rosto – ou os mil rostos que escondem sua máscara – são um palco para a reflexão social acerca dos arquétipos, dos papéis que assumimos dentro da sociedade.

## CONCLUSÃO

Como vimos, a discussão acerca de gênero permeia diversas áreas de atuação (ciências sociais, artes, psicologia, etc.), sempre imersa na construção dos arquétipos e personas dos sujeitos, bem como, nos limites da subjetivação de suas identidades - aqui analisados e/ou criticados através da ficcionalidade identitária no autorretrato -; a fotografia é aqui aplicada, então, como um suporte que apoia o discurso da filtragem cultural sobre gênero e diversidade. No trabalho de Cindy Sherman, vemos que o autorretrato – confirmação imagética da nossa existência e personalidade – passa a ser espaço para a desconfiguração identitária do sujeito e encenação das múltiplas *personas* na unicidade do indivíduo; para erigir de *uma máscara de mil rostos* sob o alicerce de um corpo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Angela Prada de. O feminino retratado: **fotografia e representação do corpo na pós-modernidade**. Caderno Espaço Feminino, Rio de Janeiro, v. 16, n°19, p. 105-117, Jul./Dez. 2006. Disponível em: <[http://www.ieg.ufsc.br/revista\\_detalhe\\_volume.php?id=176](http://www.ieg.ufsc.br/revista_detalhe_volume.php?id=176)> Acesso em: 01 de Março de 2011.

BABO, Maria Augusta. **Fotografia: Espelho da memória**. ECO-Pós, Rio de Janeiro, v.12, n°2, p. 145-159, Maio-Agosto 2009. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/issue/view/18/showToc>> Acesso em: 01 Março 2011.

BARBON, Lilian Patrícia. **O Autorretrato Fotográfico: Encenação, Despersonificação e Desaparecimento**. Santa Catarina, 2010, 15p. Artigo (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

BRASILIENSE, Maria Bernadete. **Fotografias do corpo feminino**: Um espaço onde as representações corporais da mulher madura são construídas e reveladas. Brasília, 2007. 237p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. **Espelho, espelho meu?** Auto-retratos de artistas brasileiras na contemporaneidade. Campinas, 2005, 172p. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

COLLING, Ana. **A Construção Histórica do Feminino e do Masculino**. In. STREY, Marlene Neves.; CABEDA, Sônia T. Lisboa.; PRENH, Denise Rodrigues (org). *Gênero e Cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

FABRIS, ANNATERESA. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa. Cindy **Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos**. Rev. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 11, n. 1, Junho 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104026X2003000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2003000100004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 15 de Março, 2011.

LABRA, D.H. **O artista-personagem**. Campinas, 2005, 95p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas.

MURRAY, Stein. Jung: **O mapa da alma: uma introdução**. Trad. Álvaro Cabral; Rev. Márcia Tabone. 5<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PEARSON, Carol S. **O Herói Interior: Seis Arquétipos que Orientam a Nossa Vida**. Trad. Terezinha Batista Santos. 12<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

PEREZ, Karine Gomes. **(Re)configurações do eu**: A produção de autorretratos fotográficos como ficção/encenação. Santa Maria, 2010, 123p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria.

RIBEIRO, Alessandra Monachesi. **Cindy Sherman: sobre o feminino**. Psyche, São Paulo, v.12, n.22, Junho 2008. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S141511382008000100004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141511382008000100004&lng=pt&nrm=iso)> Acesso em: 15 de Março, 2011.

RIBEIRO, Alessandra Monachesi. **O grotesco, o estranho e a feminilidade na obra de Cindy Sherman**. Ide (São Paulo), São Paulo, v. 31, n. 47, Dezembro 2008. Disponível em:<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010131062008000200016&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131062008000200016&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 15 de Março, 2011.

VAZ, Rafael Araldi. **O que o retrato retrata? Identidade e ficcionalidade no retrato fotográfico**. Revista Esboços, Santa Catarina, v.15 n°19, p. 257-261, 2008. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/issue/view/1123/showToc>> Acesso em: 01 de Março de 2011.

VIEIRA, Carla Borin. **A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea: as artistas contemporâneas e suas autorias.** Santa Maria, 2010. 123p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria.

## REFERÊNCIAS VISUAIS

### Figuras 1 a 15:

SHERMAN, Cindy. Disponível em: <[http://www.metropicturesgallery.com/index.php?mode=artists&object\\_id=4](http://www.metropicturesgallery.com/index.php?mode=artists&object_id=4)> e <<http://www.masters-of-photography.com/S/sherman/sherman4.html>>. Acesso em: 20 de Fevereiro de 2011.

## O FILME COMO REPRODUÇÃO DA REALIDADE. ANÁLISE TEXTUAL, TEMÁTICA E INTERPRETATIVA DO LIVRO “O QUE É CINEMA” DE JEAN-CLAUDE BERNARDET<sup>1</sup>

Yannara Negre Marques<sup>2</sup>

### RESUMO

Em 1980, Jean-Claude Bernardet – ensaísta, roteirista, ator, crítico de cinema, professor de Comunicação – escreve “O que é Cinema”. O livro introduz com o capítulo “Realidade e dominação” no qual faz um paralelo entre o que a humanidade crê como real e a forma como o cinema reproduz esta realidade, além do potencial de dominação que ela apresenta por tal motivo. Este capítulo serviu de base para a produção dessa análise, visando um entendimento textual atemporal das ideias de dominação e de uma ampliação do conceito de realidade do cinematógrafo, já proposto pelo autor.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema, significado, realidade, Bernardet

### ABSTRACT

In 1980, Jean-Claude Bernardet - essayist, screenwriter, actor, film critic, professor of communication writes “What is Cinema”. The book introduces the chapter “Reality and domination” in which it parallels what humanity believes to be real and how cinema reproduces this reality, in addition to the potential for domination that it presents for that reason. This chapter served as the basis for the production of this analysis, aiming at a timeless textual understanding of the ideas of domination and of an enlargement of the cinematographic concept of reality, already proposed by the author.

51

---

1 O Filme como Reprodução da Realidade. Análise Textual, Temática e Interpretativa Do Livro “O Que É Cinema” de Jean-Claude Bernardet - Resenha de Jean-Claude Bernardet, **O que é Cinema**. São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S.A. 1980. 1 ed. 118 p.

2 Bacharel em Cinema e Vídeo pela UNESPAR, *campus* de Curitiba II – FAP (jul/2009-Ago/2014), pós-graduada em Direção de Arte pela UNIARA (set/2014-). Atua como editora de vídeo e assistente de fotografia. E-mail: ynegre@gmail.com.

**KEYWORDS:** cinema, meaning, reality, Bernardet

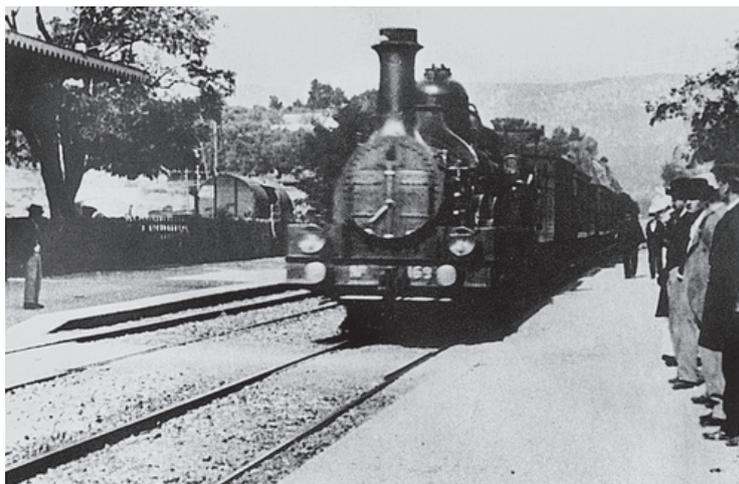
## O OLHAR DA MÁQUINA

Desde os primórdios, o ser humano reproduz o mundo tal qual o percebe; ou tenta, ao menos. Desde o século passado historiadores, cientistas, cineastas, críticos de arte e teóricos de todos os seguimentos se perguntam se tal conquista foi alcançada pela criação do aparato cinematográfico dos irmãos Lumière.

Há pouco mais de 30 anos, Jean-Claude Bernardet não dá uma resposta direta, mas levanta um questionamento ainda mais pertinente à própria finalidade de tal aparelho. Se o cinema pode mesmo captar a realidade tal como a conhecemos, logo, o próprio pode ser usado para alterar nossa concepção de real e implantar ideais de realidade a um grupo específico ou – por que não? – a uma massa. Sim, ele pode ser usado como instrumento de manipulação, não somente de divulgação e criação de imagens. Contudo, antes de chegar à discussão em questão, Bernardet dissecou a história – e a história antes da história – do cinema em si.

Os Lumière disseram ao cineasta Méliès, ao tentar comprar uma câmera deles, que sua invenção não tinha futuro como espetáculo, que não passava de um meio de reproduzir imagens captadas e o público logo se cansaria da mesma. Bernardet nos relembra da primeira exibição pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière, um filme chamou a atenção do público, “A Chegada do Trem à Estação” (1895) no qual o público desesperado correu em direção ao fundo da sala, amedrontado com o trem vindo de encontro a ele.

Figura 1: Frame do filme “A Chegada do Trem à Estação”



Fonte: L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895.

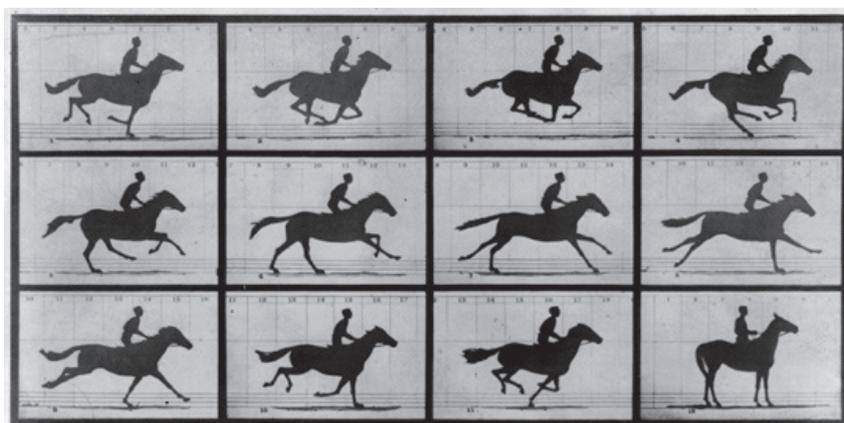
Outros relatos contam de forma menos sensacionalista que o público apenas se protegeu nas poltronas e não chegou necessariamente a sair de seu lugar. Independente da versão, desde aquele primeiro momento, as pessoas deixavam-se crer que o que estava diante de seus olhos, projetado em uma tela branca, fosse realidade. Embora todos soubessem que não se tratasse de uma locomotiva real, deixavam-se crer na ilusão criada pela imagem em movimento. O autor cita o exemplo do sonho; quando sonhamos, a ilusão criada é tão forte que somos condicionados a acreditar nela, só mais tarde, ao acordarmos, percebemos (ou nos lembramos) que se tratava de um sonho.

Quase um século depois, o público ainda preenche salas de cinema e, mesmo que não corra para os fundos das mesmas, ainda suspende sua descrença por cerca de 2 horas e se conecta mentalmente ao filme; ri, chora, se emociona, e até conversa com as personagens do enredo. A invenção, inicialmente científica, se provou uma excelente contadora de histórias, e fez desta a sua função principal, como já previra o mágico e cineasta George Méliès. Este último, ao filmar uma cena na rua, com um propósito meramente documental, tem a filmagem brevemente interrompida por um problema técnico e, ao retornar, um ônibus que estava passando foi substituído por um carro fúnebre. Na tela fica a impressão de que um veículo, magicamente, se transformara em outro.

A tecnologia se aprimorou passando do mudo e do preto e branco ao 3D com *Dolby Surround*. Contemporaneamente, as imagens na tela ainda possuem um poder ilusório que se mantém. “Mas por quê?” - Questiona Jean-Claude Bernardet. O público

está ciente que as imagens mostradas na tela não são a realidade e até conhecem, muitas vezes, os mecanismos de manipulação das mesmas. “É aí que residia a novidade: na ilusão. Ver o trem *como se fosse* verdadeiro.” (Bernardet, 1980, p. 12)

Uma pintura realista ou uma fotografia poderiam remeter à realidade, mas lhes falta o movimento, fundamental para a percepção do mundo tal qual o vemos, para nossa *impressão de realidade*. E as tentativas de apreender tal movimento ao longo da história são inúmeras (desde o século XIX, se tem notícia), entretanto só fora concretizada e exibida adequadamente na invenção dos Lumière, cuja ideia já havia sido teorizada no Mito da Caverna, de Platão. Dentre os pré-cinema, existiram: a câmera revolver, o fuzil fotográfico ou o experimento feito pelo inglês Muybridge para registrar o galope de um cavalo.



Fonte: Reframing Photography

Segundo o autor, o movimento seduz, mas não se trata somente de ver mais detalhadamente o que pode ser visto a olho nu, senão de dar-lhe uma nova percepção. O mundo em movimento que é o cinema é criado no final do século XIX com demais tecnologias como o avião, o telefone, a luz elétrica etc. Não era apenas a arte de transmitir o movimento, mas de fazê-lo por meio de uma máquina.

Tal máquina, por se tratar de um aparato científico, mecânico, tem um olhar mais objetivo, cru, dispensa maior intervenção humana, é diferente de olhar uma criança brincando ou uma tarde ensolarada a olhos nus, carregados de subjetividade e falhas emoções humanas. Em teoria, esta afirmação poderia ser verdadeira. No segundo subcapítulo (A arte do real?), o autor analisa como o simples fato de uma câmera estar presente altera a realidade e como as imagens captadas e recebidas passam pelo “filtro” de subjetividade humana.

Bernardet (1980, p. 22-23) ainda relembra: “[...] o cinema não nasceu assim pronto, ‘reproduzindo o real’. É algo que se foi construindo aos poucos, [...] levou tempo para encontrar a sua localização na sociedade, suas formas de produção, sua ou suas linguagens.”

## **O OLHAR DO HOMEM**

“Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela.” (Bernardet, 1980, p. 19-20).

Para o autor, a primeira diferença da captação para a percepção natural humana consiste em o campo de visão humano ser maior que o espaço da tela. Sempre haverá espaços acima ou abaixo da tela, de um lado ou do outro – Na época de sua publicação, ainda não haviam sido desenvolvidos os simuladores com telas gigantescas ou as salas de cinema 360° -, mas mesmo com a tecnologia atual, ao se sentar no meio do cinema, ainda é possível ter a pessoa ao lado dentro do campo de visão, logo, a análise de Bernardet não é de todo excluída.

Segundo fator: as cores na tela não são percebidas como na realidade podendo ser alteradas num mesmo filme; a matriz de cores e saturação de um mesmo filme pode variar dependendo dos ajustes de cada projetor (fator mais visível em tela de computadores ou televisores). Quando surgiram, nos anos 1950, as cores de um filme remetiam ao mundo real, mas ainda não eram naturais como a visão humana.

