

quebrar com a hegemonia do drama enquanto forma dialética entre sujeito e objeto, resultaram numa epicização da dramaturgia, afastando-a de seu caráter dramático.

Diante dessas considerações, o autor inicia uma análise da “crise do drama”, exemplificando estratégias cênicas dos dramaturgos da modernidade para resolver a questão da confrontação com a tríade aristotélica. É então que, em fins do século XIX e início do XX, segundo o autor, que começamos a ver esse rompimento acontecer com maior força entre as obras teatrais. A tríade é relativizada e a contradição interna do drama moderno se evidencia. Segundo Szondi, só Tchekov consegue solucionar “o problema de como expor a impossibilidade do diálogo na forma dramática dialógica ao introduzir uma personagem mouca que dá vazão a uma conversa de surdos” (SZONDI, 2011, p. 80). Mas ainda assim, Tchekov não chega a romper totalmente com o estatuto do drama, encontrando apenas estratégias para passar por cima, ou antes, ao largo das regras impostas, não sendo suas conquistas senão o princípio da renovação que virá.

No que Szondi (2011, p. 88) chama de “tentativas de salvação”, vemos os autores debatendo-se com heróis populares, sustentando uma relação inter-humana, no naturalismo; a “peça de conversação”, onde predomina o diálogo que se converte em monólogos ou em sede monológica da recordação; a “peça em um ato”, que preconiza um modo não só quantitativo mas também qualitativo de abordar o drama, no modo em que transcorre a ação, apresentando situações-limite; o existencialismo, buscando a volta de um classicismo em que o homem confirma a sua liberdade ao se decidir por uma situação e vincular-se a ela; e a “dramaturgia do eu” ou o “drama de estações”, de que foi expoente August Strindberg, que procurava uma forma dramática do homem alienado, só e subjetivo.

A partir dessas considerações, Szondi passa a analisar as iniciativas de autores que enveredam por buscas de um novo modo de fazer dramaturgia que exploda com as convenções do drama e apresente um novo panorama de possibilidades de criação dramática. Neste sentido, temos as iniciativas de Piscator, com seu teatro político, que culmina nas transformações do “teatro épico” de Brecht<sup>3</sup> no teatro alemão, voltado às questões sociais. Em suma, o que Brecht tenta instituir é um teatro épico “não-aristotélico”, tendo como pano de fundo a ação que o palco agora narra. Neste pano de fundo, o jogo cênico se dá nas relações problemáticas entre os homens. No lugar da meta a ser atingida, entra em cena o se deter e refletir.

As considerações que Szondi apresenta sobre a crise do drama traçam uma trajetória que nos mostra como os autores dramáticos tentaram solucionar os problemas colocados pela forma aristotélica – considerada como a forma ideal do drama – diante de um mundo em constante transformação, onde essa forma não respondia mais a questões impostas pelas mudanças da história.

---

3 De acordo com Iná Costa “quando o Vianinha escreveu *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, Brecht é finalmente incorporado ao teatro brasileiro. [...] Aqui temos um nó: o que foi resultado crítico – no sentido de apontar os limites – dos experimentos de *agitprop* (teatro de Brecht), aqui no Brasil está na origem da nossa principal experiência de *agitprop*. Isso, sim, é que é ideia fora do lugar.” (COSTA, 2012, p. 121-122)

E mais, tentando encontrar formas novas de dizer no palco que fossem ao encontro das rupturas que fizeram, sem enfraquecer a linguagem da cena e sem retirar o caráter teatral da dramaturgia. Neste sentido, a crise do drama, apresentada por Szondi, não se soluciona. Foram encontradas novas maneiras de dizer, mas as problemáticas referentes à forma épica que invade a cena, tornando-a historicizada, ainda permanecem por algum tempo pairando sobre o palco.

Para tentar responder à modernização dramática, Jean-Pierre Sarrazac, em sua obra *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), já na introdução, atualiza as questões apontadas por Szondi (2011) e tece a crítica a este, referente à visão de Szondi de que só o teatro épico, de Bertolt Brecht, seria capaz de responder à crise instaurada no drama do século XIX. Para Sarrazac, o teatro épico não é o único a conseguir responder a essa crise de forma satisfatória.

Na acepção de Sarrazac (2012), a crise que se instala na dramaturgia do final do século XIX é uma “resposta a novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade” (SARRAZAC, 2012, p. 16). E essas novas relações se instalam pelo signo da *separação*. O homem dividido, despedaçado e fragmentado de todas as instâncias que o envolvem socialmente. Uma separação moral, social, psicológica e metafísica que o faz estar “pregado num passado que o puxa para o fundo” (SARRAZAC, 2012, p. 16). Para Sarrazac, é possível ser épico e dramático ao mesmo tempo e o que se constitui um erro na perspectiva szondiana, torna-se um campo repleto de possibilidades.

Um novo drama que coloca o homem no centro das atenções e discute problemas subjetivos de uma nova forma; que não mais responde ao formato fechado do drama anterior. Neste sentido, a obra de Sarrazac e seus colaboradores nos coloca num panorama de possibilidades e nos apresenta uma nova maneira de pensar o drama – e a escrita dramática – de forma a promover a mudança de perspectiva em relação aos textos produzidos a partir de então.

Pretendendo ir além das ideias de Szondi, quando abandona o teatro épico como o fim a ser alcançado, a obra de Sarrazac defende o “proceder a uma reavaliação dos objetos rejeitados” (SARRAZAC, 2012, p. 21), principalmente o objeto “dramático” e a subjetividade que, para ele e seus colaboradores, se torna o ponto crucial das novas formas de ver o drama a partir de então. Sem desmerecer o conceito de “crise”, abordado por Szondi, o autor considera que é preciso ir além desse conceito, ampliando-o em direção de uma “crise sem fim”, que possibilite o olhar em direção a buscas que procurem responder essa crise de outras formas que não o engessamento dentro de leis de escrita, fundadas e observadas até então.

Para tanto, o autor defende o conceito de *rapsódia*, para dar conta das formas mais livres de escrita do drama e (re)emancipá-lo de sua “maldição”, o drama “canônico”, objetivando levá-lo ao que ele chama de drama “não-canônico”, um drama que tenha condições de solucionar as várias crises instauradas, utilizando novas formas de ver o ato dramático e a dramaturgia. A figura do rapsodo, então, corresponde a um “costurador” que reúne o que está rasgado e despedaçado, juntando-os. A rapsódia, como “mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e

épica” (SARRAZAC, 2012, p. 127), constrói um “teatro dos possíveis”, no qual coexistem e se somam os contrários, no qual tudo é colocado sob o signo da polifonia. O trabalho do autor-rapsodo, então seria o de cerzir, engendrando nas escritas contemporâneas a estrutura de uma “montagem dinâmica”. No drama contemporâneo, está em jogo a instauração de um teatro que está em busca perpétua, que nunca se basta, que se reinventa e é reinventado constantemente, na busca do recomeço.

Estas estratégias são exploradas na dramaturgia de Grace Passô, autora disposta a correr riscos artísticos, tal como reflete Lourdes Kaminski Alves (2019), no artigo intitulado “Corporeidades do Silêncio e do Medo na Dramaturgia de Grace Passô”, apresentado no Simpósio “Corpo a Corpo: Leituras EnCena/EnSino”, no IV Seminário Nacional de Dramaturgia e Teatro: Teatro e Política, evento do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL (<http://gtdramaturgiaeteatro.blogspot.com/>). Em sua exposição, a pesquisadora refletiu sobre a pulsão rapsódica e formas do silêncio na obra da dramaturga brasileira Grace Passô, apontando, na análise da peça *Amores Surdos* (2012), aspectos do pós-dramático ao modo proposto por Hans-Thies Lehmann (2007). Lourdes Kaminski Alves, discute a dramaturgia de Grace Passô como uma produção que se integra ao teatro da contemporaneidade, a virada performática, as crises da dramaturgia e mesmo aos conceitos de autoria, leitura e formas literárias, no que diz respeito à reflexão aliada ao campo dos estudos literários.

Hans-Thies Lehmann, em sua obra *O teatro pós-dramático* (2007), nos apresenta as práticas teatrais de um novo teatro, já não mais respondido pela prática do modelo contemporâneo, mas, segundo o autor, ainda inserida em seu contexto. O que Lehmann propõe com a obra é uma reflexão sobre o novo teatro que vem sendo feito nos últimos anos, quebrando com regras estabelecidas pela prática do teatro contemporâneo e abrindo as fronteiras intermediáticas, transformando a cena teatral numa receptora e transformadora de outras linguagens para benefício do próprio teatro.

Segundo o autor, o teatro denominado pós-dramático é

[...] um teatro que se vê impelido a atuar para além do drama, em um tempo ‘após’ a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. ‘Após’ o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro ‘normal’: como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua dramaturgia. (LEHMANN, 2007, p. 31 e 32).

Para tentar esclarecer essas afirmações, o autor dá o exemplo do que se convencionou chamar de “pós-brechtiano”, que constitui o modo do fazer teatral vindo depois do dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht, mas que deve muitas de suas premissas ao trabalho deste, sem anulá-lo ou negá-lo, supondo mesmo a continuidade de práticas exercidas pelo encenador e que continuaram vigorando no avanço em direção às técnicas contemporâneas. Lehmann também afirma que a ideia de pós-dramático está ligada à ideia de teatro experimental, mas alerta para

o reducionismo do termo “experimental”, explicando que, no caso do pós-dramático, refere-se a estar “disposto a correr riscos artísticos” (LEHMANN, 2007, p. 37). O autor descreve como as iniciativas do teatro pós-dramático se configuram como experimentações, unindo diversas áreas de conhecimento numa empreitada artística, misturando linguagens antes impensáveis para o campo teatral, configurando, muitas vezes, uma incompreensibilidade textual, não mais atendendo à fábula, mas a necessidades outras da encenação.

O autor cita também as dificuldades que o público em geral tem para apreciar o texto pós-dramático por este não se identificar mais com a tradição do drama, cuja fábula e racionalidade proporcionavam um entendimento mais fácil do que os textos da nova concepção. Assim, o teatro pós-dramático “pode ser concebido muito mais como desdobramento e florescimento de um potencial de desagregação, de desmontagem, de desagregação no próprio drama” (LEHMANN, 2007, p. 69). Num reconhecimento de que a sua própria existência – a do teatro pós-dramático – é a própria dissociação entre drama e teatro. Isso implica uma mudança não só do texto teatral, mas dos modos de expressão.

Ou seja, o teatro não é mais o campo do domínio da palavra, do sentido, do gesto somente. Mas antes responde a uma concepção integral, onde o texto é resultado da busca estética e não seu ponto de partida. A perspectiva do teatro pós-dramático pressupõe que a obra esteja aberta para que possa ser encenada sob uma nova ótica, mais fragmentada. A concepção aristotélica de texto e encenação é quebrada totalmente, sem deixar nenhum vestígio, e precisa encontrar outros caminhos até o espectador.

Outra das premissas abordadas por Lehmann sobre as especificidades do teatro pós-dramático é a participação efetiva do espectador como criador da obra, o que é proporcionado pelo caráter inacabado dessa mesma obra apresentada ao público. Entendamos esse inacabamento como intencional. O teatro apresentado na concepção de esboço, dando a oportunidade ao espectador de sentir sua presença, refletir e contribuir, atentando-se para as ações físicas e a presença dos atores.

Segundo Lehmann (2007, p. 185), “o teatro se torna o lugar de um ato de contar”, porque faz parte da premissa mesma de ser teatro que algo esteja sendo contado para alguém. E isso o teatro pós-dramático não nega. Antes, remodela, reposiciona, ressignifica.

Na produção dramatúrgica de Grace Passô, vamos encontrar o texto ensaio, falas improvisadas, aproximação com a realidade, utilização de recursos não teatrais, aproximação e repulsão com as formas tradicionais, espaço partilhado com o público, apresentação e narrativa mais que representação, espectador e ator expostos, liberdade do público, teatro da fala, situação, presença, a predileção pelo monólogo (mesmo com a utilização do coro, que representa uma única voz). Estas são algumas características do teatro pós-dramático que se contrapõe, segundo Lehmann, ao teatro tradicional feito antes dele que encontramos na dramaturgia de autoria feminina atual.

Outra característica muito presente nos processos pós-dramáticos é a vulnerabilidade. “A vulnerabilidade do processo se torna sua razão de ser e põe em questão as normas do comportamento cotidiano” (LEHMANN, p. 207). Essa afirmação põe em xeque a participação do espectador em cena, que pode tanto contribuir quanto destruir a encenação.

Numa tentativa de compreender o que seja esse caráter de encenação do pós-dramático, o autor diz que “o teatro [no pós-dramático] é enfatizado como situação, não como ficção” (LEHMANN, 2007, p. 212). Ora, mas isso a performance e o happening já faziam. O que Lehmann está querendo dizer é que o que sempre chamamos de performance e *happening* não passa de uma definição errônea para teatro pós-dramático.

Para tentar diferenciar a prática performática pura e simples da performance pós-dramática, o autor afirma que ao ator se aplica a atuação complexa e ao performer a atuação simples ou não-atuação. Então, Lehmann nos induz a pensar que o teatro pós-dramático é essencialmente performático, mas não no sentido da performance como a conhecemos, de caráter efêmero e pontual. Para o autor, o teatro pós-dramático reivindica “o direito de posicionamento performativo sem fundamentação em algo a ser representado” (LEHMANN, 2007, p. 226). E diz que tudo o que é performance depende de assim ser chamado.

Para Lehmann, o teatro pós-dramático é o teatro da presença. Mas uma presença “oscilante e evanescente”, como falta, como algo que já passou e está sendo “apresentado”. Neste sentido, a presença real do ator, sua respiração, seu ritmo, tomam a frente da representação e criam um elo com a plateia que eleva o momento cênico em acontecimento perene, etéreo, mágico.

O *status* do texto muda, visando a desconstrução, a dessemantização, o não-diálogo, a multiplicidade de vozes e a desagregação de sentidos construídos por uma ótica da não reiteração de verdades absolutas. No pós-dramático, segundo Lehmann, “o texto aparece mais recitado, sendo apresentado mais como material linguístico alheio e estranho do que como texto para papéis” (LEHMANN, 2007, p. 254). Neste sentido, o texto pode ser cambiado a outros usos que não o de comunicar algo e até mesmo não significar nada, servindo apenas como paisagem sonora, por exemplo. Uma multiplicidade de usos e formas que pode até mesmo descaracterizar o texto como história a ser contada.

Outra característica do pós-dramático debatida por Lehmann é a repetição. Esse recurso vem sendo utilizado no teatro contemporâneo e pode ser constatado em muitas montagens mais vanguardistas, mas é considerada pelo autor como típica do pós-dramático. A repetição proporciona a cristalização do tempo, visando a desestruturação e desconstrução da fábula, do significado e da totalidade formal.

Silvia Fernandes, em sua obra *Teatralidades contemporâneas* (2010), reitera a diversidade da obra teatral contemporânea citando Patrice Pavis, para quem “atualmente texto de teatro é tudo aquilo que se fala em cena” e o encenador Richard Schechner, para quem “drama é tudo o que o escritor escreve para a cena”. (FERNANDES, 2010, p. 153). Essa alta diversidade na escritura cênica

é facilmente constatada. Basta se deter na leitura de dramaturgos e dramaturgas da atualidade e constatar uma enxurrada de influências, mídias, formatos, linguagens, das mais diversas.

O encenador Bob Wilson, por exemplo, subverte tudo o que podemos definir como teatral e insere em suas obras elementos que, a princípio, temos dificuldade de entender como teatrais. Mas não precisamos ir tão longe. Ísis Baião, dramaturga brasileira que, infelizmente, foi durante muito tempo relegada pela crítica e pelo público, fazendo pouco sucesso, já traz em sua dramaturgia elementos parateatrais que, para a época em que surgiram em sua escrita – os anos 1960 – causaram no mínimo espanto. Baião trabalha com o grotesco e suas peças dependem de recursos que, muitas vezes, parecem estranhos ao ambiente teatral.

A cena teatral de hoje está repleta de elementos que até bem pouco tempo poderiam ser considerados não cênicos, como a utilização do texto como paisagem sonora ou a utilização de vídeo como narrativa cênica. Uma das autoras estudadas neste trabalho, Patrícia Kamis, se utiliza desse recurso em suas peças, fazendo disso uma marca de sua linguagem dramática. Em sua obra *Tempestade de Areia* (2009), ela se utiliza tanto das marcas sonoras que o texto possibilita quanto da própria forma de escrita do texto, como segue:

nadapáranada

EUSOUAGORA  
NÃOIMPORTA  
OTUDOQUEEU  
PRECISOSER  
DEVERIASER  
NÃOIMPORTA  
DEVERIASER  
PRECISOSER  
EUSOUAGORA

E mais adiante, na mesma peça:

VOCÊNÃOVAIMEAJUDAR?  
NÃOVAIMEAJUDAR?  
VAIMEAJUDAR?  
MEAJUDAR?  
AJUDAR?  
AR?

(KAMIS, 2009, 53)

Para procurar entender esse panorama, Sílvia Fernandes discute o conceito de teatralidade de Patrice Pavis, e o de antiteatralidade, de Martin Puchner. Para Pavis, teatralidade “seria aquilo que na representação ou no texto dramático é especificamente teatral (ou cênico)” (PAVIS, 2008, p. 372). Para Puchner, antiteatralidade seria todo movimento – que, para ele, tem Brecht como seu

precursor – no sentido de produzir uma arte nova que rompa com os preceitos de teatralidade, definidos por Pavis. Segundo Fernandes (2010), o conceito de teatralidade “tem se revelado um instrumento eficaz de operação teórica do teatro contemporâneo, especialmente por levar em conta a proliferação de discursos de caráter eminentemente cênico que manejam, em sua produção, e em diferentes graus, múltiplos enunciadores do discurso teatral”. (FERNANDES, 2010, p. 113). O termo “teatralidade”, então, aplicado às práticas textuais contemporâneas, remete-se a toda escrita dramática plural e polissêmica, que comporta elementos variados e técnicas outras que não primariamente nem necessariamente cênicas.

Segundo Puchner, o movimento antiteatralista, no qual Brecht foi por ele incluído, foi responsável “pela definição de mudanças substantivas no texto dramático, na concepção das personagens e no trabalho do ator”, nesta busca de não ser mais teatral, mas, antes, teatralizado (FERNANDES, 2010, p. 117). Os antiteatralistas, então, podem ser considerados precursores de uma nova teatralidade, não mais baseada na interpretação de um texto dramático por atores, mas na mobilização de recursos de “espaço, luz e movimento, ou da palavra concreta e poética, para a constituição da teatralidade”. (FERNANDES, 2010, p. 118).

Em se tratando de escritura teatral, Sílvia Fernandes (2010) nos diz que “hoje a peça de teatro desafia generalizações” (FERNANDES, 2010, p. 153), pois a diversidade de estilos, formas e linguagens é enorme. A construção do texto teatral contemporâneo tem forte presença analítica e reflete muitas vezes o mundo interno de seu autor e/ou encenador. Há pouca preocupação com as regras da escritura, aproximando essa escritura de uma dramaturgia não dramática, sem ação e autônoma. Uma escrita que pode ser lida de outras formas que não somente com um olhar dramático. Embora toda a ação continue lá, na fala da personagem, a escrita dramática contemporânea já não age falando, mas antes conversa. O texto dramático não projeta mais ações, mas uma conversação sem correlação nem organização entre a palavra a maneira de dizê-la. O resultado dessa apropriação da teatralidade pela dramaturgia contemporânea é que o texto literário ganhou novo estatuto.

O que podemos observar nestes autores e nas dramaturgias citadas, foi uma trajetória do texto dramático rumo ao panorama atual, quebrando com regras rígidas, inventando novas formas de se colocar e criando novos lugares para a fala da personagem. Desde a crise do drama, analisada por Szondi, passando pelas reflexões de Sarrazac sobre o ator rapsodo e pelas contribuições de Lehmann sobre as abrangências do pós-dramático, até as considerações de Fernandes sobre teatralidade versus antiteatralidade, o que vemos aqui é uma gama de tentativas de nominar as mudanças ocorridas dentro do campo da construção dramática em direção a um texto que não mais responda apenas às regras rígidas, impostas para a construção do texto teatral, porque dentro de uma tradição de escrita do gênero, mas a busca em responder às novas questões e paradigmas que surgem com as mudanças sociais e tecnológicas da humanidade, a exemplo das dramaturgias de Leilah Assunção, Hilda Hilst, Grace Passô entre outras.

É preciso reinventar o modo de dizer em cena. É o que vêm fazendo dramaturgos e dramaturgas da atualidade. Sem preocupações excessivas com a forma, os cânones e tradição de escrita teatral, os autores e autoras vem exercendo uma liberdade, antes inimaginável, em suas escritas cênicas. É diante deste cenário da desdramatização da cena, das rupturas paradigmáticas de indexações de formas textuais, da fertilidade dos movimentos contemporâneos de desterritorializações e de novos dispositivos e agenciamentos de corpos, na perspectiva Felix Guattari e Suely Rolnik (1999)<sup>4</sup> que propomos estudar um conjunto de textos dramaturgicos escritos por mulheres, mais especificamente, para presente pesquisa, dramaturgas paranaenses, a saber Lígia Souza Oliveira, com os textos *Alguns caracteres* (2009), *Outros sons* (2019), *Para ler aos trinta* (2014), *Pneumático* (2010), *Reflexos* (2011), *Penélope* (2018), *O nome das coisas* (2018) e *Personne* (2014); Juliana Partyka com os textos *Desterra* (2016), *Krio* (2018) e *O velho* (2017); e Patrícia Kamis com os textos *Atman* (2011), *Fractal* (2010), *(Em) Branco* (2012) e *Tempestade de areia* (2010). Não é nossa intenção analisá-los na íntegra, mas buscar nestes textos passagens que nos interessam para tratar o projeto estético e ideológico das dramaturgas em confluência com o suporte teórico crítico aqui desenvolvido.

O texto dramaturgico contemporâneo exige uma leitura mais cuidadosa, sobretudo, quando estamos falando da produção de autoria feminina que reivindica visibilidade e reflexão para temas e modos de existências, que por longo tempo foram invisibilizados pelos cânones e pelos discursos hegemônicos. O olhar atento ao texto e ao modo como ele faz falar essas existências, corpos e estruturas sociais, é fundamental para que se extraia o “sentido” real do texto, para isso é importante conhecer outras ferramentas que não somente as habituais utilizadas para a compreensão racional.

Para a melhor compreensão da dramaturgia de autoria feminina, faz-se necessário refletir sobre estudos que versam em torno das questões de feminino e de feminismos em perspectivas sociocráticas e antropológicas.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Lourdes Kaminski. Pulsão Rapsódica e Silêncio na Dramaturgia de Grace Passô. In: GOMES, André Luís; REIS, Maria da Glória Magalhães dos. (Orgs). **Encenar a Leitura: Relações Cênicas-Midiáticas**. São Paulo: Pontes Editores, 2020, p. 203-217.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

---

4 “A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização - ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica - não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microsociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquímicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos memorização e produção de idéia, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.)” (GUATTARI; ROLNIK, 1999. p. 31).

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2010.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. Trad. Ana de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Petrópolis: Vozes, 1999.

KAMIS, Patrícia. **Tempestade de areia**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <[https://www.sesipr.org.br/nucleo\\_dedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml](https://www.sesipr.org.br/nucleo_dedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml)>. Acesso em: 20 out. 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

**Recebido em: 30/03/2021**  
**Aceito em: 04/04/2021**

## A ANATOMIA NA SINTAXE

Lígia Souza Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** A obra dramaturgica de Novarina é construída a partir da ideia de que a palavra deve romper com a comunicação cotidiana e se ligar à corporificação do vocábulo. Uma etapa da pesquisa de doutorado que desenvolvemos na Universidade de São Paulo faz referência à ideia de oralidade construída por Paul Zumthor em relação às noções corporais e fisiológicas apresentadas na obra escrita de Novarina. Nos seus estudos, Paul Zumthor analisa a poesia oral. Ele nota que há uma tendência, uma predisposição a perceber o corpo e a oralidade das palavras sobre o papel. Esta percepção se dá também no ato da leitura “há uma presença invisível, que é a manifestação de um outro, muito forte” (ZUMTHOR, 2007, p. 68). Ou seja, o ato performático intrínseco à presença e ao acontecimento também subsiste no texto escrito, pois reverbera uma necessidade de encontro, revela uma voz e uma escuta; além disso, revela uma anterioridade da palavra no corpo de quem a escreve. Ele defende o poder performativo da fala: “Toda literatura não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2007, p. 21). Assim, ele enfatiza que o texto escrito exige uma corporeidade da voz, da oralidade. Para Novarina, “falar é uma experiência fundamental do corpo e uma viagem pela matéria. A sintaxe entra da anatomia” (NOVARINA, 2006, p. 106). Assim, podemos concluir que as palavras em sua obra podem ser vistas muito mais relacionadas à ideia de “falar” do que à ideia de termo. A construção de seus textos envolve, em primeiro lugar, a desarticulação do sentido rígido das palavras, tendo uma associação direta com o aspecto corporal e fisiológico da oralidade.

**Palavras-chave:** Valère Novarina; Paul Zumthor; fala.

## L'ANATOMIE DANS LA SYNTAXE

**RESUMÉ:** L'œuvre dramaturgique de Valère Novarina est construite à partir de l'idée que le mot doit rompre avec la communication quotidienne et se lier à la corporification du vocable. Une étape de la recherche du doctorat que nous développons à l'Université de São Paulo fait référence à l'idée d'oralité construite par Paul Zumthor par rapport aux notions corporelles et physiologiques présentées dans l'œuvre écrite de Novarina. Dans ses études, Paul Zumthor analyse la poésie orale. Il note qu'il y a une tendance, une prédisposition à apercevoir le corps et l'oralité des mots sur le papier. Cette perception se déplace aussi dans l'acte de la lecture « Il y a une présence invisible, qui est la manifestation d'un autre, trop fort » (ZUMTHOR, 2007, p. 68). C'est-à-dire, l'acte performatif intrinsèque à la présence et à l'événement, subsiste aussi dans le texte écrit, puisqu'il réverbère une nécessité de rencontre, il révèle une voix et une écoute; en plus, il révèle une antériorité du mot dans le corps de celui qui l'écrit. Il défend le pouvoir performatif de la parole : “toute littérature n'est-elle pas fondamentalement du théâtre?” (ZUMTHOR, 2007, p. 21). Ainsi, il souligne que le texte écrit demande une corporéité de la voix, de l'oralité. Pour Novarina, « parler est une expérience fondamentale du corps et un voyage dans la matière. La syntaxe entre dans l'anatomie » (NOVARINA, 2006, p. 106). Ainsi, nous pouvons conclure que les mots dans l'œuvre de Novarina peuvent être vus beaucoup plus liés à l'idée de « parler » qu'à l'idée de terme. La construction de leurs textes passe, tout d'abord, par la désarticulation de la signification rigide des mots, ayant une association directe avec l'aspect corporel et physiologique de l'oralité.

**Mots-Clés:** Valère Novarina; Paul Zumthor; parole.

---

<sup>1</sup> É doutora em Artes Cênicas pela USP – Universidade de São Paulo e Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Paraná. Professora de dramaturgia na Fundação das Artes de São Caetano. Coordenadora do Núcleo de Dramaturgia do Sesi Paraná. É artista fundadora da la lettre espaço de criação (lalettre.art.br). E-mail: oli.ligia@gmail.com

Neste texto nós iremos desenvolver um pouco sobre os diversos níveis de oralidade que nós podemos encontrar nos textos do dramaturgo e encenador franco-suíço Valère Novarina. Nós queremos reforçar os vários caminhos que o texto de Novarina passa e o que nos faz pensar que a palavra é uma fala, mesmo quando escrita.

Grande inventor de maneiras de deslocar a língua francesa, Novarina acredita que a articulação das palavras – a comunicação – é a questão que enquadra e limita as experiências humanas. De uma maneira complementar, a obra do franco-suíço é principalmente uma palavra fisiológica, uma construção corporal.

Há na língua francesa duas possibilidades para designar o vocábulo palavra: *mot* e *parole*. O dramaturgo, numa entrevista concedida à tradutora Ângela Leite Lopes, explicou: “uma coisa interessante é que nem todas as línguas têm a palavra *parole* como oposta à palavra *mot*, porque em francês pode haver uma oposição entre *mot*, que é algo de seco, e *parole*, que é fluida” (NOVARINA *apud* LOPES, 2011, p. 11). No português a tradutora transcreve a diferenciação nos correspondentes palavra (*mot*) e fala (*parole*). E é justamente nessa sonoridade imbricada na *parole* que toda a obra de Novarina é construída.

Para ele, “nós recebemos a fala [*parole*] para destruir as palavras [*mots*]”<sup>2</sup> (NOVARINA, 1991b, p. 58), por isso a vocalidade é parte intrínseca de sua obra. Como vimos anteriormente, o dramaturgo é contrário à ideia de utilizar a palavra como o objetivo único de comunicar. Essa negação da palavra indicativa acaba por revelar sua anterioridade, seu som, sua vocalidade vinda do corpo. Não se pode, na obra do dramaturgo, desassociar a sonoridade da retirada da lógica.

Isto suprime a ideia de uma palavra dramática como somente uma elaboração poética literária: “a palavra forma antes alguma coisa parecida com um tubo de ar, um cano de esfíncter, uma coluna com descargas irregulares, espasmos, comportas, ondas cortadas, escapamento, pressão” (NOVARINA, 1999a, p. 08).

O autor indica também que “falar é uma experiência fundamental do corpo e uma viagem na matéria. A sintaxe entra na anatomia.”<sup>3</sup> (NOVARINA, 2006, p. 106). Essa tendência se repercute também na concepção de livro por Novarina :

É bonito que um livro se chame também um volume. Porque um livro se abre, floresce, respira e é um volume que se abre nas mãos porque ao lê-lo, você lhe empresta o seu sopro. Mesmo que você não o leia em voz alta. Não importa que você seja uma leitora ou uma atriz, você empresta o seu sopro. Há uma troca soprada entre leitor e o livro (NOVARINA *apud* LOPES, 2011, p. 15).

---

2 Livre tradução do trecho em francês: Nous avons reçu la parole pour détruire les mots.

3 Livre tradução do trecho em francês: Parler est une expérience fondamentale du corps et une voyage dans la matière. La syntaxe entre dans l’anatomie.

Portanto, a concepção de livro como um volume traz essa dimensão não racional da sua apreensão. E o livro como meio portador da voz e sopro faz com que ele carregue uma dimensão muito forte de corporalidade. Para Novarina, há uma “teatralidade respiratória da página”<sup>4</sup> (NOVARINA, 2007, p. 140).

Por outro lado, nós vamos apresentar um fato comum para os editores de teatro: a reedição de livros após a encenação. Existem passagens memoráveis na história do teatro no que tange as discussões entre Samuel Beckett e seus editores, pois o autor propunha várias modificações nos livros a cada encenação. Nas obras de Novarina publicadas na França não é diferente. Suas modificações são, porém, ainda mais radicais. Novarina publica os textos sem encenação e a partir delas o autor encena cerca de três ou quatro obras, e após isso ele republica em versões e títulos diferentes. Por exemplo, o livro *La chair de l’homme* foi encenada por Novarina em 4 espetáculos: *La loterie Pierrot*; *Le Repas*; *L’équilibre de la croix* e *L’avant dernière des hommes*, e todos esses novos formatos foram republicados mais tarde.

A partir dessas experiências de publicação, leitura e encenação, evidenciaremos diferentes possibilidades de manipulação da obra de Novarina. Nós não podemos dizer que essas experiências têm a mesma maneira de utilização da linguagem e que o texto se manifesta da mesma forma. Mas nós gostaríamos de começar nossa análise afirmando que o texto pode ter um status performativo como o teatro.

No artigo *A Teatralidade – em busca da especificidade da linguagem teatral* (2015, p. 81) Josette Féral discute a possibilidade de existir uma teatralidade que não está diretamente vinculada ao corpo do ator, mas ao reconhecimento de um espaço outro (2015, p. 82). Para aprofundar essa questão citamos dois trechos interessantes e que muito nos ajudarão na reflexão sobre o livro:

Vocês entram em um teatro onde uma determinada disposição cenográfica está, evidentemente, à espera do início da representação; o ator está ausente; a peça não começou. Pode-se dizer que aí existe teatralidade? Responder de modo afirmativo é reconhecer que a disposição teatral do lugar cênico traz em si certa teatralidade. O espectador sabe o que esperar do lugar e da cenografia: teatro. Quanto ao espaço, surge como portador de teatralidade porque o sujeito percebe nele relações, uma encenação do espetacular (FERAL, 2015, p. 84).

Para além dessa questão do espaço teatral, da cenografia e encenação, o ponto que queremos enfatizar é justamente a expectativa da existência de uma performatividade em lugares onde o corpo não está presente. Féral ainda complementa:

---

4 Livre tradução do trecho em francês: théâtralité respiratoire de la page.

uma semiotização do espaço aconteceu, o que faz o espectador perceber a teatralidade da cena e a teatralidade do lugar. Uma primeira conclusão se impõe. A presença do ator não é necessária para registrar a teatralidade. Em relação ao espaço, ele nos aparece como uma teatralidade pois o sujeito percebeu relações, uma encenação (FERAL, 2015, p. 84).

Paul Zumthor se aproxima dessa reflexão de Féral para ressaltar a possibilidade de se perceber a virtualidade, a intenção de performatividade, que pode ser iniciada como uma proposição do autor ou mesmo do espectador ou leitor. Nós podemos, portanto, pensar o texto no mesmo contexto que os objetos no palco, e dizer que há uma performatividade no texto teatral nele mesmo. Para contribuir com esta discussão, nós vamos pensar também a partir da obra de Zumthor e sua questão sobre oralidade e escrita.

Nós vamos recortar uma parte do seu estudo sobre a poética oral na Idade Média que nós encontramos no livro *A letra e a voz*. Nesta obra o autor descreve o desenvolvimento da escritura no período e sublinha a transição de uma cultura oral para uma cultura escrita.

Ele diz que dentro de uma sociedade na qual toda manifestação política e social era dada pela enunciação, toda a arte da época era igualmente difundida pelos poetas orais – o começo da passagem para a escrita foi produzido com a necessidade de arquivo, registro desses acontecimentos. O poeta oral raramente era alfabetizado, e todos os saberes, todo o conhecimento era transmitido pela voz. Para o registro desse conhecimento, os escribas profissionais eram responsáveis não somente pela passagem do oral para o escrito, mas também por uma tradução. Mais que uma passagem de mídia a produção do manuscrito era também uma criação de linguagem.

O processo de escritura de um texto passava do poeta ao escriba através do ditado. O escriba, importante figura dessa passagem, era o responsável pelo registro da mensagem. A própria técnica de escritura compunha uma prática difícil e de rara competência: “composição da tinta; dimensão do cálamo ou da pena e, às vezes, preparação do suporte antes de traçar os caracteres” (ZUMTHOR, 1993, p. 99). Esse processo em si compunha duas operações: recolhê-lo sobre tabuinhas de cera; em seguida, passá-lo a limpo no pergaminho. É por isso que o trabalho do escriba já pode ser considerado, em sua origem, um trabalho mais físico que racional: “escrever exige um esforço muscular considerável: dos dedos, do punho, da vista, das costas; o corpo inteiro participa, até a língua, pois tudo parece pronunciar-se” (ZUMTHOR, 1993, p. 100).

O que é importante ressaltar é justamente o filtro que a figura do escrivão representava no processo de disseminação da poética vocal. Não se tratava somente do ditar literal e de um trabalho físico. A língua vulgar utilizada pela poética vocal necessitava de transposição para o latim arcaico, a língua escrita formal mais utilizada. Portanto, o escriba também podia ser considerado autor do texto, já que precisava dar conta de aspectos linguísticos diversos além de concepções da ordem da performance, que necessitavam adaptação. Segundo Zumthor:

o copista mais discreto continua intérprete em todos os aspectos desse termo, inclusive, glosador. A própria ideia de cópia parece muito moderna: essencialmente o manuscrito é recitação e o estudo filológico que dele fazemos nos leva mais de uma vez a concluir que tal cópia é de qualidade superior ao arquétipo (ZUMTHOR, 1993, p. 103).

Havia nessa época quase nenhuma distinção entre autor, intérprete e escriba.

E, justamente por conta dessa necessidade de transposição, a questão importante da poética vocal é que o escriba tinha um papel importante na exaltação do ouvido e da fala:

A atividade desses homens da pena, orgulhosos de sê-lo, deixa para o ouvido e a voz um papel que pode ser determinante na constituição da escrita. As representações de copistas nas miniaturas valorizam quase sempre o ouvido. Em parte, escrever depende ainda da ordem da oralidade e essa dependência, longe de se atenuar, torna-se manifesta depois de 1200 (...). O *scriptor* recebe, em geral auditivamente, o texto a reproduzir. As grafias mesmo, e suas alterações, parecem implicar que ele interiorizava uma imagem das palavras mais sonora do que visual (ZUMTHOR, 1993, p. 102).

O que Zumthor sublinha no seu livro é a característica oral que se mostra enraizada na origem do manuscrito. O processo de escritura era formado pelas etapas concomitantes tais quais o ditado (pelo poeta oral não alfabetizado), a escuta e a escritura. Não somente a existência de um ditado demonstra a inserção clara da condição performativa própria da oralidade, mas também o ato de escuta e o ato físico da escritura.