Até a perspectiva vista na tela é diferente, uma vez que esse ideal de profundidade é apenas uma convenção social ocidental e não universal. Aqui, vale ressaltar que o recente advento dos filmes em 3D dá uma nova percepção de profundidade muito mais distante daquela encontrada no mundo natural.

Os defensores do Cinema como reprodução do real, mais se apoiam no aspecto na reprodução do movimento como base para fazê-lo. Mas, segundo o autor, até tal reprodução é imperfeita. Basta observar uma película de perto e ver que as imagens de cada *frame* de um filme nada têm de movimento, são estáticas e sua exibição contínua em

24 quadros por segundo é que cria tal efeito por um “engano” do cérebro. “É só aumentar ou diminuir a velocidade da filmagem ou da projeção para que essa impressão de desmanche.” (Bernardet, 1980, p. 19).

Todos estes artifícios são mascarados pelas pessoas que produzem os filmes, dentro de um sistema onde a lei que impera é a de que o aparato cinematográfico não pode aparecer a qualquer custo. Algo como ver a um truque de mágica, o intrigante é ver o coelho saindo da cartola, saber como o truque se dá, onde o mágico esconde o animal e os movimentos com a cartola, estraga o encanto de todo o ato. O público está pagando para ser enganado. E ele sabe disso. O que ele não tem consciência é que pode também estar sendo alienado.

Jean-Claude Bernardet exemplifica a situação comparando com uma pessoa que vive num regime ditatorial, mas que diz: “Não concordo”. Esta é a opinião de uma pessoa; caso houvesse uma artimanha para fazer com que o dono do discurso sumisse e este passasse a existir por si só, como uma verdade “seria uma frase sem autor, sem intervenção humana”. (Bernardet, 1980, p. 19).

Com o cinema o que acontece é similar, ignora-se quem diz, o que diz pelas entrelinhas, e que esta mesma fala representa um ponto de vista de alguém ou de uma classe dominante que pretende assegurar sua forma sutil de dizê-lo. Para a classe dominante exercer sua dominação ela deve transmitir sua ideologia de forma indireta, ou seja, a classe oprimida deve percebê-la como verdade.

## **A PERCEPÇÃO DO OLHAR**

Como já dito antes o, chamado por alguns, “olho mecânico” vem do filho da burguesia: a máquina. A revelação em película passa por um processo químico, e o digital - que toma cada vez mais espaço - vem de uma junção de *softwares* e *hardwares*, ambos igualmente fascinantes para a mãe burguesa. Talvez por isso o cinema atraia tanto, ao sentar numa sala escura o público entra em um quase transe e permanece imóvel em sua catarse, ele se identifica em maior ou menor grau com personagens e enredos - no caso do

cinema narrativo, que dominou as formas de exibição. “Não só o cinema seria a reprodução da realidade, seria também a reprodução da própria visão do homem.” (Bernardet, 1980, p. 17)

Méliès, já fascinado por criar universos e situação irreais no palco, traz para o cinema o uso da ilusão como ferramenta motriz. Em 1902 estreia o filme “Viagem à Lua”, no qual o homem pisa pela primeira vez no satélite; anos antes dele realmente pisá-lo, já tínhamos tal cena no imaginário popular construído pelo filme.

J.C. Bernardet traz a ilusão, não só como elemento, mas como material base para criar a realidade fictícia - mesmo em documentário - de um filme. Ela que mantém o cinema tão amplamente utilizado por tantos anos, e está sempre se reinventando técnica e narrativamente para manter-se.

O autor reuniu seus pensamentos em meio a mudanças tecnológicas dos anos 1990. Nas últimas décadas, seguimos notando atualizações (tais quais: melhor percurso e abrangência do som no interior da sala de exibição, alta definição da imagem, efeito 3D aumentando a profundidade, telas cada vez maiores, poltronas que se movimentam...) que podem ser indícios de que o cinema não caminhe visando puramente a uma igual, mas sim a uma melhor percepção do real.

Bernardet vai mais longe: se o que se pretende com o cinema é transmitir o real, logo, o que há na imagem é percebido como real, indiscutivelmente.

Não demorou para poderes capitalistas e burgueses se apoderarem do aparato para captar suas imagens e iludir - num sentido bem amplo da palavra - as classes mais alienadas e apresentar-lhes novos padrões de comportamentos, conceitos, moralidades, política, um novo mundo real.

## **A MANIPULAÇÃO DO OLHAR**

Muito inteligentemente, o autor retrata o ponto de vista da classe dominante: Para continuar dominadora, essa não pode apresentar sua ideologia como tal, o que deve ser transmitido é “a verdade”, ou melhor, o que deve ser percebido é a verdade. Mesmo que o cinema se baseie na ilusão, aqui é preciso disfarçá-la, ignorá-la, manipulá-la. Segundo essa linha, não é prudente dizer que o cinema não é uma imposição da burguesia que o

mesmo possui características independentes e que no processo de realização do filme, que sua significação<sup>3</sup> é neutra e que não há ponto de vista de quem o realiza. Ignorar o uso do Cinema como ferramenta de mercado é ignorar a maior parte de sua história, pois mesmo seus criadores o consideravam instrumento comercial.

De exemplo de manipulação deliberados há inúmeros, como os filmes de propaganda Nazista da cineasta alemã Leni Riefenstahl. Em seu famoso filme, “Triumph des Willens” (1935) (Triunfo da Vontade), um dos mais conhecidos filmes de propaganda política, usa imagens grandiosas dos exércitos, armamentos e aviões de caça, ao som de música clássica. As técnicas utilizadas tiveram tanta adesão que passaram a influenciar publicidades, outros filmes ideológicos e comerciais. Antes disso, o americano D.W. Griffith faz a emblemática cena final de “The Birth of the Nation”(1915) (O Nascimento de uma Nação) com a Ku Klux Klan entrando ao som de “Ride of the Valkyries” e glorificando a salvação da ordem e justiça, em um discurso racista e maniqueísta.



Fonte: Triumph des Willens, 1935.

A relação dominadores x dominados, em geral, não é algo tão direto e pragmático, mas fluiu naturalmente conforme o conteúdo das películas foi ganhando significado, passada as surpresas do período onde o cinema era uma novidade. Ir ao cinema hoje não é o mesmo que em 1900; as pessoas não estão apenas buscando ver imagens em movimento projetadas porque nunca às viram, estão ainda interessadas no espetáculo visual, mas, uma

---

3 Significação: s.f. 1. Ação ou efeito de significar. 2. O que significa uma palavra ou coisa; sentido; acepção; significado. 3. Valor; alcance.

vez que a maioria deste público já nasceu em meio estas (seja em televisão, computadores e celulares), agora se interessam cada vez no conteúdo mostrado na tela. Podem até se surpreender com inovações de cadeiras que vibram ou artifícios como vento na plateia, contudo a ideia do que é cinema já está construída nesse público.

Além de tudo, para propagação de uma ideia é necessário divulgação e distribuição. O mecanismo científico é novamente incorporado à arte burguesa, há a possibilidade de fazer cópias: um mesmo discurso pode ser transmitido igualmente na França e nos Estados Unidos ao mesmo tempo, se feito cópia do rolo original, aspecto não comum a outras manifestações artísticas, o que reitera seu uso como instrumento de mercado.

Uma explicação para os fracos mercados de produção de cinema em países de terceiro mundo é a baixa industrialização tanto para a produção do filme original, quanto no circuito de exibição que é carente de eletricidade, aparelhos de projeção, salas, cadeiras, público pagante etc.

## DE OLHO NO PRODUTO

Fala-se muito sobre cinema, num ponto de vista artístico, social ou antropológico, entretanto pouco se estuda ou mesmo se fala deste com um ponto de vista mercadológico. Um filme comercial é, antes de mais nada, um produto, assim como a carne, o arroz, o vinho, a roupa, um quadro ou uma peça de teatro.

É complicado falar de itens artísticos, como o cinema, pelo viés de produto. Por se tratar de um item abstrato, você nunca paga pelo filme em si, paga-se pelo direito de assisti-lo, de possuir uma cópia em DVD, *Blu-ray*, arquivo digital ou o ingresso para poder ocupar uma cadeira numa sala. Nem o proprietário do filme (uma produtora, por exemplo) possui o “objeto” filme, ele pode possuir o material bruto, material organizado em negativo, o projeto, mas não o filme em si. Este não é palpável.

O filme “é uma mercadoria abstrata que se assemelha não ao quadro ou ao livro, mas a uma mercadoria tipo transportes públicos.” (Bernardet, 1980, p. 29) A cada sessão é vendida uma quantidade “X” de bilhetes para as poltronas. Caso algum ingresso não

tenha sido vendido numa sessão determinada, aquele bilhete não pode ser oferecido para ser reocupado ou o comprador que perdeu a sessão não pode reutilizar o ingresso para a seguinte. Ao terminar uma sessão de exibição, recomeça o processo.

Dessa natureza virtual do cinema advém a, já falada, capacidade de multiplicação. De um filme se pode tirar uma quantidade ilimitada de cópias e essas cópias podem ser assistidas milhares de vezes, inclusive, pela mesma pessoa mais de uma vez. Ao assistir a uma peça de teatro pela segunda vez, alguns itens podem variar, tais quais: interpretação dos atores, iluminação, direção de cena, cenários ou figurinos, entretanto ao se assistir a um filme repetidamente, o filme é exatamente igual, podem variar as condições da sala ou a situação na qual é visto, mas o “objeto-filme” continua o mesmo. Permitindo ao espectador se ater a detalhes que passaram despercebidos na primeira ocasião.

O investimento inicial de um filme é pago em pouco tempo em comparação ao de uma peça. Começa, então, o espaço para o lucro, em especial em países desenvolvidos e com um sistema de produção interna que já se paga no próprio país. O autor cita o caso dos Estados Unidos, cuja produção é difundida mundialmente e se intensificou no Brasil por volta de 1914-18, depois da primeira guerra mundial.

A estrutura da produção cinematográfica industrial é um triângulo: produtor, distribuidor e exibidor. Posteriormente entra o expectador, quanto o produto já está pronto para ser consumido.

A produção fílmica brasileira não consegue competir com a norte-americana, nem mesmo dentro do mercado interno, onde deveria ser paga antes de ser exportada. O que todo brasileiro sabe é que não é isto que ocorre; a produção dos EUA massifica todos os circuitos de exibição comercial e as leis de proteção e estímulo ao consumo de produções brasileiras são débeis. Não longe disso, temos um cinema de importação marcado pelo idioma inglês norte-americano e legendado e um cinema nacional, produzido por meio de leis de incentivo que não dão conta de abrigar todos os produtores e que pouco pensa sobre a distribuição dos filmes. Ao contrário do primeiro modelo, pagamos para fazer o filme e não para vê-lo.

Casos como o Cinema Bollywoodiano são raros, onde um país subdesenvolvido produz e consome o seu próprio produto. O Brasil está preso num sistema de importação no qual restringir a entrada dos filmes americanos poderia implicar na restrição de exportação de produtos brasileiros. E, junto com o filme, consumimos o modo de vida e a ideologia americana. “A dominação dos países subdesenvolvidos por cinematografias industrializadas não é exclusivamente econômica. É global. Ela forma gostos, acostuma a ritmos etc. [...] Isto influi sobre o quadro de valores éticos, políticos, estéticos.” (Bernardet, 1980, p. 28)

Não obstante, uma possível repercussão contemporânea é o financiamento coletivo, a qual ganhou força nos últimos 10 anos e há um contato mais direto com o público que deixa de ser passivo durante a produção e ajuda, a financiar o produto final. A premissa de dominador x dominado cai nesse último caso, e a discussão se o cinema é ou não um retrato da realidade também fica à deriva para que o mesmo faça cada vez mais parte da realidade dos segmentos sociais, criando um imaginário popular passível de ser transferido e com potencial muito maior de alterar a realidade como a conhecemos.

Concluindo, decorridos anos após a invenção e difusão do cinema, que encantou e encanta público, há quem diga que o que menos importa num filme é a impressão de realidade. Não os fatos naturais ou irrealis, mas sim seu conteúdo. Bernardet faz uma metáfora com um fuzil: “É pouco relevante que dois filmes sejam sustentados pela impressão de realidade, mas é relevante que um seja contra determinado movimento operário e outro a favor. Um fuzil é sempre um fuzil, o que é significativo não é o fuzil, mas sim quem o maneja e contra quem é manejado.” (Bernardet, 1980, p. 22)

## REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S.A, 1 ed.1980.

EADWEARD, Muybridge. In: **Reframing Photography**: theory and practice. Disponível em: < <http://www.reframingphotography.com/content/eadweard-muybridge>>. Acesso em: 28 mar 2015.

LUMIÈRE, Auguste e Louis. In: **L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat** (1896). PB. Disponível em: < <https://youtu.be/1dgLEDdFddk> >. Acessado em: 5 abr 2015.

RIEFENSTAH, Leni. In: **Triumph des Willens** (1935). PB. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=GHS2coAzLJ8> >. Acesso: 5 abr 2015.

SIGNIFICAÇÃO. In: LUFT, Celso Pedro. **Minidicionário Luft**. São Paulo: Ed. Ática, 16 ed. 1999. p. 606.

## O TREINAMENTO: CAMINHOS PARA O DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO DO ATOR.

Nayara Tamires C. de Araujo<sup>1</sup>  
Rodrigo Lanzoni Fracarolli<sup>2</sup>  
Ludmila Castanheira<sup>3</sup>

### RESUMO

O presente artigo procura discutir e destacar a importância do treinamento pessoal do ator. Com base nas vivências das oficinas com os atores do grupo Lume Teatro e sua pesquisa, buscamos colocar em prática as experiências e explorá-las a fim de observar, através das aproximações entre a teoria e prática, as possíveis contribuições do treinamento energético para o trabalho do ator, na experiência dentro do Grupo de Estudos do Corpo do Ator - GECA com a cena “Entre Calçadas”.

**PALAVRAS-CHAVE:** treinamento técnico; energia; trabalho do ator.

### ABSTRACT

This article seeks to discuss and highlight the importance of staff training actor. Based on the experiences of the workshops with the actors of Lume Teatro group and in their research, we put into practice the experiences and explore them in order to observe, through the similarities between theory and practice, the possible contributions of energy training for actor's work experience within the Grupo de Estudos do Corpo do Ator – GECA to the scene “Entre Calçadas”.

**KEYWORDS:** training; energy; actor.

### INTRODUÇÃO

Em meados do século XX, o ator passa a participar do teatro de uma forma mais completa, buscando interagir de forma mais autônoma do processo de montagem de um espetáculo, com maior ênfase na arte de sua representação e na construção do seu personagem, no qual a voz e o corpo do ator se unem para a sua construção, o que garante ao ator um corpo extracotidiano no palco. Para que isso sempre aconteça, é importante o

---

1 Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) 2014. Atriz e diretora do Grupo de Estudos do Corpo do Ator (GECA).

2 Graduado em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) 2015. Ator e diretor do Grupo de Estudos do Corpo do Ator (GECA).

3 Prof. Me. Orientadora do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Maringá.

ator estudar sua energia para que ele examine os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com as situações que fogem do cotidiano.

As técnicas extracotidianas do corpo consistem em procedimentos físicos que aparecem fundados sobre a realidade que se conhece. Estes operam através de um processo de redução e substituição que faz emergir o essencial das ações e distancia o corpo do ator das técnicas cotidianas, criando uma tensão e uma diferença de potencial através do qual passa energia (BARBA, 1994, p.57).