Esta passagem de mídia revela, segundo Zumthor, marcas, resíduos performativos na linguagem. Sem querer totalizar ou formalizar uma gramática da oralidade, o pesquisador enumera algumas marcas gráficas na escrita que configuram a sua força (e a sua gênese) na oralidade. Alguns exemplos: a pontuação, a rima, a repetição, o parataxe e etc. Por outro lado, o autor coloca em evidência as “energias transbordantes” (ZUMTHOR, 1993, p. 207) nos seus escritos, o que, segundo ele, sublinha sua anterioridade oral e performativa.

Dessa discussão sobre as energias que saltam do texto, Zumthor segue indicando várias proposições léxicas e gramaticais que indicam essa presença vocal. A partir disso, ao indicar proposições como o diálogo, ele referencia a proposição teatral que essa forma revela. Essa possibilidade de indicar o teatral na literatura, na escritura, está presente em várias obras de Zumthor. Ainda em *A Letra e a Voz*, ele nos questiona sobre a possibilidade de pensar o teatro como uma poesia vocal, ou vice-versa. Ou em *Performance, Recepção, Leitura* no qual ele evoca a performance e o engajamento do corpo nos textos escritos, ele acaba indicando: “toda literatura não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2007, p. 21). Mas ele nos esclarece que essa necessidade de divisão e classificação das experiências vocais é extremamente modernista e que “nenhuma fronteira é segura nem, sem dúvida, legítima” (ZUMTHOR, 1993, p. 238).

Para concluir, nós queremos reforçar os diversos níveis de performatividade do texto de Novarina ao pensar o processo de construção das obras a partir dos cruzamentos com a pesquisa de Zumthor:

(1) Novarina considera sua escrita como um ato de escuta, ele diz que o processo de escritura de seu texto começa por escutar os sons e as palavras que estão no espaço. Ele chama seus textos de “*teatro dos ouvidos*” por acreditar que a criação do texto no teatro começa pela noção da palavra como um sopro, uma produção fisiológica do corpo que toma o espaço;

(2) Nós podemos considerar que Novarina, da mesma forma que os poetas orais medievais, dita as palavras para a produção do texto, mas para si mesmo. Seu trabalho é sempre criar uma escrita que vem de uma palavra falada.

(3) Ainda no processo de escritura do texto, ele diz que “o órgão da linguagem é a mão”, o que nos dá a percepção física da escrita e a condição fora do sentido;

(4) Quando Novarina trabalha como encenador, ele também está em processo de escritura do texto junto com os atores. Há muitas modificações do texto que acontece por conta da oralização pelos atores no espaço. As modificações são realizadas a partir de indicações dos atores e também de Novarina, que trabalha mais uma vez como ouvinte de palavras no espaço;

(5) Após a encenação, Novarina retorna a fazer modificações para pensar os textos ditos pelos atores, mas na mídia papel.

A performatividade oral impressa nas páginas dos livros de Novarina coloca em evidência um outro fluxo de linguagem oral que, retirada da racionalidade e do processo de significação, dá lugar ao ritmo, à espacialidade e às configurações que vêm da ordem do corpo, do performativo. O processo de ditado, de escuta e escrita é reforçado não somente pelos elementos gramaticais diferenciados, mas principalmente pelas energias transbordantes.

Por consequência, quando só referenciamos as palavras nos livros de Novarina, eles se manifestam como palavra, mesmo se eles são escritos. O sopro e o volume contidos nos livros nos fazem recolocá-los de maneira igualmente performativa. A manipulação dos livros de Novarina nos conduz a um outro ato performativo: a leitura. Assim, o livro – habitualmente conhecido por ser emissário de verdades indubitáveis e rígidas – quando encontra a palavra de Novarina, mostra-se igualmente performativo, um sopro, um volume, que nos convida, os leitores, a performá-lo uma vez mais.

## REFERÊNCIAS

FERAL, Josette. A Teatralidade – em busca da especificidade da linguagem teatral. In. **Além dos Limites – teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LOPES, Ângela Leite; KFOURI, Ana; REYS, Bruno Netto (org.). **Novarina em cena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

NOVARINA, Valère. **Carta aos Atores e Para Louis de Funès**. Trad. Ângela Leite Lopes, Rio: 7Letras, 1999a.

NOVARINA, Valère. **Devant la Parole**. Paris: P.O.L. Editeur, 1999b.

NOVARINA, Valère. **Le Théâtre des Paroles**. Paris: P.O.L. Editeur, 2007.

NOVARINA, Valère. **L'Organe de Langage c'est la Main**. Paris: Argol Éditions, 2013.

NOVARINA, Valère. **O Animal do tempo e A Inquietude**. trad. Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro: 7Letras: 2007.

NOVARINA, Valère. **O Teatro dos Ouvidos**. trad. Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro: 7Letras: 2011.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura medieval"**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**Recebido em: 30/03/2021**  
**Aceito em: 04/04/2021**

## **MIMESIS PERFORMATIVA E O PROJETO “CENA” DE CRAIG: NUVENS ILUMINADAS**

**Luiz Fernando Ramos<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Transcrição de uma comunicação realizada no seminário *Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: Organizar a Vida - Viver na Arte*, no dia 24 de fevereiro de 2021. Expõe-se os caminhos de constituição da noção operativa do teatro contemporâneo “*mimesis performativa*”, sua conexão com o legado de Gordon Craig à cena moderna e contemporânea e o diálogo dessa tradição com a “*linguagem*” das nuvens na leitura de Gaston Bachelard e a ideia de uma iluminação performativa.

**Palavras-chave:** *Mimesis*; Performance; Cena; Drama; Arte; Movimento.

## **PERFORMATIVE MIMESIS E THE CRAIG’S “SCENE” PROJECT: ILLUMINATED CLOUDS**

**ABSTRACT:** Transcript of a communication made at the Seminar *Rumos de Pesquisa em Artes em Tempos de Crise II: Organizar a vida - Viver na Arte* on February 24, 2021. This article exposes the ways of constituting the operative notion of the contemporary theater “*performative mimesis*”, its connection with Gordon Craig’s legacy to the modern and contemporary scene and the dialogue of this tradition with the “*language*” of clouds in the reading of Gaston Bachelard and the idea of a performative lighting.

**Keywords:** *Mimesis*; Performance; Scene; Drama; Art; Movement.

---

1 Professor Titular e Pesquisador do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. É autor do livro “*Mímesis Performativa: a margem da invenção possível*” publicado pela Editora Annablume em 2015 e dos artigos “*Pós-dramático ou poética da cena*” publicado em 2008 e “*O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*” publicado em 2017. E-mail: lfr@usp.br

Não escrevi essa apresentação e vou, como numa *jam session*, improvisar a partir do que ouvi aqui sobre a associação da ideia de “*mimesis* performativa” com a iluminação teatral, com o que estou entrando em contato só agora. Vou, pois, tentar dialogar com o que já foi aqui colocado, remetendo às minhas próprias reflexões para estabelecer esse diálogo. Talvez valha a pena começar falando sobre essa ideia da “*mimesis* performativa”, que é uma ideia, inclusive, que ainda está em discussão. A gente no Brasil lança um livro e tem muito pouca reverberação de fato, ou crítica. Eu insisti muito com o Stephan Baumgartel, que é professor da UDESC, para que ele fizesse uma crítica do livro. Eu sabia que ele poderia fazer isso e, de fato, ele fez uma resenha crítica muito intensa e rigorosa. Eu fiquei muito feliz, um outro dia, quando o Renato Ferracini, lendo o meu livro e lendo a crítica do Stephan, nos propôs um diálogo a três em que a gente retomasse a discussão, e isto me estimulou a, finalmente, responder ao Stephan. De qualquer modo, para quem nunca ouviu falar desse assunto, talvez seja bom fazer algumas considerações.

Bom, tudo parte de uma obsessão provocada por mais de 20 anos de ensino da história e teoria do teatro, onde eu sempre começava tentando expor com a maior clareza possível, um conceito que me parece chave na história da reflexão sobre a representação, ou sobre o teatro, que é o conceito de *mimesis*, principalmente a partir da “Poética” de Aristóteles. O Aristóteles nunca definiu esse conceito que é, pode-se dizer, um conceito quase órfão, pois ele nunca se preocupou em definir a noção de *mimesis* e isso foi apontado muito bem pelo Claudio Veloso, que fez o Doutorado na FFLCH da USP e publicou um livro, “Aristóteles Mimético” que, entre outros pontos de uma análise vertical da “Poética”, tenta provar como, ao fim e ao cabo, *mimesis* nem sequer poderia ser considerado um conceito. Mas, o fato é que do ponto de vista da teoria do teatro, enquanto um dispositivo organizador do pensamento sobre o ato da representação, ele funcionou desde o século IV a.C. grego e, de algum modo, até o fim do século XIX. Não era algo mesmo discutível. Variavam as traduções. No caso, por exemplo, do inglês é traduzido literalmente por imitação, *imitation*. Mas, segundo estudos mais profundos do texto aristotélico, a própria palavra representação não expressaria exatamente o sentido que assumiu na “Poética”. De fato, nenhuma das palavras que costumam ser usadas como sinônimos de *mimesis* - representação, expressão, ou mesmo imitação-, designariam perfeitamente o que estaria implícito no entendimento de Aristóteles sobre o termo na “Poética”. Enfim, essa é meio uma discussão do sexo dos anjos, mas, de fato, este conceito foi sempre uma questão para mim, desde quando eu comecei a estudar teatro. No meu mestrado sobre o Luiz Roberto Galizia, de alguma maneira, eu brigava com esse conceito, e tinha a ilusão de que eu pudesse simplesmente descartá-lo como alguma coisa superada, e foi exatamente nesses anos todos lecionando, tentando fazer com que os alunos entendessem a riqueza que a “Poética” de Aristóteles trazia neste texto que até hoje sobrevive e permanece de pé, que eu acabei entrando nele e indo estudá-lo mais a fundo. Daí, quando eu iniciei essa minha pesquisa, que foi mais ou menos em 2005, eu verticalizei esse estudo. Então, essa história que vai dar na “*mimesis* performativa” é uma história que tem 16 anos, ou mais de 16 anos. Eu comecei a estudar muito mais a fundo o conceito em si e,

ao mesmo tempo, estava preocupado em oferecer uma reflexão que também fosse contemporânea, no sentido de que desse conta de uma realidade do teatro contemporâneo. Este, de algum modo, já tinha tido como carimbados alguns conceitos operadores importantes, por exemplo, o do “pós-dramático”, no caso do Hans-Thies Lehmann, que é um conceito que se torna operativo no início dos anos 2000 e que depois foi retomado em outros termos, mas com o mesmo sentido, por Josette Féral, com a noção de “teatro performativo”. Mas como eu estava vindo de uma outra raiz, vindo desse estudo da *mimesis*, acabei chegando nessa ideia que tentarei sintetizar muito toscamente aqui, só para efeito de a gente poder avançar na discussão que eu quero trazer sobre a luz, afinal o tema desse debate. Uma das características centrais do conceito de *mimesis*, pelo menos como ele vem sendo operado desde Platão, que faz uma crítica à ideia de imitação ou de representação teatral, até Aristóteles, que de alguma forma positiva esse conceito e mostra como ele é importante, é sua associação direta à representação dramática. A “Poética”, aponta não só como as crianças aprendem com a *mimesis* o que as coisas são, como também remete aos espectadores do teatro grego, da cidade grega nos seus momentos áureos, quando assistiam uma tragédia. Nessa circunstância, assistindo à *mimesis* de uma ação trágica, acabavam tendo uma espécie de conhecimento que eles não tinham antes, e aprendiam alguma coisa. A ideia de catarse foi muito contaminada pela associação a algum tipo de transe, algum tipo de coisa que pudesse ser aproximada do que ocorre hoje nos templos evangélicos, aquela gritaria que leva as pessoas a algum tipo de êxtase. Há, pois, recentemente uma certa tendência em associar a catarse a isso, mas a catarse de fato, muitos estudiosos confirmam isto, não preciso ficar citando, tem muito mais a ver com uma ideia de uma tomada de consciência. Há um exemplo, que eu gosto muito de dar, de quando, em plena guerra do Peloponeso, os gregos atenienses assistiam “As Troianas” de Eurípedes, em que eles se viam representados nos papéis de vilões, ou seja, de completamente sanguinários e brutais, ao destruir os habitantes da Troia vencida, matar mulheres e atirar crianças dos muros da cidadela e serem totalmente indecorosos numa violência descabida e gratuita. Seria então, teoricamente, um raciocínio bem sustentável imaginar que o cidadão ateniense, que estava vivendo aquela guerra fratricida entre Atenas e Esparta, percebia que a violência indiscriminada e ódio sem peias entre as partes eram, basicamente, muito impróprios, e se daria então uma tomada de consciência. A ideia de catarse como tomada de consciência está diretamente ligada muito menos a um êxtase descontrolado e sim à ideia de uma ficha que cai, de você perceber uma coisa que não percebia antes, ou tomar consciência de uma coisa que você não sabia antes. Então, justamente, para caracterizar essa ideia da *mimesis* tradicional, convencional, essa metáfora da ficha é muito oportuna, ela é muito eficaz, na medida em que traduz um mecanismo cognitivo no plano do pensamento racional, alguma coisa que você desconhecia e que, quando passa a saber, aquilo te transforma. De alguma maneira, e aí entra uma questão muito polêmica, toda a ideia do teatro brechtiano que opôs o teatro épico ao teatro dramático, como se o teatro dramático fosse, apenas, um teatro soporífero, de ilusão, de levar as pessoas a algum tipo de encantamento, enquanto o teatro épico levaria as

peças a assumirem uma consciência crítica sobre as coisas, a se tornarem cidadãos mais informados, mais ativos, tem que ser repensada. De algum modo paradoxal, esta visão crítica, que estruturalmente na tragédia grega está na visão do coro, aparece nessa ideia aristotélica de *mimesis*, quando, naquele momento da polis grega, o espetáculo trágico tinha essa mesma função reflexiva, pelo menos ainda no século V a.C., que é quando essas grandes tragédias foram escritas e momento sobre o qual Aristóteles reflete, a posteriori, com quase 50 anos de diferença, e no qual ele identifica esta riqueza cognitiva. Então, de alguma maneira o que o Brecht esperaria do teatro épico, era de alguma maneira, exatamente, se a gente acreditar nisso que eu estou falando, o que acontecia no contexto da cidade grega do século V a.C., não depois, porque aí há uma decadência da tragédia, e nem muito mais a frente, no realismo e naturalismo do século 19, quando o projeto dramático ilusionista de fato se impõe. Então, é justamente contra esta ideia de uma *mimesis* dramática realista, que ambiciona uma ilusão de realidade que Brecht de alguma maneira vai se opor, e não à teatralidade grega por si. Aqui entra um outro aspecto dessa reflexão, que é o histórico. Quer dizer, você vai ter toda uma tradição dramática que, naquele final do século XIX, até por conta de dramaturgos muito potentes como Ibsen e Strindberg, e, logo no início do século XX, como Tchecov, vai entrar em profunda crise. Eles vão, de alguma maneira representar um avanço da reflexão e da produção dramática, além de ampliarem muito a influência social da dramaturgia, veiculada inclusive muito mais por livro e pela leitura do que por encenações. Ao mesmo tempo, paradoxal e simultaneamente, ocorre toda uma reação à tradição dramática propriamente, ou, porque não dizer, à tradição mimética ou à tradição da *mimesis*. Porque de algum modo, quando a gente fala *mimesis* e fala mimético, a gente está falando do dramático, que é exatamente esse tipo de procedimento de apresentação teatral com começo, meio e fim, com um arco de ação que vai provocar um certo efeito, esse pretendido efeito catártico e que pode ser lido de várias maneiras. É esta tradição que, de alguma maneira, já criticada, por exemplo, numa reflexão como a de Nietzsche, no fim do século XIX, e, principalmente, a partir de todas as tendências que desde o naturalismo vão se intensificando no sentido de romper com a própria ideia de representação e que passam a almejar a fusão da vida e da arte, ou a associar a representação e a própria vida, vai engendrar a utopia de uma não representação. Esta negação peremptória da *mimesis* vai marcar todo o século XX, mas se consolida já desde as ditas vanguardas históricas, que assumem essa bandeira mesmo com diferentes nuances e até aspectos contraditórios nas suas distintas proposições. Por exemplo, no caso dos russos, você tem tanto um Meyerhold, que vai se opor à tradição dramática naturalista, ou realista, que Stanislavski de algum modo tinha levado ao apogeu no quesito de conquistar verossimilhança com uma sofisticada técnica de interpretação, e, assim como outros russos (Evreinov, Tairov, Vakhtangov) abraçar o teatralismo, que significava uma postura contra a tradição dramática. O próprio Brecht abraçará o programa do teatralismo, evidenciando o caráter transgressivo que a exacerbação do teatral significava nas posturas contra esse dramático da ilusão naturalista. Então, há desde este aspecto, em que teatral se associa ao não dramático, como também há a possibilidade de se pensar essa ideia de teatral como algo literalmente

associado ao dramático, por exemplo, como faz o crítico de artes visuais Michael Fried no início nos anos 1960, em famoso artigo onde ele acusa o teatro de, sendo o que não é arte, ser uma ameaça às artes visuais. Ao propor uma crítica aos artistas minimalistas norte-americanos, que de alguma maneira quebravam todos os padrões pictóricos da representação bidimensional baseada no suporte da tela, propunham uma experiência nas galerias e museus com os objetos grandes, macro, que propiciariam uma experiência física, tátil, do espectador, em que o sentido da obra seria construído por este em relação direta com a obra. Fried vai chamar isso de transformação da arte em teatro, e a arte seria o que o teatro, por ser efêmero e precário, segundo ele não é. Fried tem uma visão essencialista da pintura, que seria aquilo que o artista alcança em algum momento e permanece para sempre associado à obra. Esta graça alcançada que ele encontra na pintura dos neo-expressionistas norte-americanos, como Pollock e Rothko, era o ideal da pintura que ele estava defendendo contra as obras, do tipo objetos não identificados, dos minimalistas, que aproximavam a arte, no olhar dele, ao teatro. Esta postura antiteatral de Fried, paradoxalmente, associava-se fortemente ao dramático, porque, de fato, a ideia que ele tinha do teatro mirava a crítica de Diderot ao teatro neoclássico francês. No século XVIII, Diderot se opõe à teatralidade neoclassicista, extremamente formalizada e “teatral”, inaugurando o projeto de uma cena naturalista e propondo um tipo de ilusão dramática tão primorosa que fizesse com que os espectadores se convencessem plenamente do que lhes aparecia em cena, fazendo assim que o teatro pudesse cumprir sua função social na educação da sociedade, oferecendo um padrão moral, e trazendo à cena a vida burguesa, contra aquela teatralidade aristocrática do neoclassicismo, que de certa maneira emulava a tradição grega. Resumindo, ao adotar a perspectiva antiteatral de Diderot, que favorecia claramente a perspectiva dramática, ou mimética, Fried, passa por cima da tradição antimimética do teatro moderno e, ironicamente, se coloca contra ela.

É neste contexto, de muitas e contraditórias posições frente ao dramático e ao teatral que a ideia de *mimesis* performativa germina e passa a ser trabalhada. Na verdade, no começo eu falava de uma *mimesis* espetacular, exatamente para diferenciar da *mimesis* estritamente dramática, que seria construída essencialmente pela trama, ou pela composição de ações que o dramaturgo realiza. A *mimesis* constituída no espaço cênico, independente do drama, ao contrário, se faria da materialidade cênica pura e simplesmente, enquanto espetáculo autônomo de qualquer estrutura dramática. Foi então que, quando estava elaborando a versão do trabalho que se tornaria livro, por sugestão de um ex-orientando, Arthur Beloni, artista e pesquisador brilhante, eu alterei os termos, suprimindo “espetacular” e substituindo-o por “performativa”. Esta mudança foi uma espécie de ficha que caiu, porque, mesmo para mim, tudo se esclareceu, ficando muito menos confuso que antes o que eu tentava propor. Quando você fala *mimesis* espetacular, o dramático e o espetacular, que são muito intrincados, não se diferenciam exatamente. Já quando se fala *mimesis* performativa fica muito mais clara essa diferença entre o aspecto físico, material e não dramático, não associado a algum mecanismo de reflexão que se fecha e se encaixa, e um outro modo mais aberto de uma ficha

que não cai e permanece orbitando indefinidamente. Além do que, na perspectiva preconceituosa que reduz *mimesis* à imitação pura simplesmente, a expressão *mimesis* performativa pode soar como um oxímoro e passar a ter um viés provocativo e mobilizador.

Posto isso, já fui além da conta nesse preâmbulo, posso avançar no diálogo com essa utilização da noção de *mimesis* performativa que a Nadia vai fazer para pensar a luz. Sim, eu acho que ela é oportuna, no sentido de que se pode aproximar a expressão dessa ideia de elo físico entre a cena e o espectador, do material e do imaterial, atuando com e sobre a cena. Esta luz-matéria que age sobre a percepção do espectador de modo específico, não submetida à narrativa dramática, mas efetivando um jogo performativo impactante. Isto está claro, mas eu queria, agora, fazer um diálogo mais direto com os textos que você nos sugeriu, particularmente com o texto do Bachelard, que a Cibele também citou. Imediatamente, o texto maravilhoso do Bachelard sobre as nuvens me pegou. Eu sou uma pessoa que tem essa obsessão com as nuvens, desde menino que eu vivo essa coisa. Há um artista brasileiro, inclusive, o Dudi Maia Rosa, aqui de São Paulo, que tem uma série de pinturas a partir das nuvens que aparecem para ele em distintas mas reconhecíveis figurações, que ele fotografa e transforma em obras vívidas. Mas eu me lembrei também de um outro tema que estudei muito recentemente que foi, exatamente, a obra e o projeto específico do Gordon Craig, que ele vai chamar de “Cena”. Trata-se de uma ideia, que é pouco conhecida, mas que ele desenvolveu ao longo de quase 20 anos, e que no fim ele abortou, principalmente por conta da questão da luz. Então é disso que eu queria falar um pouco agora, exatamente porque envolve a ideia desse movimento que a nuvem faz no céu e em si mesma, este processo fluído e constante de mutação que as nuvens em movimento no céu oferecem à nossa visão de terráqueos. Esta ideia está na base do que sustentou toda a reflexão do Craig, quer dizer, ele vai ter um insight inicial em 1907, quando ele estava em Moscou num dia de sol. Na verdade, era um dia nublado. Então existe essa combinação de sol e nuvens em movimento, e esse fluxo de luzes e cores que vão sendo ininterruptamente armadas e desarmadas pelas nuvens que encobrem o sol. Craig vai fazer uma aproximação dessa cena celeste com os pintores os renascentistas. Vai aproximá-la de Leonardo da Vinci, que era o seu grande exemplo de uma arte que capta o movimento natural. Esta ideia do teatro, na concepção dele, ou da cena, como a “arte do movimento” por excelência, está diretamente ligada à ideia desse movimento natural constante e ininterrupto de transformações contínuas que se dão a ver ininterruptamente e que podem estar perfeitamente representadas ou aproximadas por essa ideia do movimento das nuvens. Então ele vai, por exemplo, projetá-la como modelo da utopia de uma cena nova, que não é mais uma cena que se estrutura a partir do drama. De fato, não é só uma cena que não se estrutura a partir do drama, ou a partir de um texto dramático a ser traduzido espetacularmente, mas é, exatamente, a uma cena substantiva e autônoma de qualquer referente anterior, uma cena inaugural, a cada vez. Esta é a grande ideia original que ele compartilha com Adolph Appia. Mas como Appia está muito associado à reforma da ópera Wagneriana e só depois vai se descolar disso, neste momento próprio de descoberta Craig está chegando, talvez, no mesmo lugar que o Appia já tinha

chegado por outro caminho. Esta ideia de que a arte em que ele está interessado não é mais a arte da transformação de certas estruturas dramáticas ou literárias numa cena, numa visualidade cênica, mas a arte da cena enquanto tal, uma cena que é uma arte em si mesma, e que ele vai chamar de “arte do teatro” num primeiro momento, no primeiro livro de 1905, quando ele ainda não tem uma clareza plena, mas que, logo depois, já em 1907, com esse insight que ele tem em Moscou, e depois, a partir de todo o trabalho que desenvolve em Florença na Arena Goldoni, em seu laboratório com maquetes, vai formular como “arte do movimento”. Nesta arte, volumes muito grandes, de 3, 4, ou 5 metros por 1 ou 2 metros, as *screens*, se organizam e dançam diante de um espectador com a fluidez da música. Então, era como se Craig ambicionasse para a materialidade cênica a leveza e a graça da música, assim como seu aspecto abstrato. Porque, justamente, se tem alguma coisa que, até paradoxalmente, Aristóteles antecipa desta arte, está na sua “Política”, quando ele diz que a música é a mais mimética das artes, no sentido de que ela vai direto no coração, sem exatamente apresentar nenhuma identificação com alguma coisa já conhecida. A *mimesis* para os gregos tinha em geral, e já em Platão, esse caráter de um sucedâneo, de alguma coisa que acontece depois, que segue a um original, ou sendo o que vem depois deste original. No caso da música, como pensada por Aristóteles na “Política”, ela poderá inspirar sentimentos heroicos, de raiva, de alegria, mas será o máximo que alcançará em termos da relação com um referente anterior. No caso, Craig está ambicionando para o teatro, ou para a cena, essa mesma imaterialidade, este caráter radicalmente abstrato que a música vai ter e que a arte abstrata, na pintura e escultura, vai buscar também. De algum modo, ele almeja essa utopia e a desenvolve basicamente através de gravuras que ele desenha e grava. Então ela acontece imaginariamente na cabeça dele numa sequência de gravuras em que você quase não tem mais a figura humana, que aparece como um ponto diminuto e evanescente. O que interessa para ele é essa materialidade dos volumes em movimento, a dança desses volumes. Só que, depois, ele cai na real e tem que transformar esse sonho numa coisa operacional, e sem dispor de uma tecnologia à altura do seu projeto. Quando ele sabe das primeiras notícias sobre a novidade dos teatros alemães, que vão ter elevadores hidráulicos para fazer o palco subir e descer, ele imagina que possa criar esse movimento não mais por varas, mas de baixo para cima a partir desses volumes se elevando e descendo, mas ele acaba percebendo que não tem as condições materiais de fazer isso e desenvolve, digamos, uma contrafação disto, uma coisa que é um meio termo e que acaba sendo o projeto “Cena”, que ele vai patentear em quatro países, em quatro línguas diferentes. Nele, basicamente, estes volumes muito grandes ganham rodinhas e passam a ser movidos por operadores, quatro ou cinco homens que estão neutralizados como os manipuladores do Bunraku do teatro japonês, aparecendo na cena, mas neutralizados com roupas escuras, manipulando os bonecos discretamente. Da mesma forma, era essa ideia de uma cena que se organizava com esse impulso humano, e que concretizava a meias a sonhada “arte do movimento”. Então, eu costumo brincar que o Craig tira da cena o ator, a máscara, e coloca em cena o contrarregra. E esse contrarregra vai para ser o protagonista dessa nova arte e, ao mesmo tempo, isso

operacionalmente era muito complicado. O exemplo mais gritante dessa dificuldade objetiva é o “Hamlet” do Teatro de Arte de Moscou. Craig convence Stanislavski a fazer os grandes biombos/telas, as *screens*, esses grandes volumes que são abstratos e não figurativos, pensados como únicos suportes dessa encenação daquele “Hamlet”. Sendo uma peça conhecidíssima, que todo mundo sabe a história, mas em que, ao mesmo tempo, como todos os espetáculos à época, tinha essa espécie de canga, de âncora, que era, para se ter a mudança dos cenários, sempre figurativos, pesados, quase imóveis, ter-se que fechar as cortinas a cada ato para mudar a cena. A proposta de Craig era que o espetáculo começasse e continuasse com seus movimentos internos sem interrupção até o fim, assim como as nuvens no céu em seu movimento incessante, fluído e nunca fixado numa forma única. Então o que vai acontecer, nas vésperas da estreia, é um acidente de manipulação que faz com que uma das telas caia sobre a outra, e haja um efeito dominó derrubando tudo. Por sorte as telas não racharam, mas Stanislavski decidiu que não haveria mais movimento ininterrupto e que a movimentação das *screens* não aconteceria mais diante do público, mas só nos intervalos dos atos, com as cortinas fechadas. Na verdade, a modificação em relação à tradição anterior foi muito pequena, só deixando de ser um cenário figurativo verista e passando a ser um cenário de volumes abstratos. Enfim, o fato é que partir daí e com o começo da primeira guerra mundial, todo o projeto desanda e, só em 1922, Craig vai publicar o texto “Cena”, que organiza e sintetiza todo o desenvolvimento de sua “cena cinética”. Há ainda um episódio muito interessante, para chegar no assunto da luz e fechar essa história. Envolve o filho do Craig, Edward, ou Teddy, que foi uma espécie de secretário dele, quando eles estavam morando em Rapallo, na Itália, ali na margem do mar Tirreno, já ao longo dos anos 1920. Este é um momento em que o Craig já era um nome muito conhecido, e praticamente vivia de fazer gravuras. O filho tinha que acordar cedo para preparar a mesa de trabalho de Craig, que meio o escravizava. Em algum momento, em 1926, ele diz para o pai ter descoberto, trabalhando com as maquetes em que Craig desenvolveu o projeto Cena, um modo de iluminá-las. A luz sempre tinha sido uma questão irresoluta no projeto, mas em vez de se entusiasmar Craig ficou muito bravo e proibiu o filho de comentar com qualquer um o seu achado, revelando todo o seu lado paranoico e o medo de ter sua ideia roubada. É como se ele desconfiasse que se resolvesse a questão da luz, tudo estaria pronto e, de alguma maneira, como a pessoa neurótica que era e que se auto sabotava, preferisse encerrar o assunto e deixar o projeto em suspenso. Então, objetivamente ele interrompe o projeto “Cena” exatamente quando o filho diz que achou a solução de como iluminar as *screens*. Não se sabe qual era essa solução, pois isso não ficou registrado, mas pensem, a questão da luz era uma questão crucial até porque no caso das *screens*, ele as pensava, inclusive, para as cenas ao ar livre, ou seja, cenas que estariam iluminadas pela luz solar, já fora da caixa cênica, o que nos remete de novo à questão das nuvens, e à possibilidade de se produzir ou não sombras, o que passava a ser também uma questão crucial.

Em síntese, tanto aquela sonhada arte cinética e abstrata, projetada nas gravuras, quanto sua segunda versão mais modesta, à base de operadores manuais fracassaram. Esta última acabou se revelando não só inviável quanto falhada, no sentido da própria ideia que ele tinha de que ganharia dinheiro com ela não se confirmou. Craig achava que todos os produtores iriam se interessar por sua estrutura cenográfica portátil, com telas dobráveis e encaixotáveis para viajar, dispensando-se cenários figurativos e tudo mais. Mas isso não aconteceu, até porque era uma ideia que estava solta no ar, e toda a cenografia moderna, contada a partir dos anos 1920 e 1930 e até hoje, mesmo a cenografia da Broadway, adquiriu essa leveza e essa mutabilidade sem pagar-lhe um tostão, só que ainda no registro dramático de uma teatralidade, digamos assim, dramática, para servir às narrativas dramáticas.

Diante da cena contemporânea, onde é que essa utopia projetada por Craig poderia ser vista como realizada? Acho que em muitos lugares, mas, sobretudo, me parece que o artista contemporâneo que de algum modo vai realizá-la plenamente é Robert Wilson, ou Bob Wilson. É justamente naqueles seus fundos luminosos, onde há uma mutabilidade de cores fluida e permanente, e que se tornou a grande marca dessa coisa já quase clássica que o teatro dele se tornou, essa coisa quase conservadora, em que se repete sempre essa mesma fórmula, mas que efetivamente concretiza o sonho de Craig. É como se este domínio da matéria cênica que Wilson alcançou, o virtuosismo praticado naquele seu ciclorama atingisse o nível de “grande arte”, como uma conquista do engenho humano no controle que estabelece sobre a linguagem cênica. Quem inventara o ciclorama tinha sido Craig, na primeira ópera que encenou em 1900, o “Dido e Enéas” de Purcell, mas, pode-se dizer, essa cena que ele só vislumbrou, mas não concretizou, essa cena idealmente mutável, onde há elementos puramente abstratos, é mesmo uma espécie de premonição da cena que só se viabilizaria com Wilson. Mesmo Wilson ainda montando dramas, mesmo ele montando óperas, mesmo ele ainda aprisionado por essas narrativas, sempre consegue, digamos assim, sair da casinha do dramático. Ele sempre faz uma construção operística ou uma construção dramática que é contra o drama, e isso fica explicitado na gestualidade dos atores, na forma como eles enunciam os textos, no seu lugar em cena, numa certa economia visual que existe, mesmo que ali ele ainda esteja, de algum modo, servindo ao drama. Agora, onde ele realmente cria um cenário e uma luz consanguineamente intrincados e performativos, é nesse ciclorama mutante, de cores difusas e constantemente fluídas. E isto é parelho com essa ideia que a gente está trabalhando hoje aqui da nuvem, ou que o Bachelard nos traz desse jogo imaginativo que a nuvem nos permite jogar. A nuvem como esse elemento que é ora abstrato e ora vai ganhando formas definidas e figuradas, à medida que a gente vai olhando para ela, quando o elefante vira um carneiro, o carneiro vira a cara de um sanguinário, a cara do sanguinário vira a cara de um bebê e tudo isso em segundos. Olhando para uma nuvem você pode passar por todas essas marcas faciais ou figuras, ou mesmo esses aspectos mais abstratos, mais incógnitos, em que o onírico pode nadar de braçada. Me parece que o teatro do Bob Wilson está em sintonia com esse tipo de jogo, ao mesmo tempo lúdico e

espiritual. Haveria outros exemplos do teatro contemporâneo a evocar, como por exemplo o de Romeo Castellucci ou de Heiner Goebbels, que de perspectivas distintas apresentam cenas abertas que ultrapassam o dramático e em que a ideia de uma *mimesis* performativa pode ser evocada. Ela é performativa no sentido de que opera e apresenta uma cena parteira de discursos que não são mais necessariamente verbais e encadeados, discursos que não se destinam a uma compreensão racional para que se entenda alguma coisa ou se revele algum referente estrito, como é o caso de toda a tradição dramática, inclusive, ainda, na perspectiva de Brecht.

Concluindo, acho que essa é a contribuição que posso trazer em relação à luz, pois me sinto, nesse assunto, aqui com vocês duas, que são doutoras, um mero aprendiz. Mas, enfim, acho que já está bom, ainda mais assim de improviso. Obrigado!

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RAMOS, Luiz Fernando. ***Mimesis Performativa*: a margem de invenção possível.** São Paulo, Annablume, 2015.

CRAIG, Edward Gordo. **Rumo a um novo Teatro & Cena**, (trad. Luiz Fernando Ramos). São Paulo, Perspectiva, 2017.

Recebido em: 30/03/2021  
Aceito em: 04/04/2021

# A LUZ PERFORMATIVA COMO MATÉRIA DOS SONHOS NA IMAGINAÇÃO DO ESPECTADOR<sup>1</sup> VIRTUAL

Nadia Moroz Luciani<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo é resultante da sessão de debate virtual de mesmo título apresentada no evento científico Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: organizar a vida – viver na arte, organizado pelo Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas da UNESPAR/CNPq com o objetivo de analisar e repensar a produção artística em situação pandêmica. Contando com a valiosa contribuição da iluminadora, professora e pesquisadora Cibele Forjaz e do professor e pesquisador Luiz Fernando Ramos, a discussão girou em torno da necessidade de rever, reinventar e ressignificar a presença e atuação performativa da luz nos espetáculos à distância em tempos de isolamento e realizações virtuais e midiáticas. Partindo dos textos disparadores “Como viver junto. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos” de Roland Barthes e “O ar e os sonhos” de Gaston Bachelard, complementados por suas próprias pesquisas individuais: a performatividade da luz, a luz como linguagem e a *mimesis* performativa, os três debatedores devanearam a respeito dos efeitos da luz sobre o espectador em relação no teatro praticado e realizado na atualidade das artes cênicas e midiáticas. Este artigo em específico confronta minhas próprias reflexões às dos meus convidados tendo como principal pressuposto a pesquisa doutoral recentemente defendida a respeito da iluminação como elemento de conexão e interação entre o espectador e a cena.

**Palavras-chave:** iluminação cênica; performatividade; recepção teatral.

## LA LUMIERE PERFORMATIVE COMME MATIERE DES REVES DANS L’IMAGINAIRE DU SPECTATEUR VIRTUEL

**RÉSUMÉ:** Cet article est le résultat de la session de débat virtuel du même titre présentée dans l’événement scientifique Orientations pour la recherche en arts du spectacle en temps de crise II : organiser la vie - vivre dans l’art, organisé par le Groupe de Recherche en Arts du Spectacle de l’UNESPAR / CNPq avec l’objectif d’analyser et de repenser la production artistique en situation de pandémie. Avec la précieuse contribution de la créatrice, professeure et chercheuse Cibele Forjaz et du professeur et chercheur Luiz Fernando Ramos, la discussion a tourné autour de la nécessité de revoir, réinventer et résinifier la présence et action performative de la lumière dans les spectacles à distance en période d’isolement et réalisations virtuelles et médiatisées. Au départ des textes déclencheurs « Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens » de Roland Barthes et « L’air et les songes. Essais sur l’imagination du mouvement » de Gaston Bachelard, rajoutés de leur propre recherche individuelle: la performativité de la lumière, la lumière comme langage et la *mimesis* performative, les trois débatteurs ont divagué à propos des effets de la lumière sur le spectateur en relation avec le théâtre pratiqué et joué de nos jours. Cet article spécifique confronte mes propres réflexions à celles de mes invités, ayant comme prémisses principales la recherche doctorale récemment présentée concernant l’éclairage comme élément de connexion et d’interaction entre le spectateur et la scène.