Segundo Grotowski (1971), o ator é matéria-prima para a construção de sentido das ações cênicas, que realiza em processo profundo de enfrentamento e autoconhecimento. Este ressalta, juntamente com Barba, a importância do treinamento do ator e afirma que somente a partir dele o ator conseguirá, de forma orgânica, juntar corpo, voz, energia e ação.

Os exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza Mas esta destreza define-se numa realidade unidimensional se não atinge a profundidade do indivíduo (BARBAR, 1994, p. 128).

O treinamento pessoal do ator é de extrema importância para o seu trabalho, porém, ainda é possível ver em alguns atores muitas confusões sobre o que, exatamente, é trabalhado nele. O grupo Lume desenvolveu, dentro da sua pesquisa, um treinamento próprio que desembocou em técnicas específicas do grupo, como a dança pessoal. Burnier (2001) apresenta a separação de treinamento energético e treinamento técnico, mostrando que ambos se relacionam, mas possuem suas diferenças.

Para a presente pesquisa, focou-se nos treinamentos e técnicas aprendidas dentro da universidade e com alguns pontos trabalhados nas oficinas do grupo Lume Teatro e as diferenciações dos treinamentos apresentadas por Burnier.

Por meio da experiência de criação da cena Entre Calçadas, realizada no ano de 2013 com o GECA – Grupo de Estudos do Corpo do ator – neste artigo é discutido o que foi observado durante o processo, evidenciando como o treinamento pode acrescentar no trabalho do ator.

## O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “ENTRE CALÇADAS”

Em janeiro de 2013, um grupo de alunos acadêmicos do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Maringá (UEM) se reuniu com a ideia de apresentar uma prática cênica no Dia Mundial da *Commedia dell’Arte*. Depois do evento, os atores perceberam no grupo valores e objetivos comuns, envolvendo o entendimento da importância da pesquisa corporal e teórica, o anseio por um estudo específico diferente dos contemplados pelo curso e a vontade de estar nos palcos apresentando seu trabalho. Nasceu assim o Grupo de Estudos sobre o Corpo do Ator, o GECA.

O GECA é mantido por um elenco fixo que atua e organiza ensaios, apresentações e eventos. Os integrantes são esses: Douglas Kodi, Kênia Bergo, Nayara Tamires C. de Araujo, Pedro Henrique Daniel e Rodrigo Lanzoni Fracarolli.

O grupo iniciou os estudos com a *Commedia dell’Arte* por esta ser uma linguagem do teatro que requer aprimoramento de técnicas corporais, possibilita uma encenação diferenciada pela utilização das máscaras e do improviso, e é considerada pioneira por fundar a profissionalização dos atores e de suas trupes. Com base nos treinamentos descritos no livro de Antonio Fava (1999, p.98-160) foram realizados exercícios de improvisação a fim de desenvolver as lógicas das personagens e de seus corpos, construídos por meio de construção e desconstrução do corpo do animal vinculado ao personagem em questão. Também foi estudado, de forma fragmentada, cada movimento das personagens, o que aumentou a percepção do corpo no espaço e no ritmo. Percebeu-se que o corpo, para o estudo e treinamento da *Commedia dell’Arte*, necessitava de um treinamento físico de resistência e também de energia<sup>4</sup>. Para atender a essas necessidades físicas, foram iniciados treinamentos técnicos de preparação corporal do ator, baseados no treinamento vivenciado nas oficinas do grupo Lume Teatro<sup>5</sup>. É importante ressaltar que os treinamentos aplicados para os atores do GECA não foram aplicados como uma “receita de bolo”, todos os exercícios foram adaptados a fim de atender às dificuldades ou necessidades corporais

---

4 Energia, dentro desse trabalho, se refere a potência muscular e nervosa do ator. Segundo Eugênio Barba (1995, p.74) “Estudar a energia do ator significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com as situações não-cotidianas”.

5 Com o ator Carlos Simioni oficina “Da Energia à Ação” oferecida pelo Sesc Maringá/PR em outubro de 2012; e com o ator Jesser de Souza oficina “Treinamento Técnico do Ator” oferecido pela Unicamp em fevereiro de 2014.

do grupo. “Muitas vezes Grotowski ressaltou o fato de que não existe um método, só existe o que funciona e o que não funciona em cada caso individual” (RICHARDS, 2012, p. 102-103).

Durante as oficinas do grupo Lume teatro foram realizados exercícios que buscavam a presença do ator por meio da exploração do corpo e de suas potencialidades. Para a realização desses, os atores do Lume utilizavam e explicavam as oposições, os vetores<sup>6</sup> e outros termos que fazem parte da pesquisa do grupo. Quando os exercícios foram aplicados para os atores do GECA, foi percebida uma mecanicidade nos movimentos e uma preocupação em estar ou não fazendo o exercício corretamente. Havia um bloqueio quanto às possibilidades de exploração do corpo, por isso o exercício foi modificado, dando a ele um caráter lúdico. O corpo e as oposições foram trabalhados como se os atores estivessem empurrando, depois puxando e em seguida, as duas ações ao mesmo tempo. Isso fez com que os atores focassem na ação e não nas oposições aumento assim, a exploração do corpo.

As oficinas do Lume trabalharam com elementos de treinamento pessoal do ator, explorando meios físicos e energéticos. Como consequência desses treinamentos surgiram partituras corporais nas quais eram exploradas as possibilidades de oposições, equilíbrios precários<sup>7</sup>, vetores etc., sem a preocupação de uma construção cênica. Quando tais exercícios foram explorados dentro do GECA, as partituras e os corpos dos atores tomaram potências interessantes a serem trabalhadas cenicamente. Então foi proposto que grupo utilizasse elementos do treinamento para a construção de uma cena, e neste momento começou a surgir a cena “Entre Calçadas”. O processo se juntou à disciplina de Fundamentos de Direção I, o que colaborou com o estudo e o cuidado na direção sobre a cena.

O primeiro passo foi a escolha do tema “infância na rua”, proposto por uma necessidade social: em Maringá-PR o número de crianças de rua estava aumentando. Em seguida foram escolhidos dois atores do GECA devido à disponibilidade de tempo para o processo em questão.

---

6 Para maiores informações ver “A dança das oposições” in: BARBA; SAVARESE, 1995.

7 Para maiores informações ver “Equilíbrio” in: BARBA; SAVARESE, 1995.

Os atores escolhidos possuíam suas próprias partituras corporais, criadas durante o treinamento do grupo. O processo de criação se basearia em trazer para essas partituras elementos relacionados ao tema escolhido para a cena. Dentro dos estudos sobre a criança de rua, foi apontada uma dualidade. Por um lado, há a liberdade e a brincadeira, por outro, a marginalidade e a violência. Buscando apresentar essa dualidade nas partituras individuais dos atores, foi aplicado um jogo de palavras cujo objetivo era transformar as partituras corporais em ações preenchidas de intenções. Durante a improvisação e a repetição das partituras, algumas palavras eram ditas a fim de fazer com que os atores reagissem e transformassem as figuras. Estas palavras foram: diversão, fome, sonhos, conflito, entre outras. Os atores estavam muito atentos e reagiam logo às palavras. Aos poucos, as formas das partituras, até então rígidas e mecânicas, começaram a ter fluidez e foram se modificando. Ao final do ensaio, o grupo refletiu sobre as mudanças corporais e um breve texto (dramatúrgico) foi escrito para que os atores pudessem estudar fora dos horários de ensaio.

Os atores do GECA já exploravam partituras individuais e a partir deste momento conseguiram preenchê-las de intenções, mas precisavam ligá-las de forma orgânica:

A organicidade referente à organização interna de uma ação, ou à interação entre as ações, não tem nada a ver com o “natural”, mas com a impressão de natural que a coerência da organização interna de um determinado sistema gera. (BURNIER, 2001, p.53).

A ideia de organicidade, ao contrário do que possa parecer à primeira leitura, não trata de um corpo familiar à cena, à partitura, à criação, enfim, que seja “naturalizado” ou despreocupado consigo e com seu entorno. Ao contrário, a organicidade complementa a ideia de “corpo extracotidiano”, tal como relatada por Barba (1995). Um corpo extracotidiano é construído a partir do treinamento, enquanto organicidade é a apropriação que o ator faz de sua criação. Ser orgânico é ser outro, construído, artístico e ainda assim, parecer confortável nesse universo recriado.

Em busca de alcançar a organicidade, foram realizados jogos de improvisação em que os atores deveriam relacionar as partituras de forma que elas completassem uma à outra. Os atores deveriam encontrar diferentes *ligamens*<sup>8</sup>entre elas. Inicialmente os atores encontraram dificuldades em se desprender da forma da figura, pois se sentiam inseguros em transformá-las. Então testou-se fazer o jogo no ritmo das músicas colocadas pela diretora. O resultado foi maior fluência e dinâmica nas transições das figuras, porém quando os atores repetiram o que criaram, a energia não era mais a mesma e a mecanicidade dos movimentos voltou a aparecer. Foi neste momento que o grupo retomou alguns exercícios vivenciados em oficinas com os atores do Lume Teatro.

Os atores do GECA iniciaram essa etapa com a exploração dos abdomens, com o desequilíbrio sustentado pelo abdômen. Segundo Luiz Otávio Burnier (2001 p. 132), o “exercício fora do equilíbrio é uma maneira de desenvolver um princípio fundamental da técnica do ator: converter o peso em energia, mediante a coluna vertebral”. Ao fazer esse exercício, as tensões dos ombros e braços eram quase espontâneas, porém deveriam ser controladas, apenas o abdômen deveria sustentar o corpo, as outras partes do corpo deveriam estar relaxadas. Ao olhar de fora, percebe-se que os excessos de tensões acontecem por vários motivos. Durante a oficina com o Lume Teatro, os excessos de tensões aconteciam pela falta de controle do corpo, mas com os atores do GECA as tensões aconteciam devido ao medo do desequilíbrio.

Os atores buscaram, por meio do desequilíbrio, manter o abdômen acionado e, ao mesmo tempo, distribuir a energia pelo restante do corpo, imaginando vetores de energia saindo, primeiramente, por uma parte do corpo, e posteriormente por várias partes, limpando assim os excessos de tensões

---

<sup>8</sup> *Ligamens* é um termo utilizado por Luiz Otávio Burnier, fundador do grupo Lume Teatro de Campinas, para se referir aos elementos que fazem as ligações entre as ações. Esses elementos apresentam características diversas, podem ser inventados para este fim específico, podem surgir durante a exploração das ações, podem ser de espaço, de qualidade, de tempo, de ritmo etc. Ou seja, os *ligamens* são elementos que surgem entre duas ações que possibilita a passagem de forma orgânica entre elas. (BURNIER, 2001, p.153)

Para melhor visualização da energia, foi estudado o conceito decorporo de dentro e corpo de fora. O corpo de dentro é a energia que é transformada em músculo, o corpo de fora é a forma física do corpo<sup>9</sup>. Os dois trabalham juntos durante o movimento, porém com intensidades diferentes. O corpo de dentro deve sempre ser maior do que o corpo de fora. Freire (2008) explica no seu artigo “Treinamento Pré-Expressivo, Biomecânica e Ações Físicas – Labor e Arte do Atuante” o funcionamento desses corpos, porém ele utiliza os termos “corpo imaterial”, para corpo de dentro, e “corpo material”, para o corpo de fora.

O corpo imaterial – consciência – constitui, certo, um corpo em si, independente, capaz de abandonar os limites do corpo material e viajar por outros espaços, ver e vivenciar outras situações, concretizando-se na suspensão do ar – matéria invisível, mas perceptível, composta por átomos livres. Já o corpo material, este não constitui uma unidade, mas uma tríade de funções orgânicas fundamentais: física, racional e sensorial. Esse entendimento, no entanto, é meramente teórico e especulativo, pois, na prática, as coisas não acontecem exatamente assim, uma após a outra, mas tudo ao mesmo tempo, num só corpo orientado pela consciência. (FREIRE, 2008, p.97)

No teatro Nô, para a realização de uma ação, o ator bailarino deve utilizar sempre mais do que o dobro da força necessária para sua realização. “De um lado, o ator projeta uma quantidade de sua energia no espaço; de outro, retém mais do que o dobro dessa energia em si mesmo, criando uma resistência que se opõe à sua ação” (BARBA, *apud* BARBA, 1995, p.88).

A imagem do “corpo de dentro” e do “corpo de fora” possibilita no corpo do ator um novo estado físico, uma nova presença. Ela aumenta a concentração do ator e permite que ele explore novas formas de manter a energia e desenhar com o corpo. Isto foi observado quando os atores do grupo GECA exploravam as oposições do corpo. Como exemplo, foi praticada a ideia de um corpo que queria ir para um lado, mas ia para outro, fazendo o movimento com o “corpo de fora” no mínimo possível e com o “corpo de dentro” no máximo. Durante a exploração desse exercício, foi percebida uma camada de energia em torno dos atores, eles se deslocavam pelo espaço e faziam as transições de uma figura para outra de forma orgânica. Esse resultado não foi alcançado de repente, foram muitos dias de trabalho para que fosse possível manter a energia das partituras. Os exercícios foram repetidos

---

<sup>9</sup> Tal afirmação é dada conforme a fala de Simioni, ator do Lume, na oficina “Da Energia à Ação” fornecida pelo Sesc Maringá/PR em outubro de 2012.

vários dias a fim de fazer com que os atores descobrissem formas e pequenos detalhes nas partituras que mantivessem a energia da espontaneidade. Quando os atores estavam orgânicos, o texto começou a ser explorado, assim como as intenções dos movimentos.

E então, após a repetição dessa partitura mais detalhada, antes que ela comece a declinar, o ator deve encontrar detalhes cada vez menores dentro da mesma linha original de ações e, em seguida, detalhes ainda menores, e por aí vai. Dessa maneira, fazendo com que a mesma linha de ações seja mais detalhada, mais rica de pequenos elementos, o ator pode combater o declínio. (RICHARDS, 2012, p. 102)

O desenvolvimento da cena se baseou nos estudos do livro “A psicanálise dos contos de Fadas” de Bruno Bettelheim (2002). Por meio desse estudo, foram selecionados dois contos a partir dos quais se desenvolveria a escrita: “João e Maria”, dos irmãos Grimm, e “A menina que vendia fósforos”, de Andersen. Também foi estudado o universo das crianças de rua por meio de documentários e artigos de instituições sociais, a fim de fazer uma atualização dos contos escolhidos. Foram utilizados depoimentos das crianças extraídos dos materiais pesquisados, os atores estudaram o texto, mas não o decoraram, baseados no princípio da espontaneidade e do improviso, os quais mantêm viva a cena, uma vez que os atores devem sempre estar atentos às mudanças e às falas um do outro. Com o texto foi iniciada a pesquisa das vozes e das maneiras para fazê-las acompanhar as construções corporais, procurando sempre preservar a impressão de espontaneidade (BROOK, 2011, p.9).