**Mots-clés:** lumière de spectacle; performativité; réception théâtrale.

---

1 Apesar da utilização do gênero masculino no título e no corpo do artigo, a autora é favorável à discussão e às atuais mudanças de escrita e fala propostas a respeito deste tipo de generalização.

2 Iluminadora, designer e docente do Colegiado de Artes Cênicas da FAP/UNESPAR. Pesquisadora sobre o ensino e a performatividade da luz, coordena o Projeto de Extensão LABIC - Laboratório de Iluminação Cênica da FAP. Graduada em Comunicação Visual pela UFPR, Mestre em Artes Cênicas pela UDESC e Doutora em Artes Cênicas pela ECA/USP com doutorado sanduíche na Universidade de Lille na França - PDSE/CAPE-PrInt. E-mail: nadia.luciani@unespar.edu.br

## INTRODUÇÃO

A partir da proposta de investigar novas maneiras de criar, refletir e trocar em tempos de encontros online e de isolamento corporal, esta investigação pretende introduzir a reflexão de como a iluminação cênica, destituída de seu caráter presencial e ativo no ambiente teatral real, pode atuar como aliada das manifestações cênicas remotas e virtuais, atingindo, por meio de telas e dispositivos eletrônicos, a percepção do espectador distante, solitário e muitas vezes desesperançoso e abatido. Neste contexto pandêmico, nós nos vimos obrigados a buscar novas formas de viver, conviver e sobreviver, esta última mais urgente e agonizante, levando, forçosamente em alguns casos, a abrir mão das outras duas, ao menos em parte. A realidade virtual e solitária à qual nos encontramos submetidos fez com que a alegria, a união e a troca cedessem espaço ao medo, à desconfiança e ao isolamento. O teatro, grande arte do encontro, da reunião e da convivência, foi condenado à quase extinção para renascer com novos formatos, novas configurações, expectativas e propósitos, mas sempre com o desejo de congregar, compartilhar e debater opiniões, pensamentos, ideias e promover a reflexão, o encontro e o convívio social, mesmo que à distância.

O momento de crise sanitária e a consequente impossibilidade do teatro presencial revelou, nos novos formatos de produção cênica, uma grande atenção sobre o texto, a fala e a interpretação. Quais seriam, então, os caminhos possíveis para a criação cênica no que se refere, sobretudo, às visualidades, à encenação e às demais linguagens do espetáculo como cenário, luz e figurino, considerando a supervalorização do som e o enquadramento no rosto de *performers* encerrados em micro telas digitais? Ainda nesta mesma perspectiva de incertezas, o ressurgimento do teatro pós-pandêmico aparece também como uma incógnita a ser desvendada com o tempo, mas isso é outra questão, concentremo-nos nos tempos atuais, os ainda pandêmicos...

Em uma de suas aulas no Collège de France, por volta de 1977, Roland Barthes contrapõe **método**, maneira de chegar a algum lugar (uma força), e **cultura**, o reconhecimento da força (uma potência), para apresentar um tipo de ensino que chama de fantasmático, no qual mescla ciência e fantasia, essa última entendida, com referência a Bachelard, como o intrincamento da ciência com o imaginário, sendo a ciência, também segundo ele, uma forma de decantação das fantasias (BARTHES, 2003, p. 8). Neste texto facilmente recontextualizável para os tempos atuais, publicado no Brasil em 2003 com o título “Como viver junto”, a fantasia é apresentada pelo filósofo como origem da cultura, o engendramento de formas e de diferenças que apresenta uma força fantasmática do viver-junto que, inspirada no Falanstério de Fourier, parte do gosto por estar só (BARTHES, 2003, p. 9). A fantasia é e se manifesta pelo positivo, sendo que nela não se torna contraditório querer, ao mesmo tempo, viver só e viver junto, numa utopia possivelmente enraizada no cotidiano de viver bem, de coabitar harmoniosamente. A fantasia de Barthes também abarca contra-imagens negativas do viver-bem, o *huis clos* de Sartre e o coabitar desfavorável das más companhias. Para ele, o viver-junto é tanto espacial quanto temporal, relacionando-se com o viver ao mesmo tempo no mesmo lugar num sentido de contemporaneidade.

A fantasia de que o autor trata se cristaliza pela palavra, significante maior que induz à sua exploração. A palavra idiorritmia, que significa a forma como cada indivíduo tem/encontra seu ritmo próprio, transmutou a fantasia. A noção de ritmo como movimento regular das ondas se opõe, segundo ele, ao conceito de *rhythmós*, próximo e diferente de *schêma*, forma fixa, realizada, objetivizada, mas movediça, fluída, sem consistência orgânica. O ritmo seria então o modelo de um elemento fluído, forma do que não tem consistência orgânica, improvisada, modificável, uma fluência individual. O idiorritmo citado por Barthes (2003, p. 12-19) se torna, assim, quase que um pleonasma, visto que o *rhythmós* seria, por definição, algo característico do indivíduo.

Nos aproximamos aqui da abordagem de nuvem feita por Bachelard. Muito temos ouvido falar de nuvem no contexto cibernético como o ambiente de armazenamento de dados e conteúdos virtuais que podemos acessar de qualquer lugar a qualquer tempo. Bachelard, no entanto, nos oferece o reconhecimento da nuvem como objeto poético onírico que permite devaneios fáceis, efêmeros e sem responsabilidades (BACHELARD, 2001, p. 189). Para ele, as nuvens são matéria da imaginação, um fenômeno mutável que permite diferentes e vastas interpretações ao sabor e prazer do observador atento e sonhador. A vontade de ver conduz o olhar e a imaginação para a confluência do que é e do que queremos que seja essa nuvem em constante movimento transformador. Há uma imaginação dinâmica que coloca, em um mesmo movimento, sensações, percepções e objetos singulares na formação de um novo devir poético de mundo. Bachelard afirma que “em sua embriaguez dinâmica a imaginação usa da nuvem como um ectoplasma que sensibiliza a nossa mobilidade” (BACHELARD, 2001, p. 194).

Podemos dizer, então, que a luz, da mesma forma, transforma os objetos com sua mobilidade dinâmica e poética, permitindo uma viagem como aquela das nuvens para a imaginação de quem observa. E assim como a nuvem, a luz pode ser leve ou pesada, libertadora ou opressora, ampla ou claustrofóbica, dotando a percepção da capacidade de se envolver no universo fantástico da imaginação. Além disso, Bachelard (2001, p. 198) acrescenta que o devaneio da nuvem em Goethe não se limita à mutação das formas, mas a “uma participação mais profunda que atribui à nuvem uma matéria de doçura ou de ameaça, um poder de ação ou um poder de suspensão e de paz”. Fica impossível não associar, com essa afirmação, a efemeridade e a não-materialidade da nuvem com essas mesmas características da luz, sendo que ambas, mesmo amorfas ou sem consistência material palpável, revelam-se como massas visuais cuja força e poder sobre a percepção e a imaginação lhes dotam, as duas, de atributos poéticos, subjetivos e imagéticos. Relacionando forma e movimento, podemos dizer que se as nuvens constituem um universo de forma em contínua transformação (BACHELARD, 2001, p. 198), a luz não só tem o poder de o revelar, mas também de o criar considerando sua natureza material (LUCIANI, 2020, p. 135). A luz, comparável às nuvens, descritas por Baudelaire como belezas meteorológicas (*apud* BACHELARD, 2001, p. 199), pode também atribuir à imaginação a incumbência de criar formas, cores, atmosferas e significados

próprios a cada indivíduo na idiorritmia de seus devaneios face às imagens que lhes são oferecidas ao olhar.

No conto “A Fiandeira de Nuvem”, de George Sand, citado por Bachelard (2001, p. 192), é possível vislumbrar ainda uma relação a mais entre a nuvem e a luz. Neste texto, as nuvens tecidas no céu abrandam e coam a luz do sol ou da lua, interferindo na percepção que se tem dela com o passar do tempo e o deslocamento das nuvens, expondo ou ocultando seus raios, permitindo ver ou não ver tudo o que está à nossa volta. A luz no teatro, da mesma forma física e poética, pelos seus movimentos de acender e apagar, esmaecer ou intensificar, em diferentes velocidades e intensidades, também esconde ou revela, dando asas à imaginação e fazendo voar, pelo espaço/tempo da ação cênica, as mentes mais fantasiosas. A luz, assim como a nuvem, é matéria que permite à imaginação superar a passividade da visão e as limitações do mundo real para ingressar no mundo subjetivo dos sonhos e das revelações da arte coletiva do teatro. Luz e nuvem permitem, com suas formas e sua materialidade imaterial, que o espectador, como indivíduo, se relacione com a obra por meio da sua percepção e interação mental, de forma ativa e participativa, conforme sua própria disponibilidade e dedicação ao que lhe é oferecido ao olhar. Essa entrega propiciada pela luz cênica no teatro é qualificada por Adolphe Appia como o “envolvimento pleno no ato teatral” (*apud* LUCIANI, 2020, p. 209).

Retornando a Barthes, o entendimento da idiorritmia, segundo ele, também aponta para a proporção da comunidade fantasiada e expõe como as grandes formas de viver-só ou viver-junto foram estruturadas segundo uma grande arquitetura de poder que as faz hostis à idiorritmia. Essa idiorritmia é descrita por ele como uma espécie de forma mediana utópica de viver, situada entre duas formas excessivas: a negativa da solidão e do eremitismo e a integrativa das comunas e dos macroagrupamentos (BARTHES, 2003, p. 18). A fantasia da idiorritmia está, então, no paradoxo do bem-viver, cada indivíduo com seu próprio ritmo coabitando o mesmo tempo/espaço fantasmático de outros.

As forças pelas quais a fantasia desemboca na cultura sofrem tensões imprevisíveis em torno de problemas de convívio entre e com os indivíduos, com o outro. O viver-junto de Barthes é articulado por três estatutos fundamentais: a vida solitária, a vida longe do mundo (embrião da idiorritmia) e a vida em comum, atravessados por duas energias: o adestramento do espaço/tempo/objetos e o afeto pintado pelo imaginário (BARTHES, 2003, p. 32). A fantasia é o roteiro estilizado, sempre muito breve, um vislumbre narrativo do desejo, um refletor difuso que revela, de modo enevoado, fragmentos de mundo, de ciência, de história, de experiências, de projeções fantasmáticas de ordem dramática, epifanias.

Assim sendo, para haver fantasia é preciso haver cenário, lugar, componente espacial da cena fantasmática, uma paisagem, uma composição que permite estar, só ou acompanhado, individualmente ou num coletivo, fantasia do bem-viver juntos. A esse respeito, é pertinente citar como, na experiência anterior à esta tela/mesa de discussão sobre a luz como matéria dos sonhos na

imaginação do espectador<sup>3</sup>, falamos sobre o contraponto entre imagens reais e imagens subjetivas ou ficcionais. É notável como essas imagens subjetivas e ficcionais parecem afetas à fantasia idiorrítmica proposta por Barthes, nas quais cada indivíduo projeta suas próprias referências a fim de conceber a dramaturgia daquilo que observa e que é oferecido à sua percepção sensorial individual e única.

## A LUZ PERFORMATIVA

Com base nos conceitos, entre outros, de *mimesis* performativa, de Luiz Fernando Ramos (2015) e de luz estrutural e estruturante da cena, de Cibele Forjaz (2013), ambos convidados para contribuir com essas digressões a respeito da iluminação em tempos de pandemia, eu desenvolvi minha pesquisa doutoral sobre a performatividade da luz como elo entra a cena e o espectador teatral (LUCIANI, 2020). Entendendo a luz como meio, ou seja, como elemento, em sua natureza material (ondas e partículas) e imaterial (interferência emocional e cognitiva na recepção), que permite tanto o acesso visual quanto perceptivo da cena teatral, a luz performativa seria aquela que atua com e sobre a cena, afetando e interferindo na percepção que o espectador poderá vir a ter dela, suas reações e as relações emocionais e sensoriais estabelecidas durante e após a experiência teatral.

Além dos conceitos de *mimesis* performativa e de luz estrutural e estruturante da cena, a pesquisa ainda se apoia em outros conceitos fundamentais como o conceito amplo de cenografia, que entende a iluminação em relação constante e profunda com todos os demais elementos da cena, tanto visuais e sonoros quanto de ordem representativa e dramática, que afetam a percepção do espectador (LUCIANI, 2020, p. 113); a diferença entre iluminação, projeto de criação de efeitos e movimentos luminosos, e luz, segundo o conceito de luz-matéria que, por sua presença material, age sobre a cena e a percepção humana (LUCIANI, 2020, p. 123); os estudos da presença, entendendo-a como a capacidade da luz, em sua materialidade poética, de atrair a atenção do espectador revelando o invisível no visível e fruindo no espaço/tempo da ação (LUCIANI, 2020, p. 159); os próprios conceitos de performatividade e performance; além de dedicar-se longamente aos estudos da percepção, sobretudo a ecologia da percepção de Gibson, e da estética da recepção ativa com base no conceito primevo de luz ativa (LUCIANI, 2020, 178 e 198).

Dos elementos sensoriais da cena (principalmente os visuais), a iluminação, para além do corpo presente dos *performers*, emerge seu potencial performativo por sua luz, expressa como matéria, e pelo que revela ou oculta, destaca ou atenua, por sua atuação e interação com a cena e com o público. A luz se materializa no palco, transformando cada efeito, feixe e movimento de luz em presença. Desta forma, é possível afirmar que a luz performativa se define como a luz que surge, brota do coletivo e emana da ação, no espaço e tempo presente, num processo de desconstrução

---

3 Experiência prática componente da programação do seminário Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: organizar a vida – viver na arte, organizado pelo Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas da UNESPAR/CNPq, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K3feXCqYbbM&t=2s>.

da realidade, dos signos, dos sentidos e da linguagem, assim como a nuvem, que inspira o poeta e dá asas à imaginação do sonhador.

Luiz Fernando Ramos apresenta, a partir da poética de Aristóteles, a noção de *mimesis* performativa como um conceito operativo que refuta o sentido de imitação ou de representação teatral. Ela permite aos espectadores, pela experiência teatral, aprender ou conhecer algo novo, uma tomada de consciência que leva a uma reflexão ou reação catártica. Seu conceito surge, assim, como opção aos conceitos de teatro pós-dramático e performativo, para dar conta de uma produção cênica mais inventiva.

Com seu conceito de *mimesis* performativa, Ramos propõe um modelo alternativo de análise e conceituação, para pensar as questões do teatro e das artes performativas hoje, que permite expandir, tanto o entendimento do espetáculo teatral como um todo, quanto de seus componentes cênicos, individualmente. Ao testar seu conceito em diferentes exemplos artísticos, ele vai além das questões específicas de gênero para investigar profundamente o sentido e a aplicabilidade das hipóteses levantadas em seu estudo sobre as perspectivas de uma cena estendida, que agrega diferentes linguagens em torno da postura antiteatral e antidramática, e que as caracteriza como performativas (LUCIANI, 2020, p. 173).

O conceito de *mimesis* pressupõe, essencialmente, a dependência de um espectador que a reconheça e por ela se deixe afetar. A exposição a ela ocorre em um tempo determinado, cuja intenção de afecção ocorre na relação entre a ação e a recepção. Com isso, fica posta a expressão de sua materialidade que se dá a ver de maneira indissociável do momento e espaço presente em duração e movimento “como *poiesis* de algo concreto, produção de visualidade e materialidade autônomas de qualquer referente anterior” (RAMOS, 2015, p. 24). A noção de *mimesis* performativa de Ramos diz respeito ao vago a ao indeterminado em detrimento de significados estáveis. Essa transição do semântico para o sintático se apoia em uma disposição espaço-temporal cujo lugar e tempo são partilhados entre a obra e o observador em uma trama lúdica de aproximações e distanciamentos que não constroem sentidos finais, mas constituem materialidades provisórias (RAMOS, 2015, p. 63).

Em minha pesquisa doutoral destaco que “num contexto de antimimetismo e antiteatralidade, Ramos propõe um novo modelo interpretativo, no qual sobrevive uma pulsão à *mimesis* e sua vocação performativa, atuando em formas mais abertas, cuja materialidade e presença se apresentam autônomas e livres de referências externas anteriores” (LUCIANI, 2020, p. 176). A ideia da *mimesis* performativa de Ramos afasta a *mimesis* do conceito de dramático aproximando-a do conceito de performativo no sentido de que é a própria cena que constrói o discurso que não se destina, necessariamente, à sua compreensão racional, mas a uma experiência sensorial, a exemplo do que é realizado, contemporaneamente, por Bob Wilson, Romeo Castellucci e Heiner Goebbels. Assim sendo, foi por inspiração na definição de *mimesis* performativa de Luiz Fernando Ramos e na observação da atuação e desempenho da iluminação no teatro contemporâneo que foi possível vislumbrar a vocação performativa da luz. Revelada em sua capacidade como elemento estrutural do

espetáculo, da cena e do conjunto de ações desempenhadas pelos diferentes agentes e *performers*, e associada a ambientações cenográficas sensoriais, a luz performativa permite o acesso perceptivo e imaginativo de cada espectador à cena, favorecendo a relação estabelecida entre ela e o público.

O entendimento da luz como elemento estrutural e estruturante da cena é oriundo da pesquisa doutoral de Cibele Forjaz, na qual ela apresenta a trajetória da iluminação cênica de instrumento de visibilidade à *scriptura* do visível capaz de revelar o invisível e desvendar, de forma sensível, o imaterial, o onírico e o espiritual no campo das ideias e da imaginação. Ela afirma que cada espetáculo possui uma forma própria de escrita da luz, de acordo com o conjunto de elementos da encenação, em uma visualidade específica cuja iluminação é fator estruturante e, portanto, relacional (FORJAZ, 2013, p. 330). Em sua função estrutural, a iluminação revela-se apta, pelo acender e apagar das luzes, a relacionar e interligar as diversas partes de um texto ou de um espetáculo, espacializando seus fragmentos e dando forma e sentido para as ações e movimentações cênicas. Essa luz estrutural, que a pesquisadora chama de luz-diretora (FORJAZ, 2013, p. 117), desponta como linguagem e conduz a percepção do espectador em seu envolvimento com a cena em seus diversos aspectos sensoriais, revelados à medida em que ela se desenvolve no tempo e no espaço da ação cênica.

Cibele destaca ainda, inspirada por Bachelard, que o movimento associa os seres mais diversos e que a imaginação faz com que o mundo se forme e se una frente aos nossos olhos numa ideia de mundo que não é previamente dado, mas formado a partir do movimento. A percepção seria, então, para ela, uma projeção de quem observa sobre o que observa, cujo movimento cria uma relação dinâmica no ato criador e imaginativo da visão. Ela se serve dessa ideia de movimento para falar da luz como elemento de relação entre o mundo exterior e o mundo interior, entre a realidade do espectador e a subjetividade do teatro. Para ela, a percepção é uma relação mediada e variável entre a luz e a visão do espaço no tempo num ato de criação sensorial de cor, forma, volume, profundidade, distância e movimento. A luz revela, para o observador, um contexto complexo de informações, ainda mais potencializado pela orquestração de significados presente no teatro. A iluminação cênica, segundo ela, não trata, então, de tornar visível, mas de construir uma visibilidade, um dar a ver, um processo de relações entre o que é visto e a capacidade subjetiva de perceber. A visão, como relação ativa entre sujeito e objeto, exige uma interação entre ambos na qual ver é criar uma representação onírica do objeto num processo de criação ativa. Cabe analisar, então, como se dá essa escritura sem a presença corporal, na relação distante e mediada pela tela entre o observador e a cena.

## A ILUMINAÇÃO NO AMBIENTE VIRTUAL

A transmutação do teatro para o espaço virtual, característica dos tempos sombrios de pandemia e isolamento, impôs uma presença ainda mais severa da luz como elemento fundamental à captação e transmissão da imagem a ser reproduzida virtualmente e cuja interferência na cena

se acentua, de forma enfática, ao espaço restrito da tela de celulares, *smartphones* e monitores de tamanhos distintos. Além deste aspecto eminentemente prático e físico, é importante considerar que a luz, que se materializa no espaço e surge como elemento constitutivo da composição visual da cena percebida, ainda pode ser trabalhada na sua potencialidade sensorial e performática. A luz-matéria, cuja vocação performativa considera o fenômeno luminoso em si e seus efeitos sobre a cena que ilumina e a percepção do observador que afeta sensorialmente, pode ser elaborada especificamente com este fim.

Afinal, dos elementos sensoriais da cena (principalmente os visuais), a iluminação, para além do corpo presente, emerge seu potencial performativo por sua luz, expressa como matéria, e pelo que revela ou oculta, destaca ou atenua, por sua atuação e interação com a cena e com o público. A luz se materializa no palco, transformando cada efeito, feixe e movimento de luz em presença. Desta forma, é possível afirmar que a luz performativa se define como a luz que surge, brota do coletivo e emana da ação, no espaço e tempo presente, sem códigos, enunciados ou instruções, num processo de desconstrução da realidade, dos signos, dos sentidos e da linguagem (LUCIANI, 2020, p. 219).

Essa luz performativa é considerada, então, como elemento autônomo e seus resultados não têm, necessariamente, relação com a intencionalidade da encenação, mas com sua presença e com as reações que é capaz de provocar em cada espectador. A acepção da luz como elemento material que age sobre o que ilumina e o processo de recepção não descartam seu entendimento como fator imaterial em sua ação sobre a percepção de *performers* e espectadores, nem as intenções do criador ou a habilidade de um eventual operador de luz. De forma integrada, é na dupla natureza material e imaterial da luz que se encontra seu potencial performativo. O espetáculo ou a cena com cada um de seus componentes, dentre eles a ambientação luminosa e seus efeitos sobre a percepção, se constrói, assim, no conjunto de ações realizadas antes, durante e depois da representação, por todos os seus agentes, da equipe de criação ao público, todos agindo coletivamente em um mesmo contexto, numa interação sensorial e na entrega ao objeto perceptivo, ainda que de forma virtual e distante.

Barthes projeta uma utopia da fantasia do viver-junto idiorrítmico a um grupo ao mesmo tempo contingente e anônimo, mas que ele não apresenta como uma utopia social e sim uma busca figurativa do bem-viver idiorrítmico, cujos princípios objetivos incluem algumas condições de funcionamento como ter um objetivo comum, instituir limites, apresentar certa flexibilidade, ser constituído por indivíduos livres e importantes, proporcionar relações interpessoais em uma distância crítica para além e aquém da qual pode se produzir crises, mas sem quebrar o afeto, com delicadeza, distância, cuidado, ausência de peso e calor intenso na relação (BARTHES, 2003, p. 255-260). Barthes ainda opõe, em sua busca da utopia do bem-viver-junto, o **método**, que classifica como psiquismo fálico de ataque e proteção, de vontade, decisão e premeditação, e o **não-método**, classificado como psiquismo da viagem, da mutação extrema, do devaneio, da exposição paulatina dos resultados e achados individuais e coletivos. No teatro contemporâneo esse não-método rege

a forma como nos relacionamos com nosso público, ainda mais em tempos de relações remotas, distantes e virtuais. Como atrair, manter e seduzir esse público sujeito a distrações, atrações e depressões? De que forma a luz, em sua potencialidade performativa, poderia contribuir para esse processo? Como construir essa rede de interesses e objetivos comuns através da linguagem e do poder aglutinante e revelador da luz?

Ainda segundo Roland Barthes (2003, p. 39), para haver uma relação de ensino que funcione, é preciso que aquele que fala saiba apenas um pouco mais do que aquele que escuta e, até mesmo, sob certos pontos, menos do que este. Isso configuraria, para ele, um ambiente mais propício de pesquisa e não de aula. A proposta de Barthes para suas aulas de construção coletiva em trabalho projetivo colaborativo constitui grande inspiração para o entendimento do viver-junto do espetáculo teatral, presencial ou à distância. Neste ambiente compartilhado se constroem narrativas individuais a partir das experiências coletivas, mesmo que virtuais, no qual aquele que provê o discurso muitas vezes se abstém de conhecer mais do que aquele que o recebe, delegando-lhe a opção de sentir e perceber, a seu modo, o que lhe é oferecido. Seria esse o caminho que nos permitiria uma aproximação do espectador virtual dos novos tempos?

Dito isso, a reflexão de Gumbrecht (2010) a respeito da produção de presença revela-se como forma de servir-se da configuração material e imaterial da luz na cena virtual como forma de apreender a experiência estética na tensão entre a presença e o sentido sensorial da percepção da obra. Essa presença, na concepção de Gumbrecht, refere-se “às coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 9), entendendo sentido como interpretação ou compreensão do contexto narrativo. Segundo ele, mais importante do que a assimilação racional de um significante é a relação sensorial estabelecida entre o objeto e o observador, ou seja, entre a cena e o público. A presença, para Gumbrecht, tem relação com a experiência de modo não interpretativo, mas relativo àquilo que se produz no observador por meio dela e que o sentido ou significado atribuído, isoladamente, não consegue transmitir (LUCIANI, 2020, p. 161). O aspecto visual estético de uma cena virtual se torna, assim, elemento fundamental no possível envolvimento e engajamento do espectador cuja atenção nos esforçamos em capturar. Uma luz equalizada, monótona e profusa pode não só enfadar quanto afastar esse espectador distanciado e propenso a distrações e desencantamentos.

A produção de presença, para Gumbrecht, se dá pela realização de eventos e processos nos quais ocorre o impacto dos objetos sobre os sentidos. Com suas reflexões, Gumbrecht combate a tendência cultural moderna de evitar uma relação com o mundo fundada na simples presença, favorecendo uma oscilação entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença provocados no observador pela experiência de estar no mundo. Segundo ele, só os efeitos de presença apelam aos sentidos, ou seja, permitem a verdadeira experiência sensorial (LUCIANI, 2020, p. 162). Segundo Bourriaud (2009), a produção artística vivenciou, na segunda metade do século XX, o tempo de

uma estética que ele chama de relacional e cujo foco se encontra na convivência e interação das manifestações de arte que geram, por meio de novas formas de práticas artísticas, uma sensibilidade coletiva como forma de estar no mundo e constituir um campo de trocas subjetivas. A obra de arte é entendida por ele como um princípio dinâmico entre autor, obra e observador, que consiste exatamente na razão de ser da obra e de sua realização. Conceitos como originalidade, autoria ou privacidade são renegados a um segundo plano em detrimento da ligação da arte com a esfera das relações humanas e seu contexto social, visando uma rede colaborativa de interação e produção de subjetividades. (BOURRIAUD, 2009 *apud* LUCIANI, 2020, p. 324).

Longe de querer oferecer respostas, este artigo pretende apenas apontar algumas ponderações e instigar a reflexão a respeito da possível atuação performativa da luz nas novas formas de teatro provenientes dos desafios impostos pelo distanciamento e os meios virtuais de comunicação e difusão da arte. Esse novo teatro, que por ser mediado alguns dizem nem mesmo ser teatro, parece estar se estabelecendo como uma nova forma bastante profícua de fazer e produzir arte. Seu alcance e abrangência fazem dele uma nova linguagem e uma variação inovadora das artes cênicas a ser explorada com o emprego de recursos tecnológicos e virtuais com o qual o próprio teatro presencial já vem flertando há quase um século<sup>4</sup>. Talvez ainda seja possível dizer que ele seja um novo formato de manifestação cênica, mas no qual ainda há alguém atuando para alguém que assiste, o que constitui, a meu ver, uma definição elementar da arte do teatro.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Cursos e Seminários no Collège de France. 1976-1977. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FORJAZ, Cibele. **À luz da Linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à 'Scriptura do visível'**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – ECA-USP. São Paulo, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto - PUC-Rio, 2010.

LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação Cênica: A Performatividade da Luz como elo entre a cena e o espectador**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – ECA-USP. São Paulo, 2020.

---

4 Ver, a respeito, diversos autores e obras que tratam da relação da arte teatral com a tecnologia, a exemplo de Walter Benjamim (A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Editora Zouk, 2012) e Béatrice Picon-Valin (A arte do teatro: entre tradição e vanguarda, 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013)

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis Performativa**: A margem da invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.

**Recebido em: 30/03/2021**

**Aceito em: 04/04/2021**

## 2 SESSÃO OUTROS TEMAS OTHER THEMES



# 2

## SESSÃO OUTROS TEMAS

### OTHER THEMES

A Seção 'Outros Temas', que recebe trabalhos em fluxo contínuo, tem início com o artigo intitulado PROCESSOS DE CRIAÇÃO NAS ARTES DO VÍDEO: REFLEXÕES SOBRE A VIDEODANÇA ESCONDERIJO, da autora Daniele Sena Durães, que reflete sobre o processo de criação nas artes do vídeo e, em específico, da videodança enquanto produto audiovisual híbrido da contemporaneidade. A partir dos pressupostos da Crítica de Processos – Cecília Almeida Salles –, a autora empreende um percurso investigativo tentando desnudar e trazer para o debate os seus caminhos de registro, influências estéticas, pensamento e ato criativo per se.

Edemar Miqueta é o autor de FLUXO EXPANDIDO NAS AUDIOVISUALIDADES CONTEMPORÂNEAS e que se constitui em uma vigorosa revisão de literatura acerca do tema da hibridação de linguagens em uma tentativa de articular possibilidades de criação em ambientes que alteram os sentidos espaço-temporais e a narrativa linear. O texto traz para o debate o espectador como parte integrante da obra audiovisual, como um corpo em movimento que experimenta essa obra expandida e tem um entendimento individualizado sobre ela.

A seguir, em REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE CRIAÇÃO NA PINTURA E NO CINEMA, Francisco Benvenuto Gusso reflete – a partir de questões formais como os conceitos de narração, figuração, mise-en-scène e dispositivo – sobre algumas das possíveis relações existentes entre os processos de criação artística no cinema e na pintura, através da sua realização pelas ideias conceituais do cineasta-artista, do cinema-pintura ou do cinema de pintor. O autor intenta aproximar ainda mais o cinema das artes visuais, contribuindo, desta maneira, para o surgimento da estética de fluxo e do cinema de dispositivo.

Waldir Alves da Silva Segundo, por sua vez, é o autor de APROPRIAÇÕES DE SUBGÊNEROS DO HORROR NO CINEMA NEGRO NORTE-AMERICANO CONTEMPORÂNEO. O texto parte do princípio de que o cinema de horror estadunidense foi, hegemonicamente, centrado na branquitude e nas questões e medos da classe média. A partir de uma oposição crítica a essa invisibilidade compulsória, alguns artistas negros se apropriam do gênero para contar as suas histórias e os medos dos afroamericanos, utilizando-se de linguagens de subgêneros de horror como o body horror e o slasher. Desta forma, o corpus de análise do estudo recai sobre o filme Contos macabros/Tales from the hood (Rusty Cundieff, 1995).

O MARKETING GLOBAL DO CINEMA EM PERSPECTIVA COMPACTUADA: AS SUPERPRODUÇÕES HOLLYWOODIANAS E AS PRODUÇÕES ESTRANGEIRAS é o artigo de autora de Jonas Abreu em que se analisa o papel das superproduções hollywoodianas como protagonistas do cinema transnacional, além de se investigar como algumas produções estrangeiras carregadas de representações simbólicas regionais foram introduzidas neste circuito com o propósito de revitalizar certas formas locais de tradição e cultura. A investigação se deu por meio de revisão de

# 2

## SESSÃO OUTROS TEMAS

### OTHER THEMES

literatura e análise e interpretação de livros, periódicos e sites, para se conhecer as diferentes contribuições sobre a montagem do ecossistema do cinema internacional.

Já em PERFORMANCE E PROCESSO RITUAL: REFLEXÕES SOBRE UMA INTERVENÇÃO URBANA FEITA COM DANÇA, o autor José Jayme Da Silva Marques investiga a performance e o processo ritual em uma prática artística de intervenção urbana feita com dança vivenciada por ele. Neste artigo, Marques aprofunda as reflexões sobre a ação artística realizada através da dança em espaços urbanos com a ajuda dos pressupostos teóricos do antropólogo teatral Richard Schechner e os seus estudos da performance e do antropólogo social Victor Turner com a sua teoria do processo ritual.

Finalizando a sessão 'Outros Temas', o artigo intitulado ECOTEATRO: CONSCIÊNCIA AMBIENTAL: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA, de autoria de Emerson Luiz Gomes Carneiro, empreende uma análise semiótica – de matriz russa na área da cultura – sobre a peça teatral Consciência Ecológica, resultante de um projeto de pesquisa do curso Técnico em Meio Ambiente do Colégio Estadual Polivalente na cidade de Ponta Grossa, Paraná

# PROCESSOS DE CRIAÇÃO NAS ARTES DO VÍDEO: REFLEXÕES SOBRE A VIDEODANÇA *ESCONDERIJO*<sup>1</sup>

Daniele Sena Durães<sup>2</sup>

**RESUMO:** Partindo da análise do material videográfico *Esconderijo* (2016)<sup>3</sup> pretende-se, nesse artigo, refletir sobre o processo de criação da videodança em questão, a partir do ponto de vista da hibridação de linguagens – vídeo e dança – e das intermedialidades presentes em todo o seu processo criativo. No produto estético *Esconderijo* corpos em movimento dialogam com câmeras que se tornam corpo e personagem, onde a relação corpo de silício/corpo orgânico produz significado numa narrativa em videodança e a partir desse contexto propõe-se um modo de pensar o processo de criação nas artes do vídeo, levando sempre em consideração o hibridismo dessa linguagem, expandindo a discussão sobre hibridismo dentro da videodança enquanto produto estético, mas também enquanto procedimento criativo. O artigo fundamenta-se em uma revisão/atualização do memorial descritivo que revela o processo criativo da videodança elaborada como o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica (Bacharelado em Dança – Unespar/FAP). Como referencial metodológico e teórico o trabalho encontra-se ancorado nos autores Cecília de Almeida Salles – crítica de processos –, Ivani Santana – elementos de videodança – e Raymond Bellour – hibridação de linguagens/*medium*.

**Palavras-chave:** Videodança; Processo de criação; Narrativa audiovisual; Linguagem; Artes do vídeo.

## CREATIVE PROCESSES IN VIDEO ARTS: REFLECTIONS ABOUT SCREENDANCE *ESCONDERIJO*

**ABSTRACT:** Based on the analysis of the videographic material *Esconderijo* (2016), this article intends, from the point of view of the hybridization of languages – video and dance – to reflect about the screendance creative process and about the intermediates present in all of its creative process. In *Esconderijo* the bodies in motion dialogue with cameras who are part and characters of the screendance, so, the relation between silicon and organic bodies produces meaning in this narrative. We can propose from this context a way of thinking about creative processes in video arts, always considering the hybridism of this language, expanding the discussion about hybridism within screendance area as an aesthetic product, but also as a procedure. This article is based on a revision / update of the descriptive memorial that reveals the creative process of *Esconderijo* screendance elaborated as a Final Paper [Bachelor in Dance – Unespar/FAP]. As a methodological and theoretical reference, this work is anchored in the authors Cecília de Almeida Salles – critical process -, Ivani Santana – elements of screendance - and Raymond Bellour – hybridization of languages / medium.

**Keywords:** Screendance; Creative process; Audiovisual narrative; Language; Video arts.

---

1 Este trabalho, aqui revisitado e atualizado, foi originalmente apresentado no V Seminário Nacional Cinema em Perspectiva e IX Semana Acadêmica de Cinema, em 2016 – no ST Cinema, Hibridismos e Narrativas Audiovisuais.

2 Bacharel em Dança pela Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Mestranda em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – Unespar/FAP, vinculada à linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do GP CineCriare – Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Membro do GPAD - Grupo de Estudos em Audiovisualidades da Dança (UFSC/CNPq). E-mail: duraes.daniele@gmail.com

3 Videodança concebido por Daniele Durães em 2016. Duração: 10:22' min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IZifExTHHU>>. Acesso em: 23 out. 2020.

## INTRODUÇÃO

A linguagem da videodança vem se destacando e ampliando seus conceitos e horizontes, conquistando novos territórios e borrando fronteiras no universo das artes do vídeo levando em conta que nos dias de hoje vivenciamos um bombardeio de imagens constantemente, em todos os momentos de nosso cotidiano. É nesse contexto, desde as redes sociais repletas de vídeos, fotos e imagens manipuladas até às propagandas de televisão, cinema, dispositivos tecnológicos que nos acompanham por onde andamos, que a videodança vem ganhando cada vez mais visibilidade.

Considera-se videodança uma linguagem híbrida, nascida num ambiente onde a imagem se torna um fenômeno cada vez mais estudado em diversas áreas do conhecimento. A hibridação aqui entendida provém dos conceitos propostos por Raymond Bellour em sua obra *Entre-Imagens: foto, cinema vídeo* (1997) em que se considera como ‘híbridas’ as linguagens que fazem uso de uma mixagem, de uma mistura de matrizes, alargando as fronteiras das definições. Ao propiciar uma fusão das matrizes de linguagem cinematográfica, ou videográfica, além da linguagem da dança, do corpo em movimento dançante, acompanhado da matriz de linguagem sonora, como a música, entende-se aqui que houve uma hibridação de meios originando, em decorrência, a linguagem videodança.

O pensamento, prática e os estudos sobre videodança têm se destacado cada vez mais e, longe de se tornar um território definido, a videodança, assim como as artes do vídeo apresentam uma “trajetória inacabada, em movimento, como vértice criativo de variadas práticas” (MELLO, 2008, p. 25).

videodança é um sintoma, produto ou ‘ruído’ coerente da contemporaneidade, que surge da necessidade de se encontrar novas formas de expressão e linguagem, inserindo-se num século em que a emergência das avançadas tecnologias de comunicação imprime um caráter intenso de pesquisa, hibridismo e desterritorialização das fronteiras entre as artes (WOSNIAK, 2006, p. 69).