Nesta etapa apareceu a grande dificuldade de tornar orgânicos corpo e voz juntos. Logo que a voz entrou, o corpo perdeu a energia. A intenção estava presente dentro dos atores e nos seus corpos, mas eles não conseguiam passá-la para a voz. Tentando trabalhar os dois juntos, foi aplicado um exercício de lançamento, a fim de fazer com que os atores lançassem e recebessem a energia com a voz e reagissem com o corpo. Inicialmente, gritos e forças excessivas na garganta foram utilizados, mas com o tempo os atores foram percebendo que estes gritos e o excesso de força não eram necessários, então eles se aproximavam e se afastavam e passaram a explorar outras potências vocais que se tornaram muito mais interessantes e ricas para as cenas. Após muita exploração de intenções e

imagens com a voz, o corpo e a voz se juntaram com força, dando organicidade à cena. Os atores repetiram várias vezes para guardarem o que criaram e seguiram buscando se livrar dos excessos.

A cena estava em condições de ser apresentada, porém não estava definida a posição do público no espaço. A cena foi testada de diferentes pontos de visão e foi percebido que os atores traziam o público para dentro da cena quando este estava mais próximo. Assim, ficou estabelecido que os espectadores deveriam ficar mais próximos dos atores, como se eles estivessem nas calçadas e os atores transitando na rua. Esse elemento deu o nome para a cena: “Entre Calçadas”.

A cena busca expor algumas peculiaridades da criança em situação de rua de forma poética. Além disso, pretende sensibilizar o público para o assunto retratado, para o fato de que a atenção a essa categoria precisa transcender o âmbito da assistência. Trata-se, também, de um exercício da cidadania.

A cena conta, por meio de brincadeiras e lembranças, a história dos irmãos João e Maria, que fugiram de casa devido aos maus tratos aplicados pelos pais e outras dificuldades de suas vidas, tendo assim que morar na rua. A cena foi extremamente bem recebida pelo público e então o grupo direcionou seus esforços para desenvolvê-la. A partir de então começou a entrar em contato com as crianças de rua maringauenses por meio de projetos específicos, como o Programa multidisciplinar de Estudos, Pesquisa e defesa da Criança e do Adolescente (PCA), o que colaborou com o desenvolvimento da cena, uma vez que o programa apresenta pesquisas e materiais atualizados sobre as crianças de rua. Isso também motivou os membros do GECA a procurarem fortalecer a parte técnica/corporal do grupo. O problema da criança em situação de rua é um fenômeno social resultante da história e da política econômica do Brasil, a intenção é fazer que, por meio do teatro, as pessoas se sintam mobilizadas a transformar essa história, percebendo suas passividades e suas tendências de apontar “culpados”, motivando assim uma postura proativa política e social.

## TREINAMENTOS

Essa pesquisa surgiu no interesse de analisar e diferenciar as formas de treinamento tendo como base os treinamentos ocorridos dentro do GECA. A princípio, o grupo entendia que o treinamento realizado era energético, porém, com base nos estudos realizados para esta pesquisa, percebeu-se que o treinamento realizado era técnico, e não energético.

Durante os treinamentos com o GECA e com essa pesquisa, foi percebido que os treinamentos técnicos e energéticos possuem diferenças, mas se complementam. A técnica dá o desenho e a energia a “vida”. Ambas independem do espetáculo, elas são a base para que o ator esteja sempre pronto, por esse motivo o treinamento deve ser uma rotina para o ator, conforme pode-se observar nas reflexões de Burnier (2001):

[...] o energético e o técnico, tendo claro que o treinamento energético é também “técnico”, tanto quanto o técnico é também “energético”, e que essas terminologias visam simplesmente diferenciar dois métodos diferentes de abordagem do trabalho do ator. (p. 64)

É importante ressaltar, contudo, a diferença existente entre os termos. Diferenciá-los pode auxiliar o ator a alcançar um objetivo específico. Com relação ao treinamento energético, é importante ressaltar que existem diferentes técnicas e definições de energia, o que pode ser observado no livro do Barba (1995). O treinamento energético causa uma grande confusão entre os artistas, muitos associam o treinamento energético ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de movimentos e tensões, o que não é verdade, uma vez que a imobilidade e o silêncio apresentam energias que são retidas no corpo, mas fluem no espaço (BARBA, 1995, p.81).

É comum os atores se mostrarem presentes durante o processo de criação, com gestos e movimentos extremamente expressivos e orgânicos durante a criação das partituras, e com uma qualidade energética visível. Porém, quando ao retomar o que foi criado, grande parte dos atores sente dificuldades em resgatar ou manter as qualidades energéticas presentes durante a criação das partituras, apresentando um corpo sem energia e mecânico. O treinamento energético, segundo as pesquisas do Lume Teatro, se caracteriza por ser um treinamento coletivo, pois um “alimenta” o outro com energia, dando

forças para o ator superar seus limites na exaustão buscando sempre manter viva no ator a energia, trazer a organicidade e a vida das ações. Para alcançar tais potencialidades, é preciso que o ator procure desconstruir o que é conhecido por ele e busque descobrir energias potenciais guardadas (FERRACINI, 2000, p.95). É no treinamento energético que o ator “... quebra um sistema preestabelecido de ações, encaminhando o corpo para outro sistema totalmente desconhecido. Assim passamos a adquirir no corpo, novas maneiras de ‘se estar’ em vida”. (WUO, 1997 *apud* FERRACINI, 2000, p.99).

[...] trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. “Quando o ator atinge um estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente (BURNIER, 1985, p.35 *apud* BURNIER, 2001, p. 27).

O treinamento técnico prepara o ator e é a base para que o ator esteja sempre pronto. Ele visa “explorar suas capacidades e trabalhar suas dificuldades, alargando seu léxico, dilatando seu corpo e abrindo os caminhos para o fluir de suas energias potenciais. Desta forma delinea todo o que e como fazer”(BURNIER, 2001, p.171, grifo nosso). Ou seja, por meio do treinamento técnico o ator pode explorar e superar as dificuldades corporais. Alguns exercícios desse treinamento também produzem energia e o leva além do desenho corporal, é por meio dele que o ator alcança a corporeidade<sup>10</sup> da ação. “É uma nova aprendizagem, na qual o ator deve reeducar seu corpo para que ele se transforme em um corpo cênico, potencialmente artístico, para poder comunicar ao público, de maneira organizada e otimizada” (FERRACINI, 2000, p.101).

Esse treinamento técnico, convém frisar, não dará ao ator uma técnica pronta de representação, como no caso dos atores orientais. Aqui ele não *aprenderá* uma técnica extracotidiana; mas tentará treinar e apreender, no corpo, os *princípios* que regem essa extracotidianidade. Com esses princípios incorporados, toda e qualquer ação que se faça, em cena, será extracotidiana; isso inclusive, independente da estética cênica proposta. (FERRACINI, 2000, p. 102)

---

10 A corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação dessas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensões. Essa transformação de energia em músculo é o que origina a ação física. (BURNIER, 2001, p.55)

O treinamento é utilizado para trabalhar o ator, a criação do personagem e do espetáculo, acontece no processo de criação, é possível utilizar elementos do treinamento durante o processo de criação, porém o treinamento técnico é para que ele esteja sempre preparado em cena.

## CONCLUSÃO

O treinamento deve ser uma prática diária do ator. Porém, as condições de falta de espaço e tempo para o treinamento são elementos que impedem muitos grupos de teatro e atores a realizarem o seu trabalho pessoal. O GECA utilizou as salas de ensaio do TUM – Teatro Universitário de Maringá – das nove horas da manhã ao meio-dia para treinamento, o que inicialmente acontecia todos os dias e passou para duas vezes na semana. Isso ocorreu devido ao fato de todos os atores do GECA serem universitários do curso de Artes Cênicas da UEM, outros compromissos e responsabilidades surgiram no caminho, o que causou a diminuição de encontros semanais. Isso fez diferença no corpo, pois a maneira e a disposição do corpo alteraram bruscamente, porém o tempo dedicado ao trabalho pessoal, mesmo que pequeno, faz a diferença.

O ator que treina consegue explorar as potencialidades do corpo de forma a despertar o estado criativo de forma mais rápida e eficiente. Ele deve ter disciplina e disposição para realizar o seu trabalho, uma vez que é ele quem deve realizá-lo. Carlos Simioni, do grupo Lume Teatro, disse que contanto que o ator se dedique treinar, nem que seja meia hora por dia, já verá a diferença em cena<sup>11</sup>.

Dentre esses fatores encontra-se a maneira como o ator está presente no que ele faz sua entrega plena ao próprio trabalho, à própria arte. A generosidade determina a disponibilidade, que acarreta uma abertura e entrega. Essa abertura e entrega são como canais de comunicação que tendem a fazer fluir informações que navegam entre corpo e a pessoa. (BURNIER, 2001, p. 86)

---

11 Fala de Carlos Simioni na oficina “Da energia à ação” oferecida pelo Sesc Maringá/PR em outubro de 2012.

Essa pesquisa só foi concretizada devido à dedicação e disposição dos atores. A disciplina e concentração deles durante esse processo fizeram com que este trabalho fluísse de forma inesperada para congressos e festivais. A pesquisa aprofundada e disciplinada gera resultados satisfatórios e leva o grupo a encontrar novas possibilidades e dificuldades, apontando para tópicos complementares aos definidos no início do projeto.



Figura 1: Ensaio “Entre Calçadas” criação e exploração de partituras, 2013. Foto: Nayara Araujo.



Figura 2: Ensaio “Entre Calçadas” experimentação na rua, 2013. Foto: Nayara Araujo.



Figura 3: Apresentação da cena “Entre Calçadas”, 2014. Foto: Paulo Araujo.

## REFÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Trad. Luís Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec; Campinas: Unicamp, 1995.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BURNIER, Luiz Otávio. **Arte de Ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora UNICAMP, 2001.

FAVA, Antonio. *La Maschera Comica Nella Commedia dell'Arte*. Colledara (Itália): Andromeda Editrice, 1999.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010. 1ª edição.

FERRACINI, Renato. **Treinamento Energético e Treinamento Técnico do Ator**. Revista do Lume. UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas: UNICAMP, nº3, pág. 94 – 113, mar. 2000.

FREIRE, Murillo. **Treinamento Pré-Expressivo, Biomecânica e Ações Físicas – Labor e Arte do Atuante**<sup>1</sup>. Revista do Lume. UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas: UNICAMP, nº 07, p.95, mar. 2008.

FREITAS, Jussara Gomes da Silva de. **Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, segundo Diderot, e sua aproximação da Poética de Aristóteles**. Revista Eletrônica de Pesquisa na Graduação em Filosofia. São Paulo: Unesp, nº2, p. 01, vol. 4, 2011.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre Ações Físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

## O INVASOR: UM OLHAR SOBRE A ADAPTAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA PARA O CINEMA

Talita Jordina Rodrigues

### RESUMO

Este artigo tem o objetivo de discutir questões ligadas à adaptação fílmica de obras literárias a partir de uma análise minuciosa de “O Invasor”, livro de Marçal Aquino e filme de Beto Brant. As relações de encontro e desencontro entre essas duas obras, que pertencem a meios de comunicação diferentes, devem nortear o exercício de análise da adaptação. Também devem fazer parte da análise a observação da temporalidade e de recursos que o cinema teve de utilizar para conseguir transpor a obra inicial para seu meio. Algumas outras singularidades das duas narrativas também serão tratadas. Tudo isso a partir de teorias de pensadores e estudiosos da área do cinema, da literatura, da linguística e da comunicação. Para este trabalho, serão utilizados principalmente estudos de BRITO (1995, 2006) e MARTIN (2005), entre outros teóricos importantes para compreender todos esses meios e seus diálogos entre si.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação. Cinema. Literatura. Comunicação.

### ABSTRACT

This article proposes issues on movie adaptation of literary works, starting from an detailed analysis of the movie and the book “The Trespasser”, written by Marçal Aquino and adapted by Beto Brant. Encounters and disencounters between those two different supports for the same work may orient the analysis exercise on that adaptation. This analysis includes an observation of temporality and of the resources used to transpose the initial literary work to the cinema. Even other singularities of those two narratives may be explained as well. For that, one may deal with theories and thinkers of the cinema, literature, linguistic and communication fields. Specifically, this text regards well known works by BRITO (1995, 2006) and MARTIN (2005), among other important theorists, so it may reach a level of comprehension on various ways and dialogues between literature and cinema.

**KEYWORDS:** Adaptation. Cinema. Literature. Communication.

### ADAPTAÇÃO FÍLMICA: O CINEMA COMO VILÃO DA HISTÓRIA

O livro era melhor. É com essa máxima reducionista que se costuma eliminar qualquer possibilidade de discussão aprofundada sobre uma adaptação fílmica feita a partir da obra literária. Essa mesma frase foi usada pelo teórico Robert Stam para criticar o clichê de que é sempre insatisfatória a adaptação de um texto da literatura para o cinema. A cada

lançamento de um filme adaptado, esse mesmo argumento volta às salas de cinemas, às conversas entre os fãs dos livros adaptados e, o que é objeto de nosso estudo, também entre os críticos.

Um pensamento dessa ordem, porém, não é apenas simplificador, mas ainda injusto. Para Stam, essa tradição vem disseminando a ideia de que o cinema tem prestado um desserviço à literatura, deixando que se considere *a priori* que “uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” (STAM, 2008, p. 20). Partir desse princípio seria a saída para adotar um olhar crítico mais justo sobre a adaptação fílmica de obras literárias sem que se faça o julgamento dualístico recorrente segundo o qual o cinema está sempre na posição de “vilão” em contraponto à posição de “mocinho” do texto literário.

Se considerarmos que o gênero que ocupa essa cadeira do “lado mal” é aquele que copia e transforma outro produzido anteriormente, a literatura também não poderá ser poupada. Isso porque também existem nos textos literários adaptações e referências a outras obras, literárias ou não. Para Mikhail Bakhtin, todo discurso é dialógico, ou seja, agrega elementos de mais de um enunciado. A partir disso, é natural considerarmos que os gêneros de discurso, como a literatura e o cinema, são inevitavelmente intertextuais<sup>1</sup>.

Em resumo, para analisarmos a questão da adaptação fílmica temos que considerar que cinema e literatura são gêneros de discursos previamente convencionados ao longo dos tempos por diversos autores. O cinema e a literatura são, portanto, detentores de características particulares que os distinguem de outros gêneros e, assim, de outras artes. Eles também dialogam com outros discursos, já que têm a característica inerente da intertextualidade. É, portanto, incoerente classificar o cinema como vilão apenas pelo fato de ele ter estabelecido ligações com a literatura, uma vez que ela também faz suas próprias relações com outros gêneros.

Se tomarmos como exemplo a transposição de um romance para um longa-metragem, teremos que considerar alguns elementos próprios de cada um, além de admitir que o público pode receber os formatos de maneiras diferentes. No cinema, o diretor terá

---

1 O conceito de intertextualidade é atribuído a Julia Kristeva, filósofa búlgara que é considerada um dos principais nomes do pensamento pós-estruturalista. Para ela, todo texto é construído a partir de um mosaico de outros textos, todo texto absorve e adapta citações de outros textos.

que buscar referências da música para o som do filme, referências das artes plásticas para os enquadramentos e cenários, referências da fotografia para a iluminação, referências da dança e do teatro para a coreografia de cenas e assim por diante. Dessa forma, é natural perceber que a literatura é a primeira arte usada como fonte para a adaptação fílmica, mas outras artes se juntam a ela dentro do cinema.