Neste sentido, a videodança inserida como um ruído sistêmico neste “entre-lugar” das artes e das comunicações, da era do digital tem ampliado essas possibilidades de pensar-fazer, pois para produzir uma obra de videodança, existe a necessidade de se ter dispositivos tecnológicos como câmeras, computadores, celulares e aplicativos adequados. Cabe salientar que os dispositivos móveis facilitaram acesso aos procedimentos de criação e consumo de videodanças. A internet tem um papel importantíssimo na divulgação e ampliação dessa prática e de estudos dessa linguagem, pois favorece a interação global entre pesquisadores, artistas e até mesmo não artistas a terem experiências com a videodança, seja ela por apreciação estética, ou até mesmo para aqueles que produzem, pensam e criticam essa prática artística híbrida.

Em *Extremidades do Vídeo* (2008), Christine Mello comenta que atualmente, diante do hibridismo declarado das formas artísticas como a videodança, por exemplo, encontram-se “formas muito mais complexas de extrapolar a sua própria pluralidade interna e produzir um alargamento de sentidos” (MELLO, 2008, p. 28-29).

No âmbito de estudos e reflexões sobre videodança, como possível forma que alarga as possibilidades de sentido em seu modo de existência, é fácil encontrar literaturas que aproximam a dança do cinema e a dança das artes do vídeo, discutindo sobre o enquadramento de imagens, a digitalização do corpo contemporâneo, recursos de edição e montagem cinematográficas perspectivando o corpo que dança. É possível encontrar-se, inclusive, estudos voltados de tal maneira ao âmbito tecnológico que retiram a necessidade de um corpo humano (corpo de carbono – real/referente) e o substituem pelo corpo de silício (corpo digitalizado – corpo numérico), como por exemplo vídeo animações em que aparecem personagens, objetos inanimados se movendo ou dançando. Essa revolução estética causada pela cultura cada vez mais dependente da tecnologia, tem tornado os estudos da área mais voltados a própria tecnologia e como poderia dizer Bellour (1997), “mecânica”.

Entendo, portanto, a videodança como uma linguagem híbrida e poética e pretendo aqui documentar a investigação sobre como esse hibridismo se dá durante o processo criativo de uma videodança. Dessa forma, o artigo estará relacionando teorias aplicadas à linguagem da videodança com o processo de criação da videodança intitulada *Esconderijo*, videodança essa, com temática escolhida por mim, baseado em um texto poético também escrito por mim, como metodologia de discussão para dialogar com as noções de híbrido encontradas no discurso de Bellour e em discursos inerentes à própria linguagem da videodança.

Na perspectiva de reflexão e investigação de processos de criação artística, trago os pressupostos da Crítica de Processos advindas de Cecília de Almeida Salles.

Em *Crítica genética: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística* (2000), Salles afirma que,

na medida em que lidamos com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja os índices materiais do processo, estamos acompanhando o trabalho contínuo do artista e, assim, observando que o ato criador é resultado de um processo. Sob esta perspectiva, a obra não é mas vai *se tornando*, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos (SALLES, 2000, p. 21).

Nesta complexa rede de acontecimentos, influências, materiais e leituras, procedimentos, levantamento e testagem de hipóteses de argumentos é que se delinea o processo de acompanhamento do processo criativo de *Esconderijo*, descrito a seguir.

## ESCONDERIJO, UMA VIDEODANÇA QUE SURGE DE UM PROCESSO HÍBRIDO

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência (SALLES, 2004, p. 27).

A videodança e o processo criativo intitulado Esconderijo nascem de um estudo autoral no período de confecção de meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Bacharelado em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – no *campus* de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná (FAP), contando com a orientação da professora Dra. Cristiane Wosniak.<sup>4</sup>

O trabalho, em seu seguimento, também contou com a orientação do Prof. Me. Demian Garcia.<sup>5</sup> Desde o princípio, pensando em processos colaborativos, convidei três acadêmicos de Cinema e Audiovisual da mesma instituição para fazerem parte do processo de criação da videodança *Esconderijo*. São eles: Renan de Lima Turci<sup>6</sup>, Teobaldo Minatto Scussel<sup>7</sup> e Yuri Riesemberg Martins<sup>8</sup>.

Pensando na palavra hibridismo, seu conceito e desdobramentos no âmbito da videodança, focando em questões de aproximação entre corpo e câmera, dá-se início ao primeiro momento da investigação. Nesse contexto de aproximações de áreas a pesquisa tem seu início prático, onde a dança é pensada com a câmera, ao mesmo tempo. Procedimentos de improviso em dança e filmagem como ‘uma única coisa’ começam a fazer parte de nossa rotina de estudos. Para isso, como foi dito acima, eu propunha exercícios de dança para o grupo todo, com a finalidade de trabalharmos coletivamente uma improvisação, primeiramente sem câmera na mão e em segunda instância, com a câmera. Nestes exercícios de reconhecimento mútuo de linguagens – dança e cinema – filmavam-se a si mesmos e suas danças oriundas de um determinado jogo.

Em um segundo momento começamos a criar imagens de nós mesmos, dançando juntos ou não. Este momento foi me chamando a atenção durante os processos e pude relacionar com os estudos de Bellour (1997), em que ele discursa um pouco sobre esse interesse em filmar algo que lhe agrada e que ele tenha uma relação orgânica, criativa e em movimento. O movimento lhe

---

4 Doutora e Mestra em Comunicação e Linguagens. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Vice-coordenadora do Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Unespar/FAP. Líder do GP CineCriare – Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Docente permanente do PPGE/UFPR (Linha LiCorEs). Membro do GP Labelit (UFPR/PPGE/CNPq).

5 Professor Assistente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Estudou Cinematografia na instituição de ensino UPJV - Université de Picardie Jules Verne.

6 Renan de Lima Turci é Bacharel em Cinema e Vídeo na Unespar/FAP. É designer gráfico e fotógrafo amador e trabalha como montador e finalizador freelancer.

7 Teobaldo Minatto Scussel é Bacharel em Cinema e Vídeo pela Unespar/FAP. É roteirista e fotógrafo amador e trabalha como operador de câmera freelancer.

8 Yuri Azevedo Riesemberg Martins é Bacharel em Cinema e Vídeo pela Unespar/FAP. É roteirista e fotógrafo amador e trabalha como freelancer para redes de televisão como a InterTV Cabugi e RPC-PR.

interessava e no caso da pesquisa *Esconderijo* me interessava mais ainda o movimento possível entre a união das linguagens - dança e o vídeo.

Tratando-se de filmar Dança, é importante dizer que no caso da linguagem da videodança, seja ela qual for, a dança cria relação com a câmera, acredita-se que essa relação se dá por algo além de apenas movimento de câmera, ou além do dançarino se colocar num estado de acompanhamento dessa câmera. Cada processo em videodança terá suas particularidades e diferentes estratégias para se alcançar o resultado esperado, porém existe diferença no resultado de uma videodança pensada em processo/relação e uma videodança simplesmente filmada e dançada, onde esse (des)encontro das linguagens pode estar fragilizado por seus distanciamentos.

Não existe uma receita de como criar videodanças, mas entende-se que, quando se colocam em processo aberto de relação e troca, *videomaker* e coreógrafos abrem caminhos para novas experiências vindas da área um do outro, com isso o processo tende a enriquecer, alcançando uma fluidez diferenciada, que altera o resultado final da videodança.

É de interesse no processo e não apenas no produto final que se reveste a criação desta reflexão e desta videodança. E para corroborar esta premissa, trago novamente o pensamento de Salles (2010; 2013; 2017) que afirma que é possível nos determos sobre as camadas de sentido que se encontram na concepção de toda obra de arte. Na composição desta videodança, portanto, é possível refletir não apenas sobre o produto final a ser vislumbrado pelo público, mas também sobre o processo contínuo de seu 'fazer'. Para Salles em *Gesto inacabado: processo de criação artística*(2013) "o crítico genético entrega-se ao acompanhamento de percursos criativos sempre em busca de uma aproximação maior do processo criador" (SALLES, 2013, p. 21).

É um processo em movimento. E nas descobertas de cada etapa do processo a videodança vai se configurando.

### **NÃO FOI CONFORTÁVEL... QUE BOM!**

Durante todo o processo, estávamos cientes que a videodança *Esconderijo* só iria acontecer de acordo com o passar do tempo dos laboratórios que aconteciam semanalmente. Esses encontros de pesquisa estavam baseados na troca de função, diálogos, leituras e muita prática, onde não seria possível a obra ganhar o corpo que ganhou sem essas experiências em laboratórios e criações de procedimentos pensados unicamente para videodança. Falta de conforto essa, que abre caminhos para novas possibilidades criativas e gera entendimento e ação durante o percurso criador. Nas palavras de Salles (2007):

O tecido do percurso criador é feito de relações de tensão, como se fosse sua musculatura. Pólos opostos de naturezas diversas agem dialeticamente um sobre o outro, mantendo o processo em ação. (...) aceitar a presença desses pólos tensionados é admitir que diferentes modos de concretização de tendências são possíveis. A relação acaso e desígnio mostra-se como a dialética do movimento (SALLES, 2007, p.62).

Toda a instabilidade do processo *Esconderijo*, foi importante para a criação de novos procedimentos e estratégias de criação ou de permanência. Não é confortável e nem fácil se colocar numa área desconhecida para criar essa troca, isso sem abandonar suas próprias habilidades, sem esquecer qual é mesmo o seu território e onde foi construída a história de cada um. O híbrido nesse processo foi pensado nessa troca de funções, mas não é fundamentado e baseado nela o tempo todo. Considerei muito importante colocar em xeque muitas certezas e conceitos de cada uma das áreas, sobretudo na questão de um roteiro a priori. Não tínhamos um roteiro a ser seguido; fez falta num determinado momento em que não tínhamos para onde seguir com o processo e com a videodança *Esconderijo* que ainda não tinha nenhuma definição de como ela poderia ser. Nosso único alicerce era o processo. Era no processo, dia a dia, experimento a experimento que testávamos nossas hipóteses criativas.

Foi nesse momento difícil para o grupo que a videodança *Esconderijo* começou a ser cobrada institucionalmente para ser exibida e o processo deveria ser colocado em avaliação na disciplina de *Prática de Pesquisa III-TCC*. Nesse contexto, sem roteiro, sem direção, com certezas abaladas e com os egos doloridos, colocando-se até em certo risco o processo, a mostra do material previamente gravado passou a ser designado oficialmente de *Esconderijo*, pois esse grupo estava sempre escondido numa sala de dança, pensando-fazendo videodança e organizando entre si um processo às escuras.

O *Esconderijo* – o nome da videodança resultado desse processo –, é um conceito onde se exhibe aquilo que não é naturalmente exibido em mostras de processos artísticos, o processo é aberto, aquilo que se esconde estava sendo e continua estando exposto, seja aquele conteúdo poético em que essa videodança foi criada ou aquele processo escondido numa sala de dança que estava saindo para a cena, entrando em campo-corpo-ação.

Para que os materiais de processo pudessem tomar corpo e ser exibido, todos, sem exceção teriam que desenvolver estratégias corporais para estarem presentes em cena, e foi por aí que demos início às primeiras filmagens da videodança *Esconderijo*, partindo de um texto poético pessoal escrito por mim. Foi um momento em que a pesquisa tomou um rumo mais claro, o acaso que nos trouxe para esse novo caminho.

Começamos então a desenhar os primeiros ‘esqueletos’ ou planos pilotos do que poderia vir a ser a videodança à ser apresentada na mostra parcial de pesquisa na disciplina de *Prática de Pesquisa III-TCC*.

O texto em que nos baseamos para dar início aos novos procedimentos criativos da pesquisa foi criado a partir de experiências sensoriais particulares, onde questiono o fato de ser mulher em uma sociedade patriarcal; onde o corpo se encolhe, de medo, de vergonha e de desconforto.

Mais uma vez – como de costume – me vejo abordando questões de gênero dentro dos trabalhos de videodança, assim como em 2014 na videodança *Envelhecer*. É importante salientar que apesar de essas questões em relação ao gênero feminino aparecem implicadas em minha pesquisa

de videodança, o foco no momento não é discutir gênero a partir das perspectivas de videodança, mas sim, discutir o processo de hibridação em processo criativo de videodança, porém o gênero aparece como uma forte temática a ser abordada pela própria linguagem da videodança enquanto metodologia e estratégia de desenvolvimento da pesquisa.

O texto que escrevi reflete sobre algumas sensações minhas a partir da relação corpo feminino/sociedade, onde a imagem do corpo feminino é distorcida sempre de acordo com a visão interiorizada do patriarcado, esse corpo feminino afetado por relações sociais vem tornando-se cada vez mais encolhido de medo, além de sua padronização de movimento cada vez mais para 'dentro de si', buscando em si mesma o que foi escondido da sociedade que não quer ver aquele corpo sair de seus padrões pré-definidos para ele, unicamente devido ao fato de ser um corpo feminino:

De um corpo feminino na sociedade.

Cheio de homens a sua volta e o medo se fazendo presente a todo instante. Vida complexa, cheia de marcas e amarras. Sendo conduzida por um estímulo cruel que à manipula a sempre servir padrões patriarcais que lhe fazem encolher.

Corpo que encolhe, que chora, que sofre, que tenta se libertar, mas não consegue concretizar tal ato em plenitude.

Torcer, encolher, encolher, encolher, encolher...  
Se esconder.

Esconder-se de tal modo a esconder de si mesma.

Desconhecer seus princípios e desejos,

verdades e vontades.

Esconder-se de tal modo, a não perceber aquilo que à amarra.

Esconde o olhar, esconde o vazio e continua a encolher.

De um todo, o que se percebe é o corpo que encolhe a cada dia mais, e unicamente devido ao fato de ser mulher. De carregar em si elementos biológicos que lhe caracterizam como mulher. Tudo errado, mas não vê, educou-se assim e desse lugar não consegue mais sair.

Encolher

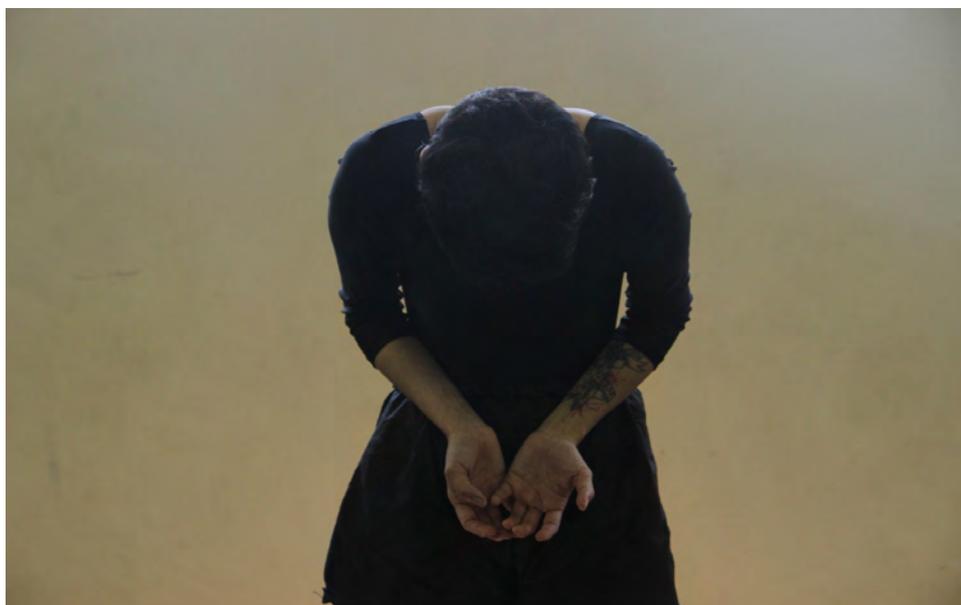
Encolher

Encolher

Encolher...

(DURÃES, Daniele, 2015).

**Figura 1 - Estudo de enquadramento para o 'encolher do corpo' – agosto 2015**



Fonte: imagem fotográfica de autoria de Teobaldo Scussel

O texto/poema destacado acima foi lido em grupo e a partir dele foram elencadas algumas sugestões e ideias. De acordo com nossas vontades e práticas fomos articulando a poética do texto às metodologias criadas para o desenvolvimento das ações corporais bem como, das imagens captadas e das imagens que tínhamos vontade de criar. Demos início então à uma nova fase da pesquisa, agora mais direcionada aos seus objetivos iniciais. Na imagem (figura 1) nota-se os primeiros estudos de enquadramento da figura feminina em seus exercícios de movimento a partir da ideia de 'encolher', 'esconder'.

Neste caso, as imagens fotográficas do processo de criação também se constituem em importantes documentos de registro das etapas de criação. As análises posteriores da criação da obra se revestem de argumentos propiciados por estes documentos pontuais. De acordo com Salles (2000) esta imagem, por exemplo "tem poder de ativar descobertas, mostrando a direção na qual o caminho da investigação deve ser levado e os aspectos do processo criativo que podem ser iluminados" (SALLES, 2000, p. 51).

### **A PRIMEIRA MOSTRA PÚBLICA DA VIDEODANÇA: PONDO O PROCESSO À PROVA**

A *Mostra Minuto* – realizada em 25/08/2015 – foi uma iniciativa da Profa. Dra. Rosemeri Rocha, ministrante da disciplina de *Prática de Pesquisa III – TCC* e tinha como objetivo criar um espaço de discussão entre os alunos e seus respectivos orientadores, onde cada acadêmico teria até um minuto para mostrar o processo de criação parcial de suas pesquisas somado à mais um minuto de apresentação oral.

A primeira tentativa de formatação da videodança, seguindo as exigências da Mostra foi pautada no texto poético *Esconderijo*. Renan e Teobaldo aparecem em cena/tela filmando e dançando juntamente comigo. Ambos, portando uma câmera e 'perseguindo meu corpo acuado no chão', tornam-se signos da visão masculinizada da sociedade sobre o corpo feminino; no caso da presente videodança, meu próprio corpo.

A movimentação dançante recortada na tela coloca a questão de um corpo oprimido, encolhido e com medo da aproximação desses corpos masculinos, sem saber de fato quais suas intenções para/com ele. Portanto a opção diegética da câmera foi proposital, tornando-a um personagem, ressignificando esse objeto até então pensado como não diegético para captura de imagem no processo, tornando-o um objeto cênico, além de sua própria função, hibridando assim um pouco mais o processo criativo e também o resultado final da videodança *Esconderijo*.

Combinamos que a filmagem iria ocorrer na sede da Cine TV-PR, *campus* do curso de Cinema e Audiovisual em 2015, no segundo andar, onde as paredes eram brancas, pois, enquanto opção estética, não queríamos resíduos de informação na imagem, até porque sabíamos que durante a edição iríamos colocar três telas mescladas e apenas isso já seria muita informação visual. Foi decidido também que todos nós usaríamos roupas pretas e estaríamos de pés descalços para diminuir a quantidade de informação visual e chamar a atenção para aquilo que achávamos mais importante que o espectador olhasse: os corpos diegéticos, corpo humano e câmera. As gravações aconteceram na data prevista, sem necessidade de voltar para o local para finalizar as filmagens.