Para o professor e pesquisador João Batista Brito, é na literatura que as adaptações a partir de outras obras são taxadas pejorativamente, diferentemente do que acontece com o cinema. Para ele, a adaptação fílmica é a “única modalidade artística em que se “refaz” [...] uma obra - alheia ou não! - sem necessariamente, as implicações pejorativas do plágio e da paródia, e sem a camisa de força de um ponto de partida escrito” (1995, p. 74).

Há de se considerar, entretanto, que elementos importantes da literatura são perdidos durante o processo de adaptação fílmica. Um filme tem tempo limitado que costuma girar em torno de duas horas. Já no livro esse tempo é relativo - pode mudar de acordo com cada leitor - mas costuma ser mais demorado. Na literatura, as interpretações podem ser múltiplas a partir de um único texto. No cinema, essa multiplicidade de sentidos se torna um pouco mais difícil, como explica J. Dudley Andrew (1989, p. 125):

O cinema é um frágil sistema de comunicação no qual todo uso pode ser poético ou inventivo, até o mais simplesmente prosaico. Falando de modo mais técnico, na linguagem verbal o nível conotativo de significado existe bem separadamente do nível denotativo. Um computador pode destacar uma clara forma de expressão que será perfeita e corretamente informativo, enquanto um poeta, lutando no nível dos significantes, vai torturar os sons e as imagens de sua linguagem até que essa denotação alcance um segundo nível, o conotativo. No cinema, a conotação vem junto com a denotação. Porque significante e significado são ligados tão intimamente, vemos a denotação de uma imagem ao mesmo tempo em que percebemos a atitude do cineasta com relação à ela.

As questões subjetivas da construção de um personagem literário e da identidade do narrador – um dos principais elementos da prosa – também podem escapar à produção cinematográfica. Porém, o cinema costuma buscar uma infinidade de saídas para esses problemas. Quando um livro tem um narrador onisciente, por exemplo, as singularidades de todos os personagens e de suas relações entre si são reveladas ao leitor, inclusive o que cada pessoa ou até coisa está pensando ou sentindo. Para isso, na literatura

não existem limites, apenas aqueles criados pela imaginação do leitor. Já no cinema, as barreiras estão lá por conta do que Andrew (1989) chamou de linguagem conotativa junto à denotativa.

Essas barreiras, porém, podem ser quebradas usando recursos como o *Voice Over*, por exemplo, que servirá para incluir os pensamentos de determinado personagem. Durante esse processo de inclusão, o som será um elemento que agregará novos significados a partir da voz e da entonação do personagem. Em resumo, o cinema exclui elementos da narrativa literária, mas também agrega outros elementos a ela. Um filme lançado no século XXI que conte uma história ambientada no século XVIII, por exemplo, pode trabalhar a arte, os costumes e a moda daquela época sem interferir no texto original. Ao contrário, esses elementos irão agregar informações para que o espectador compreenda melhor os conflitos da história.

## **A ADAPTAÇÃO DO LIVRO O INVASOR PARA O CINEMA: PONTO DE PARTIDA DA ANÁLISE**

O escritor Marçal Aquino e o cineasta Beto Brant são o que podemos chamar de “dobradinha” da literatura e do cinema brasileiros atualmente. Amigo de Marçal desde os tempos da faculdade, Beto já adaptou dois livros dele. Isso sem contar no roteiro “Os matadores” que também surgiu a partir de um trabalho de Marçal feito quando trabalhava como jornalista. O filme “O Invasor”, título homônimo do livro, foi lançado em 2002 com o roteiro assinado pela própria dupla junto com um terceiro roteirista. O autor do livro, portanto, é também um dos roteiristas. Isso já faz com que o filme se isente um pouco do peso de julgamentos quanto a erros na adaptação.

A partir disso, também é possível pensar que o escritor Marçal Aquino continuou sua criação em outro meio de comunicação, o cinema. Analisar esse trabalho de adaptação seria o que Vanoye & Goliot-Lete (1994) chamam de montar, desmontar e remontar a obra novamente. Isso quer dizer que Marçal e os outros roteiristas tiveram que desmontar a obra literária dele e essa remontagem foi feita sob o olhar do cineasta Beto Brandt. Para os pensadores franceses, fazer uma análise é mais uma vez desconstruir o que já está

pronto, no caso, o filme, e reconstruí-lo a partir de um texto analítico. Vamos começar esse exercício de desmontagem e remontagem, portanto, de uma maneira minuciosa, parte a parte, desde o início.

O livro “O Invasor” é narrado em primeira pessoa sob o ponto de vista do personagem Ivan, um engenheiro que é dono de uma construtora junto com dois sócios. A narrativa começa quando Ivan e um dos sócios vão contratar um matador de aluguel para matar o terceiro sócio, Estevão. Contrariando o livro, a primeira cena do filme acontece sob o ponto de vista do personagem Anísio, o matador contratado. A narrativa cinematográfica opta pela câmera subjetiva nesse primeiro momento. De acordo com Brito (2007), essa escolha tem a ver com a dimensão do ponto de vista, que neste caso é “micro-estrutural”, ou seja, fragmentário, contrariando a dimensão tradicional da narrativa que é a “macro-estrutural” e que se refere ao filme por inteiro.

O filme começa, portanto, mostrando exclusivamente o que Anísio está vendo, sem deixar que o espectador conheça o rosto dele. Essa escolha micro-estrutural já dá um pouco do tom de suspense, gênero no qual o filme é classificado. A escolha de apenas colocar a voz de Anísio em *off*<sup>2</sup> também contribui com o tom sombrio do personagem. Com esse recurso também é possível dar ênfase às características dos dois personagens que vão ao encontro de Anísio e que no livro são colocadas por meio da descrição mais detalhada das atitudes deles. Como a câmera é o ponto de vista de Anísio, o olhar dele está exclusivamente voltado a esses dois personagens e a atenção a eles é redobrada.

No roteiro final do filme essa primeira cena é descrita:

Câmera fixa a partir de uma das mesas do bar, funcionando como ponto de vista de ANÍSIO. A sequência será toda num único plano e, em nenhum momento veremos o personagem ANÍSIO. Apenas ouviremos sua voz em off. [...] Um carro estaciona perto do bar e dele descem GILBERTO E IVAN.

Outro detalhe importante nessa primeira cena é que não fica claro qual é o “serviço” que Anísio está sendo contratado para fazer, nem qual a relação entre os dois personagens que estão contratando o matador. Já no livro, há a descrição minuciosa do personagem Anísio e a narração de algumas atitudes que já vão dando pistas quanto à

---

<sup>2</sup> Corruptela de Off Screen, também usado com a sigla O.S. Serve para denominar o momento em que se ouve a voz do personagem mas ele não aparece.

personalidade dele. As atitudes também revelam a personalidade dos outros dois que aparecem na primeira cena. No livro, a ideia de matar o terceiro sócio já é colocada de forma clara no primeiro capítulo. Em contrapartida, o filme prefere alimentar o suspense.

Para Brito (1995), existe uma ideia errônea de que um leitor tende a trabalhar mais com a imaginação que um espectador de filme, já que o trabalho natural do primeiro é recriar cenários e ações. O cinema, entretanto, também faz isso. No caso da primeira cena do filme “O Invasor”, a técnica de omitir algumas informações faz com que o espectador preencha algumas lacunas sozinho. O pesquisador João Batista Brito ainda argumenta à favor do cinema nesse ponto da criação imaginativa: “No cinema [...] tão evidente é a visualidade do espaço mostrado na tela que o não mostrado termina, por contraste, ganhando um peso adicional.”

O sócio de Ivan se chama Alaor na versão literária, mas recebe o nome de Gilberto no cinema<sup>3</sup>. Alaor/Gilberto é um personagem emblemático. Nos primeiros capítulos do livro, a narração de atitudes cria impressões contraditórias, gerando dúvidas à respeito de seu caráter. Durante a narração da primeira cena, por exemplo, Ivan se impressiona com a fala de Alaor/Gilberto ao pedir que o matador de aluguel torture Estevão, o terceiro sócio. Há no livro, vários outros momentos em que essa dúvida aparece, como no trecho:

Fiquei quieto, olhando para o rosto daquele homem ao meu lado, como se o tivesse vendo pela primeira vez. Ali estava meu sócio Alaor, o inofensivo Alaor, meu amigo desde os tempos de faculdade, a quem eu pensava que conhecia bem.

Esse jogo que o livro faz colocando em dúvida o caráter do personagem Alaor/Gilberto não acontece no filme por duas questões: o tempo e o narrador. Como o filme é mais rápido que o livro, os roteiristas optaram por não dar pistas contrárias, mas por inserir elementos da personalidade dos personagens aos poucos. As dúvidas em relação à Alaor/Gilberto também são questões próprias do narrador do livro, Ivan. Como a narração do filme é, na maior parte do tempo, objetiva, ou seja, como um narrador onisciente que está por trás do olhar da câmera, essas dúvidas não fazem mais sentido. O espectador do filme, portanto, pode tirar conclusões um pouco mais imediatas do que o leitor do livro.

---

<sup>3</sup> Assim como Alaor, outros personagens mudam de nome na adaptação fílmica, muito provavelmente por uma questão sonora.

## A TEMPORALIDADE NA ADAPTAÇÃO DE “O INVASOR”

A questão de tempo da narrativa fílmica que acabamos de citar e que já foi discutida anteriormente faz com que o filme elimine elementos da narrativa literária. No segundo capítulo do livro, por exemplo, Ivan e Alaor/Gilberto vão a uma casa de prostituição. Ivan conhece Mirna – Alessandra no filme – e a observa, a descreve, criando um parênteses na trama. No cinema, essa personagem pouco fala e aparece. Os parênteses não são colocados no filme porque pouco agregariam à história principal. Mirna não tem nenhum envolvimento com o assassinato de Estevão, nem com o matador Anísio. Mas, no livro, ela também serve para que o personagem-narrador faça reflexões e revele aos poucos elementos de sua vida, como no trecho a seguir:

Ela [Mirna] percebeu que eu a olhava e sorriu. Não pude deixar de ouvir o barulho de seu jato de urina. Achei aquilo curioso. Cecília nunca deixava a porta aberta quando usava o banheiro. Estávamos casados havia mais de 15 anos e eu não conhecia o ruído que minha mulher produzia ao urinar.

Voltando à questão da temporalidade, o teórico Gerárd Genette, em seu livro “Discurso da narrativa”, afirma que as determinações temporais são mais importantes que as determinações espaciais numa narrativa. Genette se referia principalmente à literatura, mas essa conclusão também pode servir para o cinema. Nesse caso, a questão do tempo pode ser um instrumento ainda mais poderoso, de acordo com Martin (2005, p.262) que afirma que a câmera do cinema pode “tanto acelerar como retardar, inverter ou parar o movimento, ou seja, o tempo.”.

No filme “O Invasor” o principal recurso temporal utilizado é aquele que Martin (2005) chamou de “tempo condensado”, ou seja, é mais rápido do que o tempo real em que acontecem as ações da narrativa. Porém, em alguns momentos há também a utilização do “tempo desordenado” por meio do recurso do *flash back*<sup>4</sup>. Esse recurso começou a ser utilizado no cinema inspirado no gênero do romance. Não é por menos que o filme também buscou o *flash back* para adicionar questões da narrativa literária de Marçal Aquino que não poderiam ficar de fora do filme.

---

4 Termo usado para se referir a uma cena que revela algo do passado.

No capítulo três do livro e na cena que dá sequência ao filme o personagem Estevão é introduzido. Há uma conversa entre ele e Ivan sobre negócios da construtora que eles administram. O *flash back* na narrativa fílmica interrompe duas vezes o diálogo entre os sócios para mostrar que Ivan está mentindo em relação ao que aconteceu anteriormente em uma negociação. Além disso, há também a mescla de outro elemento, o que Martin (2005) chama de “sonho acordado”. Em pequenos *inserts*<sup>5</sup>, o diretor vai incluindo a imaginação de Ivan de como vai ser o assassinato de Estevão. No livro esses *inserts* acontecem do mesmo jeito, interrompendo a narrativa linear para incluir os pensamentos do personagem.

A sequência fílmica continua acelerada. Até o anúncio da morte de Estevão, aparecem quatro cenas rápidas dos personagens Ivan e Alaor/Gilberto com suas respectivas famílias. Essas cenas dão ao espectador o que o livro já tinha dado ao leitor até esse ponto da narrativa: informações da vida pessoal e da personalidade de cada um dos personagens. Ivan tem um casamento prestes a chegar ao fim, quase nem fala com a esposa. Já Alaor/Gilberto mantém os laços familiares normalmente, com a esposa e a filha pequena, apesar de se relacionar com prostitutas. Há um tom de frieza que se percebe com as cenas da vida de Alaor/Gilberto, como se ele fosse capaz de assumir papéis diferentes em situações diversas.

Esse espaço temporal aberto na narrativa fílmica para esperar a notícia do assassinato efetivo de Estevão é o que Brito (1995, p. 191) chama de “tensão”. Segundo ele, o que se mostra nas cenas não constitui todo o espaço ficcional do filme, por isso, o não mostrado também pode produzir sentido. Dessa forma, “o que geralmente acontece é que o espaço visto e o não visto existem em tensão, e o efeito conjunto do filme depende parcialmente dessa tensão.”. No caso do filme, a tensão acaba com o anúncio da morte do sócio de Ivan e Alaor/Gilberto.

## **OS RECURSOS PRÓPRIOS DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA**

Logo depois do plano dos sócios se concretizar, entra em cena efetivamente o personagem que inspira o título da obra. Até então, o matador de aluguel Anísio só tinha aparecido na cena que abre o livro e o filme – no caso do filme, apenas a voz dele aparece.

---

<sup>5</sup> Termo usado no cinema para designar uma imagem breve incluída entre cenas para lembrar o que já aconteceu, antecipar um acontecimento ou ilustrar um pensamento.

Mas, depois da execução de Estevão ele começa a aparecer de maneira inesperada na vida dos outros dois sócios da construtora, primeiro pedindo favores e amizade, depois pedindo emprego e, por fim, envolvendo-se afetivamente com a filha de Estevão, herdeira da construtora. A partir daí, entra em cena outro recurso do cinema, o que Vanoye (1989, *apud* BRITO, 2006) chama de “adição”, quando em vez de cortar, o cineasta acrescenta à narrativa original.

Como o livro é narrado em primeira pessoa do início ao fim e esse narrador não é Anísio, tudo o que acontece com esse personagem está sob os olhos do narrador Ivan. Como no filme é diferente, o personagem do matador ganha mais espaço. Ivan descreve de maneira rápida, ao final do capítulo nove do livro, a cena em que vê Anísio e Marina, a filha de Estevão, se beijando. Já na narrativa fílmica, essa aproximação entre Anísio e Marina é detalhada. Por conta do recurso de adição, é possível perceber no filme que a aproximação entre os dois é natural. Eles falam as mesma gírias, vestem-se de uma maneira parecida, parecem fazer parte de uma mesma “tribo”.

É possível que esse recurso tenha sido usado no filme para dar mais destaque ao personagem Anísio, que é mais interessante e complexo que o narrador do livro, Ivan. No filme, Anísio anda com Marina por ruas de uma comunidade carente, fazendo o espectador perceber que ele pertence à periferia. Esses detalhes a respeito de Anísio não estão no livro porque Ivan não sabe quase nada sobre o matador. Como o próprio escritor do livro é também um dos autores do roteiro cinematográfico, é possível que ele tenha aproveitado para incluir informações sobre Anísio que não tinham sido possíveis de incluir na narrativa literária.

Vale destacar também uma cena em que se observa outro recurso utilizado na adaptação fílmica, o recurso da “transformação” (VANOYE, 1989, *apud* BRITO, 2006). Na obra literária, Anísio aparece na sede da construtora com um amigo. Ele conversa com os dois sócios pedindo dinheiro emprestado para esse amigo que estaria passando por dificuldades. No filme, essa cena é modificada e o personagem que precisa da ajuda financeira é um cantor de rap. A mudança traz um tom cômico ao filme, já que o cantor de

rap começa a cantar para os sócios e o pedido é, na verdade, um empréstimo para que ele consiga realizar o sonho de gravar um álbum musical. É possível que essa escolha tenha a ver com a questão comercial do cinema.

O capítulo nove do livro começa com a frase “O pavor não me dava trégua”, demonstrando o início do drama psicológico de Ivan. No filme, a expressão de preocupação desse personagem é constante, mas é apenas nos minutos finais que o surto psicológico é desencadeado. Martin (2005) fala de *flashes* e imagens desfocadas como alguns dos recursos cinematográficos que podem ser utilizados para ilustrar situações de vertigem e alucinação de um personagem. Na adaptação fílmica, esses recursos visuais são usados junto a recursos sonoros.

Os recursos sonoros são outro ponto importante da adaptação fílmica. Para Martin (2005) a música pode assumir três papéis no filme: o papel rítmico, o papel dramático e o papel lírico. Dessas três formas, é certo que as primeiras duas podem ser encontradas no filme “O Invasor” e contribuem com o tom da narrativa. Em vários momentos, a trilha sonora dá ritmo à história e em outros momentos ela acentua o drama e o suspense. A escolha feita na adaptação cinematográfica é a de músicas pesadas, com muito som de baterias e guitarras. A isso se pode atribuir o clima tenso que o livro consegue criar ao longo das mais de cem páginas.

O desfecho da história acontece depois que Ivan vai até a polícia contar toda a história. Para a surpresa dos espectadores, apenas ele acaba sendo preso já que a equipe policial é conhecida de Alaor/Gilberto e Anísio. Entretanto, a cena final do livro é um pouco diferente do filme. O livro encerra com o personagem Ivan narrando: “O investigador ligou o motor da viatura. Eu abri os olhos.” Já no filme, os roteiristas optam por encerrar com uma cena de Marina, provocando um certo mistério:

MARINA está dormindo em sua cama, deitada de lado. Um sono inocente. Enquanto isso, ouvimos ruídos discretos (e não identificados) vindos de outra dependência da casa. Câmera está fixa e assim permanece por longo tempo. Até que começam a subir os créditos finais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A adaptação fílmica do livro “O Invasor” está longe de ser um exemplo que provoque revolta entre os fãs da obra original. Primeiramente porque o filme tem o aval do escritor Marçal Aquino, já que ele mesmo participou da escrita do roteiro. Em segundo lugar, porque a adaptação procura distorcer o mínimo possível da narrativa original. Sabemos que a ideia de fidelidade literal é impossível na transposição de um livro para o cinema, mas no caso de “O Invasor” fica claro que existiu um esforço em pelo menos buscar essa fidelidade.

Durante o exercício de análise, foi possível perceber que o uso de recursos próprios do cinema para fazer a adaptação não fere nem ofende a obra original. Ao contrário, o que existe é a agregação de outros valores, outras significações. Dessa forma, a produção de sentido, que é o objetivo da comunicação, pode ser diferente para leitores e espectadores em alguns momentos, mas acaba por se transformar na mesma produção de sentidos ao olharmos sob uma perspectiva mais ampla.

Livro e filme são, portanto, obras que têm seus valores próprios e devem ser olhados sob óticas diferentes mesmo que partam da mesma fonte, assim como “O Invasor”. As diferenças entre os dois meios existem e ponto final. Uma anedota contada pelo professor João Batista Brito diz que o cineasta Jean-Luc Godard defendia o cinema porque na linguagem escrita nunca se sabe se é ideal colocar “chovia quando sai” ou “quando saí chovia”. Ele argumentava que no cinema é mais simples: se mostram os dois ao mesmo tempo.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AQUINO, Marçal. **O Invasor**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

BAKHTIN, Michael. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAZIN, André. **Por um Cinema Impuro**. In: O Cinema: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRITO, J. B. **Imagens Amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

\_\_\_\_\_. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

\_\_\_\_\_. **O ponto de vista em cinema**. In: Graphos. João Pessoa, v. 9, n. 1, Jan./Jul./2007 – ISSN 1516-15367

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Editora Dina Livro, 2005.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. *Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

## ENTREVISTA: “QUANDONDE: HAITI2015, UM RELATO DE EXPERIÊNCIA EM INTERVENÇÃO URBANA”

Prof<sup>a</sup>. Ms. Lúcia Helena Martins<sup>1</sup>  
Prof. Ms. Diego Elias Baffi<sup>2</sup>

A presente matéria traça a trajetória artística de Diego Elias Baffi na *quandonde intervenções urbanas em arte*, o qual relata um pouco sobre suas aspirações e visões de arte *site specific*, assim como sobre o processo do seu último trabalho, que levou ao filme documentário: *Saudade: pon.te para o Haiti*.

Lúcia: Quem é quandonde, quem são seus integrantes e quais são suas áreas de investigação?

Diego: A quandonde intervenções urbanas em arte (em minúscula mesmo, substantivo comum, ordinário) é uma plataforma de ações em intervenção urbana surgida no início de 2012. O uso de plataforma ao invés de coletivo, grupo ou companhia, não é em vão. Dá-se pela ideia de que o que constitui a quandonde não é a união de seus membros, mas o território de tensões e afetos que estes criam entre si e a cidade. A inclusão da cidade aqui não se dá como espaço de atuação, ou seja, como suporte aleatório, incidental e estéril; mas como coautora das ações que executamos – tanto as ações baseadas em Derivas, quanto as Ocupações Poéticas, por exemplo, desenvolvem-se tendo como estratégia diferentes maneiras de acolher demandas e proposições do espaço onde ocorrem no momento da ação. Outra característica singular da plataforma é que como espaço de coafetação está, desde sua criação, permanentemente aberta para novos participantes, sejam aqueles que

---

1 Entrevistadora/Prof<sup>a</sup>. Mestre Lúcia Helena Martins (Professora colaboradora do curso de Licenciatura em Teatro do Campus Curitiba/2 / FAP da Universidade Estadual do Paraná /UNESPAR. Performer e diretora do coletivo Salmonela Urbana cia Performática).

2 (Professor do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas do Campus Curitiba 2/FAP da Universidade Estadual do Paraná/UNESPAR. Ator e diretor – palhaçaria e intervenção – é membro fundador da quandonde intervenções urbanas em arte, sediada em Curitiba/PR e da plataforma Performers Sem Fronteiras, sediada no Rio de Janeiro/RJ. Atualmente cursa doutorado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO onde investiga a estrangeiridade como princípio de criação artístico em intervenção urbana, tema também de sua pesquisa TIDE 2016/2017. Tem como principais áreas de estudo / atuação a intervenção urbana, palhaçaria itinerante, corporeidades cênicas e o teatro épico).

se reconhecem como artistas ou não. O que tem nos unido nesse tempo é o desejo por des/re/construir o mundo a partir de uma perspectiva poética. Atuando na zona de tensão artes/cotidiano, se vale de procedimentos híbridos entre diferentes maneiras de estar e agir no/o mundo.

Foi gestada na FAP dentro de um grupo de pesquisa que propunha a alunos, egressos e comunidade a experiência teórico-prática da intervenção urbana. Por estar ali dentro acolheu muitos artistas e professores de arte em formação – especialmente das Artes Cênicas, Dança e Artes Visuais o que fez com que as áreas de investigação do grupo girassem em torno destes campos, com especial influência da performance arte, deambulações, teatro de rua, palhaçaria, dança contemporânea, arte postal e cinema.

Por mais que pareça absurdo, por se configurar como plataforma aberta, é impreciso dizer quantos integrantes o compõe. O que posso dizer é que o núcleo mais cotidianamente envolvido nos projetos da plataforma é composto por Juliana Liconti, ex-aluna do Bacharelado em Artes Cênicas da FAP e atual mestranda da UDESC que tem como área de investigação atual a união entre a prática de deriva e procedimentos compositivos com vias a criação artística que transite entre o desacostumar do olhar e o acolhimento de acidentes (forças que alteram a direção em curso); e por mim que atualmente realizo minha pesquisa de doutorado sobre a estrangeiridade como princípio de construção de ações em intervenção urbana. Dentre alunos, ex-alunos e comunidade já passaram pela plataforma mais de quarenta membros e hoje mobiliza em torno de nove pessoas.

Lúcia: Para a plataforma quando o que é e qual a importância da intervenção urbana no cenário político e social contemporâneo?

Diego: Não sei se consigo responder a essa pergunta, pois, apesar de me interessar muito pelo que vem sendo produzido hoje em intervenção urbana, me sinto pouco capacitado a olhar de maneira ampla para o cenário político e social contemporâneo. O que acho que consigo dizer é da maneira como temos concebido nossas ações, – e talvez essa seja uma maneira de responder a essa pergunta, já que esta maneira certamente revela um determinado olhar para a intervenção urbana e seu espaço de inserção hoje.

Bem, entendemos a intervenção urbana como uma forma de existência em diálogo com o espaço coletivo urbano, espaço esse tão característico da tensão público/privado: espaço de apropriação e negociação, de violência e amorosidade, de imposição e resistência de maneiras de usar e ocupar, de padronização (ou não-lugarização, fazendo aqui uma brincadeira com o Augé<sup>3</sup>) e subjetivação. E é assim que eu entendo que vemos a intervenção urbana dentro da plataforma, buscamos nos equilibrar nessas linhas de tensão e lhes dar visibilidade por meio de sua reescritura poética, ou seja, na intervenção urbana *em arte*, que para nós ganha esse nome ao se inserir em um território híbrido entre os procedimentos artísticos e ações cotidianas. Tais procedimentos têm sido forma, meio e resultado para trazer algumas discussões à tona. As intervenções urbanas parecem, assim, construir uma potência de contágio dos que com ela entram em contato direta ou indiretamente para a mobilização de outros mundos possíveis. Essa talvez seja parte da importância deste tipo de manifestação.

Lúcia: Quais os caminhos percorridos pela quandonde até aqui?

Diego: Quando você pergunta de caminhos eu penso em qual foi o passo inicial. Aquele que inicia o caminho. Isso me leva, de alguma forma, à ideia de nascimento, a quando nasceu a quandonde, quando deu seu primeiro passo. E, sabe, eu acredito que tudo nasce antes de ter nome, e é resultado de uma série de acontecimentos invisíveis que vão criando condições para existências macroperceptíveis que só ai podem ser nomeadas.

Com a quandonde não foi diferente. Poderia falar que ela nasceu em 2012 quando foi nomeada coletivamente, mas ela já estava comigo no final de meu mestrado, em 2009 quando senti que a intervenção urbana era uma área em que minha expressão poética se encontrava e com a qual eu queria construir meus próximos passos; e também já estava em 2007 quando voltei à Unicamp para fazer meu mestrado e estudar palhaçaria itinerante<sup>4</sup>; ou em 2005 quando resolvi priorizar ações de rua dentro de minha pesquisa com a palhaçaria... Poderia ainda dizer que o caminho tenha começado na infância ou adolescência quando

---

3 Se refere a Marc Augé “Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade” Lisboa: Bertrand, 1998

4 A dissertação “Olha o Palhaço no Meio da Rua: O Palhaço Itinerante e o Espaço Público como Território de Jogo Poético” foi concluída em 2009 na Unicamp e pode ser baixada gratuitamente aqui: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000471114>

em algum momento decidi que faria teatro na rua, por um elã absolutamente desprovido de objeto de desejo concreto, pois não tinha um modelo de arte urbana que me interessava particularmente, era simplesmente a paixão vaga por levar arte “aonde o povo está”. Ou seja, me parece que esse ou esses caminhos que a quandonde percorreu em mim são antigos e indetectáveis em sua origem.

Certamente caminhos como esse poderiam ser traçados em cada um dos integrantes que fizeram parte deste grupo, de modo que as perguntas “onde começa esse caminho?” ou “qual o acontecimento fundamental?” não parecem possíveis de serem respondidas com exatidão.

Se pensarmos, porém, exclusivamente após o grupo reunido de 2012, costumamos dizer que a quandonde vem traçando seu caminho pela construção de um repertório que conta com intervenções de caráter predominantemente relacional. Esteticamente situadas num limiar entre arte / não-arte. Ações que convidam os passantes a vivenciarem encontros sensíveis que escapam às formas de relação corriqueiras características dos encontros no espaço público. Com este recorte já fizemos mais de 450 ações em aproximadamente 22 cidades de 9 estados brasileiros e nos Estados Unidos (Boulder e Orlando), Portugal (Lisboa), Paraguai (em 12 diferentes cidades) e Haiti (Porto Príncipe e Petion Ville). Quando essa entrevista sair provavelmente já teremos nos apresentado na França também, onde estaremos em setembro de 2016.<sup>5</sup>

Lúcia: Como chegaram ao trabalho “Saudade: pon.te para o Haiti”?

---

<sup>5</sup> Mais dados sobre a trajetória do quandonde podem ser acessados em <http://www.quandonde.com.br/#!percurso/x5fq1>, suas ações são divulgadas também no facebook a partir do perfil <https://www.facebook.com/quandondeintervencoesurbanas>



Cartaz do documentário Saudade: Pon.te para o Haiti.

Diego: O documentário média metragem “Saudade: pon.te para o Haiti” nasceu do convite para integrar o Festival Quatre Chemins, em Porto Príncipe / Petion Ville em 2015 com meu trabalho de Palhaçaria Itinerante. O convite foi muito bem-vindo, porém, eu tive inicialmente muitas dúvidas sobre o quanto este trabalho poderia ser interessante para aquele contexto sócio cultural tão díspar do que estou acostumado a atuar. Eu me perguntava se seria capaz de propor um espaço de subversão cômica e poética – que embasam o meu trabalho de palhaçaria – em um contexto de tantas demandas sociais. Eu estava com medo de fracassar terrivelmente neste intento e queria evitar essa possibilidade a todo custo. Depois de muitas conversas e alguns estudos consegui vencer esse receio inicial e ir e foi realmente muito bom apresentar-me por lá. Depois eu falo mais sobre esta ação. A questão importante aqui é que pelo exposto quando o convite chegou eu senti que deveria fazer uma contraproposta que incluía outras ações, que visavam a ampliação da área de contágio entre aquilo que eu podia oferecer e a realidade haitiana com a qual eu imaginava que entraria em contato. Criar mais possibilidades daquilo tudo dar certo.

No formato proposto dias depois, a realização do documentário era apenas uma das ações além das intervenções de Palhaçaria Itinerante, a oficina de palhaçaria Riso de Cá para as Bandas de Lá e a intervenção em dança Es.Tra.Da II – Espaço Disponível para

Dançar. Achei que eles iam escolher algumas, mas eles aceitaram todas e ainda abriram a possibilidade de eu levar algum trabalho em vídeo para uma mostra de vídeo dos artistas do festival, no qual exibi o videodança Carcaça, no qual atuo com Laura Formighieri, concebida em parceria com o Coletivo Na Janela. No fim acho que todas as ações foram importantes de diferentes maneiras.

Falando especificamente do documentário a ideia inicial é anterior ao convite para ir ao Haiti e surgiu do desejo de criar uma intervenção que dialogasse com a realidade dos haitianos exilados no Brasil, especialmente aqui em Curitiba, a cidade que mais haitianos recebeu segundo dados oficiais.

Eu já havia pensado em propor uma ação tendo a saudade como ponto de partida, pois acreditava que seria um tema de aglutinação dos imigrantes. O rascunho mental desta ação passava por expor um convite em um cartaz escrito em crioulo haitiano à gravação de uma mensagem em áudio sobre o tema. A escolha por não usar o português vinha, além da busca por tornar a mensagem o mais clara possível, pelo interesse a que o recorte para os haitianos se desse naturalmente, já que há uma pequena quantidade de não-haitianos que leem crioulo haitiano no Brasil, segundo me consta. Essa ideia estava ainda em fase de concepção quando surgiu o convite para ir ao festival.

Cruzei esse primeiro esboço com as datas e possibilidades do evento e encontrei a necessidade do suporte videográfico. Chamei então um aluno do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual aqui da FAP – o Guilherme Lourenço – que se engajou na proposta e trouxe outro discente, também Guilherme, Morilha, para estar conosco. O conhecimento técnico deles e o engajamento na proposta foram fundamentais para dar cara e existência ao projeto. A Juliana Liconti integrou a equipe de produção e tínhamos o apoio de dois parceiros do Haiti, o Neno, que é brasileiro, e a Rebecca Olivier, que é Haitiana. Eles nos ajudavam a encontrar a pertinência das propostas com as demandas e possibilidades da realidade que eu ia encontrar por lá. Foi assim que chegamos à proposta deste trabalho.



Intervenção Palhaçaria Itinerante. Praça Champ de Mars, Porto Príncipe, Haiti.  
FOTO: Rosena Rebecca Olivier

Lúcia: Gostaria que nos falasse um pouco sobre as outras ações realizadas no Haiti.

Diego: Além da realização do documentário fiz mais duas ações artísticas – as intervenções Palhaçaria Itinerante e Es.Tra.Da II – Espaço Disponível para Dançar – e uma ação formativa – a oficina de palhaçaria Riso de Cá para as Bandas de Lá –, além de mostrar a videodança Carcaça, exibir o documentário Riso dos Hotxuás e doar revistas da FAP para a biblioteca do Centro Cultural Brasil-Haiti. A primeira coisa que eu acho importante dizer sobre essas ações é que todas elas foram resultado de um empenho coletivo mais ou menos organizado. Não é possível trazer aqui a lista completa de pessoas que me ajudaram no percurso do desenvolvimento destas ações, mas todos aqueles que se sentem direta ou indiretamente ligados ao desenvolvimento delas merecem os créditos junto comigo, dos sujeitos às instituições, dos alunos aos mestres, estavam todos lá de alguma forma.

Daria para falar bastante sobre cada uma das ações, desde os encontros que propiciaram até os debates e reflexões que geraram, mas vou me focar nas três inicialmente listadas, abordando-as em ordem inversa.

A oficina foi pensada como uma oportunidade de troca com os fazedores e estudantes de arte cênicas haitianos, especialmente os interessados por comicidade. Me interessava particularmente compreender a ourivesaria do riso haitiano, desde os temas escolhidos até as estratégias de construção da cena. Propus, então, compartilhar meu processo criativo de modo a criar um vocabulário comum a partir do qual se desenvolvesse uma conversa, em cena, das possibilidades de palhacear por ali, de que maneira 'o riso de cá' encontrava pertinência e reverberação 'prás bandas de lá'.

O curso teve de ser revisto em sua estrutura por conta da instabilidade político-social daqueles dias. Dependendo de onde haviam manifestações, alguns alunos acabavam não conseguindo chegar, então cada dia de oficina foi pensado como tendo um fim em si mesmo. Apesar dessa adaptação, a oficina cumpriu plenamente suas expectativas. Foi uma ótima oportunidade para encontrar artistas haitianos e, no fim, presenciar suas intenções também antropofágicas, por imiscuir em suas práticas elementos abordados em nossos encontros.



Oficina de palhaçaria Riso de Cá para as Bandas de Lá. Haiti (Centro Cultural Brasil-Haiti)  
FOTO: Valerie Baeriswyl.

Já a intervenção Es.Tra.Da II – Espaço Disponível para Dançar faz parte de um bloco de ações chamada Espaço Transitório de Dança (daí o prenome Es.Tra.Da) que visa criar atravessamentos entre dança e ações cotidianas a partir da irrupção daquela em espaços não institucionalizados. Nessa intervenção fazemos uso de um quadrado de fita crepe feito no chão com mais ou menos 20 m<sup>2</sup> e uma placa na qual se lê ‘Espaço Disponível para Dançar’, deixada em um tripé no centro do quadrado. A presença da placa não visa tornar a dança a única coisa aceitável naquele espaço e, desta forma, eliminar a possibilidade de que outras ações sejam ali realizadas, mas ampliar o que possa ser entendido como dança quase ao infinito pelo convite de que qualquer ação ali executada seja entendida desta forma. A placa também é a possibilidade de uma ‘desculpa bem-vinda’ para que as pessoas que assim o quiserem possam se utilizar ao dançar naquele espaço público. Assim, o espaço recortado se insere como a possibilidade de uma subversão à ordem instituída e também ao que é compreendido como dança.

Na versão que tenho feito em outros países tenho também me valido de uma outra placa, na qual está escrito ‘Espaço Disponível para Tocar’ e é deixada ao lado de instrumentos musicais típicos do país. A possibilidade de que alguém toque uma música que eu dance (invariavelmente de maneira amadora, curiosa ou ridícula por não dominar os códigos daquele país) torna-se, assim, outro atrativo, cômico, a integrar-se à proposição, bem como uma maneira de valorizar a expressão dançada daqueles que se permitem integrá-la.

No Haiti esta ação teve uma repercussão por vezes bastante tensa. Contou-me o Neno que tem acontecido uma prática bastante comum e altamente combatida no país que é a de estrangeiros acusados de explorar o atual momento que passa o povo através da transformação de sua delicada condição em produto de exportação; o fazendo inclusive não em benefício dos mais necessitados, mas deles mesmos. Talvez principalmente por isso a ação inicialmente encontrou uma forte resistência nas praças de Porto Príncipe. Logo que era instalada, observava os haitianos perguntando entre si, e posteriormente para mim e os demais membros do festival, o motivo pelo qual a ação estava sendo executada. Queriam principalmente saber quem éramos e se havia algum registro sendo feito (a oposição por registros foi tão significativa que mesmo passantes haitianos foram rechaçados quando

tiravam seus celulares para registrarem imagens da ação). A permanência da proposta, as explicações dadas e o efeito cômico do branco (eu, no caso) dançando de maneira deslocada os ritmos tocados os trouxeram inicialmente aos instrumentos e, posteriormente, ao centro do quadrado. Conseguimos, por fim, construir a possibilidade do dar corpo em dança a modos singulares de existência no espaço público, mas talvez também tenhamos cumprido a função de criar um espaço onde ridicularizar o branco era possível. Essa ocasião é preciosa também por poder ter trazido à tona a vivência de uma prática de cura<sup>6</sup>, pelo confronto, em jogo, de um trauma social. A cura aqui é entendida no âmbito individual, ou seja, no que diz respeito da relação daquele com uma memória (física, imagética, antológica) específica e não em âmbito coletivo. Ou seja, não estou dizendo que essa prática tem como possibilidade diminuir os efeitos deletérios da escravidão e outras práticas nefastas praticadas ainda hoje contra negros e negras haitianos pelos brancos. Isso, ao que me parece, seria impossível por uma ação como essa, de âmbito individual.

A possibilidade de rir de um branco pareceu-me também contribuir para a fruição da ação Palhaçaria Itinerante, na qual eu, vestido de palhaço, caminho pelas ruas me relacionando com o espaço, as pessoas e os acontecimentos presentes, subvertendo os usos de maneira a provocar comicidade. Vencido aquele receio que coloquei anteriormente, em especial pelo medo que a subversão pudesse parecer-lhes desdém, aproximei-me dos usos corriqueiros e pude ressignificá-los com a ajuda dos curiosos passantes haitianos que olhavam desconfiados para aquela figura que – ao menos neste formato de nariz vermelho e roupas extravagantes – ao que me consta não é tão comum em sua cultura.

Eu fiz duas ações de aproximadamente uma hora e meia cada. A primeira em uma região mais residencial, a segunda em uma gigantesca praça central da capital. Ao contrário do que costuma acontecer em outros países, no decorrer de minha ação fui cercado e passei a ser acompanhado respectivamente por crianças e por adultos, o que era uma felicidade, mas ao mesmo tempo uma responsabilidade e um desafio. Existia um grande interesse em interagir comigo e no fim da segunda saída tinha ao meu redor mais de cem pessoas, das quais umas 10 propunham diferentes interações. Acolhi algumas,

---

<sup>6</sup> A pesquisa sobre a utilização da arte relacional como cura está ligada aos estudos atualmente desenvolvidos pela plataforma Performers sem Fronteiras, sediado no Rio de Janeiro, ao qual o entrevistado também faz parte.

mas tive de recusar alguns desenvolvimentos igualmente promissores daquele encontro. A sensação é que eu poderia ter ficado horas ali, aprofundando-me em cada uma daquelas aberturas. Eles foram muito receptivos à presença do Felisberto, que é como chama o meu palhaço.

No final, a meu ver, todas as ações tiveram saldos extremamente positivos. Adoraria voltar para lá para estabelecer outras possibilidades de troca com a arte e o povo haitiano.

Lúcia: Como foi o processo do projeto “Saudade: pon.te para o Haiti.” ?

Depois que encontramos o formato suporte das videocartas elaboramos um texto convite e pedimos para que a Rebecca gravasse em sua língua natal para que ficasse o mais claro possível. Aí fomos atrás dos haitianos em Curitiba através da internet e pessoalmente em locais que os aglutinam como as escolas de português para haitianos ou a Pastoral do Migrante.

Tivemos algumas dificuldades imprevistas nesse encontro de culturas, especialmente em nos fazermos claros. Nem sempre as informações que achávamos que eram pertinentes eram suficientes para eles e nem nós nem eles pareciam ter muita clareza em qual dado faltava. Com o decorrer do processo de aproximação e as conversas que iam surgindo aos poucos alguns iam se mostrando interessados pela ideia e gravando as suas mensagens. Aprendemos muito nesse processo e eu então entendi o que era óbvio: eu estava fazendo esse projeto primeiramente para mim e em seguida, para nós, o grupo formado em torno do desejo de produzi-lo. O projeto inicial beneficiava, sobretudo, nosso desejo de nos aproximarmos, trocarmos e aprendermos com os haitianos.

Junto com essa percepção, veio a consciência de que para que o projeto também fizesse sentido para os haitianos era muito importante que abrissemos para que eles o modificassem. Era fundamental que eles deixassem de ser o objeto do documentário e assumissem a cadeira de coautores. Passamos então a convidá-los a que eles pegassem a câmera e reescrevessem a proposta inicial conosco. Eles escolheram as locações onde queriam gravar os depoimentos e transformaram a ideia da videocarta individual em um diálogo entre aquele que estava do lado de cá da câmera conosco e quem estava sendo gravado. Além dessa mudança, após a divulgação nas redes sociais nos surpreendeu o

contato de três haitianos que residiam em Balneário Camburiú e desejavam gravar suas cartas. Mesmo tendo um prazo muito curto antes da viagem, achamos que era uma ótima oportunidade e resolvemos arriscar: buscamos parceiros e demos muita sorte, pois em poucos dias conseguimos montar sem nenhum financiamento uma equipe de filmagem na cidade para registrar as mensagens. Essas experiências mudaram tanto a ideia original que hoje dizemos que esse projeto é de todos, parte dos haitianos filmados, inclusive consta nos créditos como concepção de fotografia junto com a equipe que está exclusivamente atrás das câmeras.

Saí daqui para o festival na segunda quinzena de novembro de 2015 com 14 videocartas em um hd. Sem edição, do jeito que eles gravaram. Durante o Festival, eu, o Neno e a Rebecca íamos pensando em quem chamar para responder aquelas mensagens. As videocartas não eram endereçadas e não tínhamos condições técnicas de exibi-las em espaços públicos como havíamos planejado a princípio, então passamos a pensar quais os temas principais falados em cada mensagem (como as mensagens foram gravadas em crioulo, só após minha chegada ao Haiti o Neno pode traduzir e descobrimos sobre o que elas tratavam) e como eles poderiam criar pontes com a vivência de haitianos que ali permaneciam.

Convidamos as pessoas e gravamos as respostas. A proposta mexeu muito com as pessoas que convidamos para ouvir as mensagens. Me marcou, nesse sentido, o caso de uma senhora, Marie Altagrace, que voltou no dia seguinte e disse que queria gravar de novo, que não tinha ficado satisfeita com a resposta que tinha dado. Era muito curioso isso para mim por conta de uma pequena sequência de situações vividas: primeiramente, quando começamos a gravar as videocartas achamos que o tema da saudade traria histórias difíceis de xenofobia, subempregabilidade, coisas que sabemos que infelizmente os haitianos passam com frequência aqui no Brasil, mas, não foi isso que apareceu. As mensagens, inicialmente, pareciam ser muito mais leves. Como exemplo, posso citar o fato de que um dos temas principais que a saudade suscitava nos depoentes era relacionado à alimentação. Eles diziam sentir muita saudade da comida haitiana. Futuramente, porém, quando passávamos as videocartas no Haiti os espectadores pareciam ver coisas que não víamos, que estavam para além dos discursos e aí sim falavam de tanta dor e traziam tanto

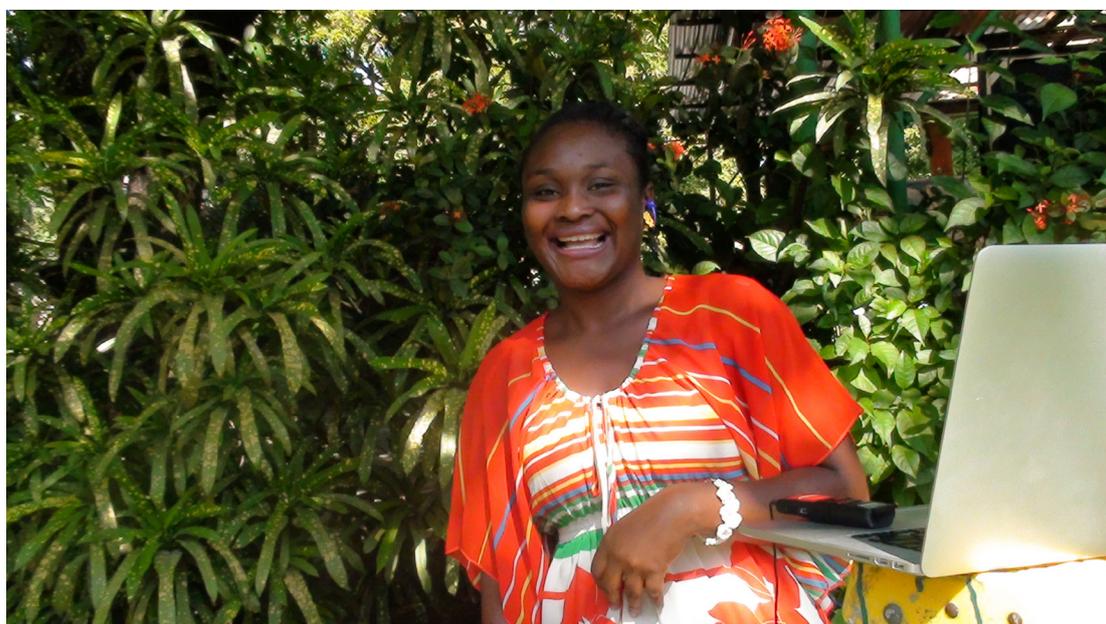
sofrimento que chegavam muitas vezes a chorar e demonstrar agressividade... Para mim, parece que eles traduziam as mensagens ao dar as respostas. Falavam de coisas que não víamos, interpretavam sinais codificados em gestos e entonações que eram absolutamente invisíveis aos nossos olhares estrangeiros. Depois de ouvir do Neno do que falavam as respostas eu nunca mais vi as mensagens iniciais da mesma maneira. Hoje não acho que sejam tão leves quanto podem parecer à uma primeira olhada.

Quando cheguei aqui tínhamos então um quebra-cabeça. Videocartas de ida e volta falavam de temas diversos e tínhamos proposto no projeto enviado para o MinC, que financiou cerca de 80% do custo da viagem pelo edital de Intercâmbio Cultural 2015, que exibiríamos um media metragem como contrapartida. Fizemos algumas reuniões e tentamos aplicar um método cartográfico para escolha da montagem. O resultado foi exibido no CEU de Campo Largo no dia 26.02.2016; no Campus da CINETV no dia 27.02.2016; e na Cinemateca de Curitiba nos dias 27 e 28.02.2016 em um formato provisório, sempre seguido de debate.

Para essas exposições mantivemos o nome de “Saudade: pon.te para o Haiti”. Acho que esse nome é muito poderoso e descritivo do processo de concepção do media-metragem. A saudade é o início do nome por ser nosso ponto inicial e o tema gerador das videocartas; os dois pontos dão a ideia de que a saudade é a ponte para o Haiti, e realmente acreditamos nisso, que a saudade traz o espaço para perto, atualiza o longe como perto. A palavra ponte ganhou um ponto no meio, pois pon é ponte em crioulo haitiano, ou seja, é uma palavra que interliga duas línguas, mas também pelo ponto que interrompe uma palavra dar a dimensão de um espaço descontínuo, mas interligado ao qual cabe a construção da tal ponte. A palavra para, é interessante como destino (já que as videocartas partiram daqui do Brasil), mas também pela a ideia de paragem, podemos entender que a saudade para, pois congela aquilo que temos saudade em uma imagem querida. Haiti é o ponto final da frase, ou seja, lugar para o qual nos destinamos e para o qual, em última instância, enviaremos o vídeo em seu formato final.

Nos debates após as exposições recebemos algumas opiniões e críticas, e boa parte delas giravam em torno da ausência do que aquele público esperava ver no filme. As expectativas, em geral, passavam ao largo dos temas principais presentes nos depoimentos

dos haitianos residentes no Brasil. Ou seja, de maneira muito próxima ao que imaginávamos a princípio que seria o material coletado, o público questionava a aparente ausência do relato de histórias de dor e exploração vividas pelos haitianos residentes no Brasil. Dentre os haitianos presentes nos eventos de exibição, tivemos dois que aproveitaram o momento para, diante dos questionamentos, colocarem seu ponto de vista sobre a perversidade de algumas relações vividas por aqui. Essas falas foram gravadas e agora e poderão entrar no filme que está sendo revisto. Ou seja, depois de muitos debates dentro e fora do grupo, estamos trabalhando em um novo formato, que também tem a função de incluir ideias que não entraram na primeira versão por falta de tempo hábil para trabalhar com todo o material coletado.



Frame de uma das vídeo-cartas gravadas no filme documentário: Saudade: pon.te para o Haiti.

Lúcia: Como vocês pensaram/fizeram esta ponte intermediática no trabalho site specific no Brasil e Haiti. O que vocês veem como um trabalho site specific na contemporaneidade?

Diego: Imagino que a primeira metade dessa pergunta já tenha sido respondida na questão anterior. Não me sinto capacitado em responder a segunda metade a não ser por um novo recorte da especificidade de nosso olhar. Qual seja: temos abordado a ideia de ação site specific como a progressiva dupla contaminação de nossos procedimentos artísticos pelo espaço com o qual a ação está sendo pensada e vice-versa. O espaço

aqui é entendido de maneira ampla, considerado pelos seus usos, ocupações, sujeitos direta e indiretamente envolvidos, tensões, e os elementos simbólicos e históricos a ele impregnados. Este procedimento evita, pelo menos parcialmente, a concepção do espaço como mero suporte e seu achatamento para a construção provisória de um espaço de arte que desmereça suas forças constitutivas em nome de uma suposta hierarquização no qual a arte se apresente como mais importante do que o cotidiano que constrói e organiza aquele espaço.

Lúcia: Gostaria de dizer alguma coisa aos artistas iniciantes nas intervenções urbanas?

Diego: Vejamos: artistas das intervenções urbanas que estão iniciando, antes de começar nesta área vocês já faziam intervenção urbana. Todos fazemos, artistas ou não. Todas as vezes que estamos na rua intervemos nas dinâmicas de uso e ocupação deste espaço. Então, o primeiro convite que a intervenção urbana em arte nos faz é o de parar de pensar no espaço público pelo seu viés funcionalista e como espaço de passagem para criar (n)ele cada vez mais como um espaço de negociação, expressão poética de nossas utopias; um espaço de criação de outras formas de existência coletiva. Segundo elemento importante: não se preocupem com o status de artista, fazer intervenção urbana parece ter muito mais a ver com abrir mão deste epíteto. Isso porque se você faz algo neste espaço que te coloca como superior ao ocupante rotineiro pelo suposto domínio de uma técnica exclusiva (a tal arte institucionalizada) você está preconizando a reprodução de espaços de segregação que a intervenção em geral tem se empenhado em borrar. Por isso, se alguém disser que o que você está fazendo na rua é arte, de modo a dizer que todo o resto não é, talvez valha a pena experimentar imiscuir-se do tal resto... é neste espaço que o interventor urbano em arte tem mais potência ao atuar. Vá para lá. Tensione esse espaço ao limite. Mas não deixe que ele fuja. Engrave-o de poesia sem arte. De beleza sem arte. De arte sem arte. Insperimente-se-o!

## **NORMAS EDITORIAIS**

O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes do Campus Curitiba II FAP/ Unespar, abre chamadas anuais. As submissões devem ser feitas exclusivamente através de cadastro do autor no portal de periódicos da UNESPAR: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

Poderão ser submetidas entrevistas, traduções ou outro tipo de produção bibliográfica. Neste caso, os organizadores da revista irão deliberar, junto ao Conselho Editorial, a melhor forma de avaliação dos trabalhos. Abaixo estão mais detalhes sobre cada um dos tipos de artigo aceitos pela publicação:

**Artigos:** compreende textos que contenham relatos completos de estudos ou pesquisas concluídas, matéria de caráter opinativo, revisões da literatura e colaborações assemelhadas.

**Resenhas:** compreende análises críticas de livros e de periódicos recentemente publicados, como também de dissertações e teses.

**Memorial artístico-reflexivo:** compreende um memorial de performance onde constam informações sobre o conceito da obra e uma descrição detalhada do trabalho de produção artística.

**Tradução:** compreende a tradução de textos de estudos artísticos em língua estrangeira moderna para seu correlato em língua vernácula brasileira.

**Entrevista:** compreende o relato de pesquisadores, profissionais ou artistas que tenham sido interrogados sobre um objeto de estudo.

## **APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS**

### **SUBMISSÃO**

Os artigos devem ser enviados ou em formato “DOC” ou em “DOCX”, sem informação de autoria/co-autoria. O nome completo dos autores, bem como a biografia resumida (com no máximo 100 palavras) em língua vernácula e em mesmo idioma do resumo em língua estrangeira, devem obrigatoriamente ser incluídos nos respectivos

campos da submissão do artigo no sistema da Periódicos da UNESPAR. Na biografia, indicar a afiliação institucional, o endereço eletrônico, informações de interesse e que digam respeito à pesquisa e o link de acesso ao Currículo Lattes do(s) autor(es).

Detalhes Importantes: Ao submeter o(s) trabalho(s), o(s) autor(es) deverá(ão) indicar quando se tratar de Programa de Iniciação Científica ou TCC, pois este(s) não passará(ão) por revisão cega e deverão ter os orientadores com coautores. O nome dos autores e avaliadores será mantido em sigilo. Outros trabalhos enviados pelos autores serão submetidas ao processo de revisão cega por pares de no mínimo dois avaliadores mais a revisão dos editores. No caso de discrepância avaliativa será enviado a um terceiro parecerista. Os pareceres serão enviados aos autores para a ciência do resultado do processo e, quando for o caso, para que faça as modificações sugeridas e rerepresente o trabalho.

## **FORMATAÇÃO**

O artigo deve iniciar com folha de rosto contendo:

- Título em negrito (com ou sem subtítulo);
- Resumo em língua vernácula (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);
- Palavras-chave em língua vernácula, separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado. Exemplos: Vocabulário Controlado USP; VCB das Bibliotecas do Congresso Nacional, BNDigital da Biblioteca Nacional.
- Título em língua estrangeira (com ou sem subtítulo)
- Resumo em língua estrangeira (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);
- Palavras-chave em língua estrangeira separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado.

Os trabalhos devem ser digitados em Word e devem seguir as diretrizes abaixo:

2.1 texto escrito em fonte Arial, tamanho 12, justificado e em entrelinhamento de 1,5 cm;

- Notas de rodapé, quando necessário, fonte em tamanho 10, justificado e com entrelinhamento simples;
- Parágrafos com recuo;
- Espaço duplo entre partes do texto;
- Páginas configuradas no formato A4, com numeração.

## **CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO**

Nas citações de até três linhas, feitas dentro do texto, o nome do autor deve ser citado entre parênteses, pelo sobrenome, em letras maiúsculas e separado da data da publicação, por vírgula. A especificação da(s) página(s) deverá seguir a sequência de data, separada por vírgula e precedida de “p.”, como em (SILVA, 2000, p. 100), por exemplo. Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses, “como Silva (2000, p. 100) assinala...”. As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento, (SILVA, 2000a, p. 25). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos os nomes poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000, p. 17); quando houver mais de três autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000, p. 155). As citações com mais de cinco linhas devem ser destacadas, ou seja, apresentadas em bloco, em fonte tamanho 10, espaço simples e com recuo de parágrafo de 4 cm. [Clique aqui para visualizar exemplos de citações](#)

## **REFERÊNCIAS**

As referências devem conter informações de todos os autores, sites, imagens, textos sem autoria, notícias entre outros materiais utilizados/citados na pesquisa, para que o material utilizado como embasamento da pesquisa seja identificado por quem leia o artigo no site de periódicos da UNESPAR. [Clique aqui para visualizar exemplos de referências](#)

## **ILUSTRAÇÕES**

As imagens devem ser enviadas em formato JPEG, PNG ou GIF, diagramadas no arquivo do texto e enviadas em arquivos separados, como documento suplementar, durante o processo de submissão do artigo. Cada arquivo de imagem deve ter no mínimo 100 e no máximo 300 dpi. O uso de imagens em geral tem que ser acompanhado de uma legenda constando fonte, nome do autor, local (no caso de fotografias) e data.

## **PRODUTOS AUDIO VISUAIS**

Os arquivos audiovisuais podem ser submetidos como documentos suplementares nos formatos MP3, MP4 ou AVI. Recomenda-se, também, o uso de materiais disponíveis no depósito dos arquivos de vídeo, no portal Internet Archive, de sons, no portal Petrucci Music Library, e de arquivos diversos em Domínio Público.

## **ÉTICA DA PESQUISA**

No caso da pesquisa envolver algum tipo de conflito de interesse, o autor deve fazer uma nota final, declarando que não foram omitidas ligações com órgãos de financiamento. Da mesma forma, deve-se citar a(as) instituição(ções) de vinculação do(s) autor(es). Sugere-se, para artigos resultantes de pesquisas envolvendo seres humanos, informar os procedimentos éticos estabelecidos que tenham passado por Comitê de Ética em Pesquisa. Essa informação deve ser indicada em nota de rodapé.

## **AVALIAÇÃO**

Os artigos recebidos serão previamente avaliados pelo Editor da Revista. Aqueles que estiverem fora dos critérios editoriais serão devolvidos e os demais, encaminhados aos pareceristas para avaliação. A análise será realizada sob a forma de parecer formal. Todo processo é feito dentro do regime de anonimato, ou seja, sem que autores e pareceristas tenham ciência um do outro. Feita a análise, a equipe editorial entrará em contato com o autor por e-mail para comunicar se o seu artigo foi aceito ou recusado. No caso de haver modificações sugeridas pelo parecerista, o autor deverá atendê-las, tendo um prazo máximo de 15 dias para retornar o trabalho por e-mail. Os trabalhos serão avaliados quanto aos conteúdos teórico e empírico, à coerência e ao domínio a partir da literatura científica.

Também pela contribuição para área específica, atualidade do tema, estrutura do texto, metodologia e qualidade da redação. A Comissão Editorial poderá solicitar reformulações e dar sugestões. E uma vez reformulado, haverá uma conferência realizada pelo editor que emitirá um parecer final.

## **DIREITOS AUTORAIS**

Os autores detém os direitos autorais, ao licenciar sua produção na Revista O Mosaico / FAP, que está licenciada sob uma licença Creative Commons. Ao enviar o artigo, e mediante o aceite, o autor cede seus direitos autorais para a publicação na revista. Os leitores podem transferir, imprimir e utilizar os artigos publicados na revista, desde que haja sempre menção explícita ao(s) autor (es) e à Revista O Mosaico / FAP não sendo permitida qualquer alteração no trabalho original. Ao submeter um artigo à Revista O Mosaico / FAP e após seu aceite para publicação os autores permitem, sem remuneração, passar os seguintes direitos à Revista: os direitos de primeira edição e a autorização para que a equipe editorial repasse, conforme seu julgamento, esse artigo e seus metadados aos serviços de indexação e referência.

## **POLÍTICA DE PRIVACIDADE**

Os dados cadastrais, referentes a nomes, endereços e outros dados presentes no sistema de periódicos, serão utilizados exclusivamente para a publicação e não serão disponibilizados para outros fins ou a terceiros.