Nessa videodança de um minuto (figura 2) tivemos dificuldade de trabalhar nossa ação corporal em menos tempo, pois a narrativa acontece em um plano sequência e qualquer corte de edição não seria bem vindo para o resultado que queríamos alcançar naquele momento. Foram necessários alguns ensaios e alguns combinados para que conseguíssemos filmar tudo o que tínhamos planejado nesse curto espaço de tempo. A dificuldade de encaixar toda a ação do grupo em um minuto foi importante para a maturação da pesquisa, onde pudemos levantar questionamentos sobre nossos corpos em ação, tanto para quem filmava, quanto para quem dançava, pois todos estavam em cena, e qualquer indisposição desses corpos em movimento poderiam aparecer na cena fazendo com que a videodança não conquistasse sua organicidade, o que considero de bastante importância para um trabalho maduro.

Figura 2 – Estudo 1 da videodança *Esconderijo* para a *Mostra Minuto*

Fonte: frame de *Esconderijo* (estudo 1, 2015)<sup>9</sup>

No dia da Mostra, após a exibição da videodança foram levantadas algumas questões em relação à ação corporal dos cineastas que filmavam, pois a questão do olhar masculino impositor que gerou a opção estética da filmagem ainda não tinha se tornado tão presentificada e orgânica nessas primeiras montagens. A partir desse diálogo sobre esse olhar masculinizado fizemos algumas escolhas em gravações posteriores: 1) Como poderíamos encaixar a questão de gênero presente no texto poético nessa narrativa audiovisual? 2) Como o enquadramento dessas imagens geraria algum tipo de comunicação desejável, já que os comentários de professores que estavam presentes na mostra minuto não foram tão satisfatórios para a equipe?

O formato da filmagem foi confundido com os ‘bastidores do processo’, e essa visão foi bastante importante de se levar em conta, já que queríamos construir uma videodança que pudesse dar conta de suas significações de maneira orgânica, sem passar a impressão de bastidores e comunicando aquilo que deveria estar presente no texto poético de maneira adaptada, pensada unicamente para a linguagem híbrida da videodança.

Considero que este pequeno exercício – videodança de 1 minuto (figura 2) – é um interessante documento de processo ou registro material da ação processual da criação da videodança *Esconderijo*. Como atesta Salles (2004) este documento se tornava um retrato temporal do processo criador.

<sup>9</sup> Videodança elaborada para a disciplina de Prática de Pesquisa III-Mostra Minuto. Duração: 1:35’min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2z5kcg7HigY>>. Acesso em: 20 out. 2020.

## REVISITANDO O PROCESSO: NOVOS ACORDOS NA ESTRUTURAÇÃO DA NARRATIVA VIDEODANÇANTE

Como sistemas abertos, o corpo – ou a dança –, a tecnologia e o próprio mundo estão em constante troca, modificando-se e tendendo sempre à complexidade (...) É um processo cego que conta com o indeterminismo, com o acaso, com a imprevisibilidade, e possibilita a diversidade. A preservação se dá pelo acordo bem sucedido do sistema com o meio, por razões que ambos trazem inscritos em si mesmos, possibilitando, assim, a sua replicação (SANTANA, 2002, p.22).

Nossa noção de híbrido foi colocada em xeque mais uma vez e logo entenderemos o porquê. As três telas que havíamos programado eram agradáveis para mim, para meus colegas não, devido à confusão com bastidores quando se coloca videomakers e câmera como parte da diegese da videodança. Após algumas conversas e por conta disso, experimentamos nos distanciar um pouco, esconder novamente a câmera e cada um cuidar de sua área, não como uma nova intenção para a videodança *Esconderijo*, mas como um teste, para ver se essa aproximação não estaria sendo muito forçada e se talvez precisássemos de um distanciamento.

Para os novos experimentos entre dança e movimento de câmera seria necessário compreender primeiro o lado não diegético da câmera nessa narrativa. Foi um momento bastante desgastante para a pesquisa, pois cada um estava focado em sua respectiva área e até então estávamos todos nos resolvendo coletivamente em qualquer problema que nos deparássemos com o passar do tempo. Não deu certo. Que bom!

Não descarto a importância dessa fase, pois percebendo esse distanciamento se dando no corpo da pesquisa é que mais para frente sentimos a falta dos nossos procedimentos iniciais e começamos a formatar o processo de uma maneira diferente. Não negamos o fato de que esse pequeno distanciamento proposital foi importante para percebermos que a noção de híbrido já estava implícita em nossos trabalhos e encontros, foi nesse momento que percebemos que o grupo estava criando uma identidade particular.

Os vídeos produzidos nesse momento não nos agradaram enquanto videodança, desde algumas falhas de filmagem, até mesmo em alguns enquadramentos que nos deram a sensação de distanciamento da linguagem da videodança. Nós sabíamos que não era só devido aos enquadramentos, faltava algum tipo de relação, mas que relação seria essa? Isso aconteceu graças às discussões em grupo na fase anterior e também por conta das novas proposições. Essas ações estavam nos aproximando individualmente cada vez mais de nossas respectivas áreas, onde os cineastas começaram a cuidar da fotografia sozinhos, e eu cuidando do meu procedimento corporal, em que sentia necessidade de complexificar um pouco mais a minha fisicalidade, tentando me aproximar do texto poético que estávamos nos baseando para a criação.

Essa fase foi marcada por uma nova ida à CineTV para filmar essa diferente perspectiva da mesma questão. Nesse caso a ideia de sequência permaneceu, porém, as câmeras não tinham tanto movimento quanto antes e estavam mais distantes do meu corpo em movimento. Foi esse distanciamento imagético que nos incomodou enquanto grupo, pois ela nos afasta um pouco daquilo que estamos buscando. Na hora de editar essas imagens tivemos dificuldade em escolher quais formas aquele experimento de videodança iria assumir, não sabíamos o que faríamos mas algo importante já sabíamos: que não poderia ser por esse caminho que chegaríamos lá.

Figura 3 – Estudo 4 da videodança *Esconderijo*



Fonte: frames de *Esconderijo* (estudo 4, 2015) – foto de Yuri Martins

## O RESGATE DO PROCESSO: CADA FRAGMENTO MATERIAL É RELEVANTE

A *Mostra Quase Lá* (Mostra onde os alunos da disciplina Prática de Pesquisa III-TCC do curso de Dança apresentam uma prévia/quase finalizada de seus trabalhos) estava chegando e precisávamos formatar uma videodança mais próxima das nossas novas discussões sobre a questão do híbrido e de uma configuração final que o trabalho pudesse assumir. Para isso, resgatamos o procedimento anterior à *Mostra Minuto* e o colocamos em prática de uma forma parecida, porém, agora teríamos liberdade em relação ao tempo para gravar a ação, pois a videodança não era mais um plano sequência. A gravação precisava ser feita em sequência linear devido ao fato de os meninos me encurralarem no canto da parede. A gravação desse momento, acontecendo em ordem não cronológica, afetaria negativamente a fisicalidade e organicidade dos corpos em cena. Como resolver esta questão?

Voltamos para a CineTV, no segundo andar, vestidos de preto para fazer a gravação, que ocorreu no tempo previsto sem grandes dificuldades. A gravação começou com os planos onde os videomakers aparecem em cena encurralando a personagem feminina, seguida das gravações dos planos detalhes do corpo feminino e também dos olhos da personagem feminina. Ao todo foram dois dias de gravação, contando gravações que foram descartadas por motivos de erros. Após a gravação marcamos a edição na casa de um dos integrantes do grupo, já com prazo curto para a realização da *Mostra Quase Lá*. Conseguimos um tempo considerável para a correção de detalhes da videodança *Esconderijo*, tanto em edição de imagem, quanto de edição de áudio, discussão importante e pouco comentada até então.

Foi o momento de pensar em edição, tirar os efeitos, partir para uma estética minimalista sem exageros e dar conta da narrativa e de sua ideia no corpo. Foi trabalho dobrado para todos, era preciso intensificar a ação, trabalhar com a energia de personagem, entender como funcionaria essa câmera objeto cênico e personagem ao mesmo tempo, para construir a densidade do trabalho. Nosso *Esconderijo* precisava dessa carga emocional e física para que a ideia passasse. Todos dançavam, todos apareciam em cena, inclusive as câmeras. A imagem borrava, tremia, desfocava, isso faz parte da narrativa, mas precisávamos conter um pouco, os corpos precisavam entrar no jogo de cima, baixo. Filmavam e encurralavam a personagem de cima, de baixo em trajetórias circulares num espaço branco, a intensidade da videodança precisava estar no corpo carbono/silício, não existia outra saída para a criação dessa tensão, e foi para onde a videodança *Esconderijo* começou a caminhar, ainda sem um som definido. Foi criado, então, um esboço, denso, grande, silencioso e ainda faltava carga de emoção e intensificar a corporeidade dos rapazes. A partir desse esboço, editado, quase desenhado na estética que queríamos assumir é que caminhamos rumo à finalização do projeto, e nesse momento tão decisivo é que começamos a criar o som dessa narrativa.

Para a criação da trilha sonora de *Esconderijo* convidamos o músico curitibano Guilherme Neves<sup>10</sup> para estar trabalhando na edição e mixagem de som. O artista aceitou de bom grado o convite e entusiasmado com todo o processo entrou para o grupo com a função de articular seu próprio trabalho musical com músicas instrumentais ao *Esconderijo* (figura 4).

**Figura 4 – Esboço da videodança *Esconderijo* para a *Mostra Quase Lá***



Fonte: frame da videodança *Esconderijo* – imagem fotográfica de Teobaldo Scussel

<sup>10</sup> Guilherme de Lima Neves é graduado em *Marketing* pela UniCuritiba. Atualmente trabalha como professor de música autônomo, integrante da Banda curitibana *Peixe Cobra*.

Foram realizadas algumas reuniões em que toda a pesquisa até aquele momento foi explicada para ele, o texto poético lido e os vídeos produzidos, exibidos; para que ele pudesse se ambientar com o trabalho e a partir daí desse início aos seus primeiros experimentos musicais para a *Esconderijo*. Logo mandou os primeiros áudios, ainda curtos, porém bastante sensíveis, demonstrando bastante sensibilidade e compreensão do trabalho e principalmente da poética que ele estava assumindo, além de sua estética melancólica e agressiva.

Inicialmente os sons foram apresentados para mim, até encontramos um caminho que ele pudesse seguir em sua criação. Não demorou muito e esse caminho foi encontrado, logo em seguida convidei os demais integrantes do grupo à começarem a ouvir e também dar suas opiniões, sempre com a finalidade de chegarmos cada vez mais perto de nossa intenção com a videodança *Esconderijo*. O artista pôde estar relacionando suas criações com o vídeo que chamamos de esboço, para que pudesse gerar significado para ele desenvolver suas pesquisas de som, e a existência desse esboço foi essencial para que Guilherme desse sentido à toda sonoridade que criava.

Guilherme Neves assistia ao vídeo esboço em uma tela separada de seus equipamentos de som e passou dias acompanhando esse vídeo e criando sonoridades e ligações importantíssimas que nos ajudou posteriormente a compreender cada cena do vídeo e qual a frequência energética que ele estava começando a permanecer. Esse foi um momento bastante significativo para a pesquisa, pois até então estávamos discutindo câmera e quando chegou o momento de criar um som próprio, pensado pra aquele vídeo é que encontramos novas necessidades de trabalhar no corpo algumas informações que estavam ainda fragilizadas e também de descartar algumas de nossas angústias. Sem dúvida alguma percebemos aqui a importância da criação sonora para a produção de sentido na linguagem audiovisual e nesse caso, na nossa videodança.

Guilherme foi organizando suas criações, e a partir de nossos comentários foi delineando e codificando o som. Aos poucos fomos ouvindo seus trabalhos até chegarmos num momento onde percebemos que chegamos perto do que queríamos. Eu e Teobaldo em uma tarde fomos até a residência do artista para dar os retoques finais nesse som, para que pudéssemos, todos, partir para a nova gravação, dessa vez, a gravação final, onde aquelas fragilidades visuais e corporais seriam corrigidas, as sugestões dos pareceristas seriam implementadas ao trabalho e também nossas novas vontades para/com a *Esconderijo* seriam colocadas em prática. O procedimento de criação híbrido estava sim afetando as relações entre a equipe e alterando a estética da videodança criada.

O grupo, após essa jornada, retorna para o local de gravação com a narrativa dessa videodança em mente, todos intensificam suas ações corporais, a câmera passa a ganhar corpo numa simbiose entre orgânico e mecânico, deixa de ser um instrumento de filmagem e passa a ser de fato o corpo que buscávamos que ela fosse. As imagens borradas deixam de ser confundidas com erros, a sequência da gravação passa a ser mais intensa, todo o contexto da narrativa estava sendo criado.

Em termos de materialidades, o grupo aproveitava-se de seus registros e discussões anteriores para construir o percurso e o embasamento necessário para a criação. Salles corrobora este enunciado ao afirmar que “cada fragmento dos documentos é uma peça de um mecanismo de caráter intelectual, na medida em que cada fragmento foi elaborado pelo artista para a construção de sua obra” (SALLES, 2000, p. 53).

A videodança *Esconderijo* estava dando suas caras novamente, mas dessa vez com sua versão finalizada - doce angústia inacabada.

Figura 5 – Esboço da videodança *Esconderijo* para a *Mostra Quase Lá*



Fonte: frame da videodança *Esconderijo* (2016) de Daniele Durães

### **ESCONDERIJO E(M) SEUS DESDOBRAMENTOS DE INACABAMENTO**

A videodança *Esconderijo* foi finalmente exibida na mostra de TCC's dos alunos de Bacharelado/Licenciatura em Dança no mês de março de 2016 juntamente com o memorial descritivo de seu processo. Como resultado, fui aprovada na banca de defesa pública e posteriormente inscrevi a videodança em alguns festivais a fim de compartilhar com artistas criadores em videodança o que surgiu desse rico processo (figura 6).

Destaco aqui a participação no *Festival Internacional de Cinema da Bienal Internacional de Curitiba* em 2016, com projeção na Cinemateca de Curitiba, participação que levantou questões sobre curadoria e porque havia videodança em festival de Cinema e mesmo assim ter boas críticas à respeito do trabalho, foi sem dúvida uma experiência ousada e muito gratificante. Destaco também a participação da videodança na *Quinzena de Almada em Portugal*, num festival de Dança que em 2018 abriu uma mostra para videodanças do mundo todo e também para sua última projeção em

festivais no Consulado da Bolívia em parceria com estudantes de Dança da UFBA com o consulado da Bolívia, via Tabephe Produções.

Figura 6 – Videodança *Esconderijo* em sua configuração final



Fonte: frame da videodança *Esconderijo* (2016) de Daniele Durães

## CONSIDERAÇÕES FINAIS EM PERSPECTIVA DE INACABAMENTO

No silêncio que a rasura guarda, o artista aprende a dizer aquilo que resiste a se materializar, ou a dizer de novo aquilo que não lhe agradou. O combate do artista com a matéria nessa perseguição que escapa à expressão é uma procura pela exatidão e precisão em um processo de contínuo crescimento. O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento. No entanto, o inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado (SALLES, 2007. p. 78)

A doce angústia criativa se desfaz em movimento/imagem, e o processo se encerra com a aquela sensação de inacabamento, abrindo olhos para novas imagens e vontades criativas. Me vi artista olhando para novas crises, onde de poros abertos fui me aproximando dessas conquistas significativas do processo, me vi próxima de tendências criativas, onde todo o Gesto Inacabado que Cecília Salles nos apresenta se faz corpo e também imagem.

O processo foi corporificando assim, novas possibilidades e encontros, em que, a partir do encolher e recolher no *esconderijo* me tornei expansão, relacionando meu dentro e fora cada vez mais em videodança, imagem e movimento híbrido.

A linguagem da videodança está em grande expansão, que bom! É com grande energia que me encerro, nesse doce inacabado: o ato de criar – híbrido.

## REFERÊNCIAS

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Trad. Luciana A. Pena. Campinas-SP: Papirus, 1997 (Coleção Campo Imagético).

**ENVELHECER**. Concepção e direção de Daniele Sena Durães, 2014. 1 videodança (08':30''): son.; color.; suporte em plataforma digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BA4YOlir-KQ>>. Acesso em: 20 out. 2020.

**ESCONDERIJO**. Concepção e direção de Daniele Sena Durães, 2016. 1 videodança (10':22''): son.; color.; suporte em plataforma digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IZIfExTHHUs>>. Acesso em: 21 out. 2020.

**ESCONDERIJO EXPOSTO**. Concepção e direção de Teobaldo Scussel, 2015. 1 documentário (17':20''): son.; color.; suporte em plataforma digital. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=HSFojkovNL0&t=854s&ab\\_channel=DaniDur%C3%A3es+IZIfExTHHUs](https://www.youtube.com/watch?v=HSFojkovNL0&t=854s&ab_channel=DaniDur%C3%A3es+IZIfExTHHUs)>. Acesso em: 21 out. 2020.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 2.ed. São Paulo: EDUC, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2ª. Ed. São Paulo: FAPESP. Annablume, 2007; 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**: Construção da obra de arte. Vinhedo, SP: Horizonte, 2006.

SANTANA, Ivani. **Corpo aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ, 2002.

WOSNIAK, Cristiane. **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança**: dança, tecnologia e comunicação. Curitiba: UTP, 2006.

Recebido em: 26/10/2020

Aceito em: 01/04/2021

# FLUXO EXPANDIDO NAS AUDIOVISUALIDADES CONTEMPORÂNEAS

Edemar Miqueta<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo investigar sobre a questão do fluxo expandido no cinema e nas audiovisualidades a partir das reflexões e experiências de autores/pesquisadores tais como Ismail Xavier, Arlindo Machado, Henri Jenkins, Thomas Elsaesser, André Bazin, Jacques Rancière, Lucas Bambozi, Demétrio Portugal entre outros, ainda, dos artistas/pesquisadores André Parente e Kátia Maciel que apresentam em seus textos/reflexões e trabalhos artísticos de como o avanço tecnológico e as produções audiovisuais ultrapassam fronteiras e abrindo passagem para a multiplicação de telas, a exploração de outras durações e intensidades, deslocam e transformam a arquitetura da sala de projeção; o artigo aborda apresenta possibilitam ao artista/cineasta experimentações híbridas, no campo multimidiático do audiovisual, articulando inúmeras possibilidades de criação de ambientes que alteram os sentidos espaço-temporais e a narrativa linear; o espectador é agora parte integrante da obra, um corpo em movimento que experimenta essa obra e tem um entendimento individualizado sobre ela.

**Palavras-chave:** Cinema Expandido; Sensorialidade; Fluxo; Transcinemas; Espectatorialidade.

## EXPANDED FLUX IN CONTEMPORARY AUDIOVISUALITIES

**ABSTRACT:** This article aims to investigate the issue of expanded flux in cinema and audiovisuals based on the reflections and experiences of authors/researchers such as Ismail Xavier, Arlindo Machado, Henri Jenkins, Thomas Elsaesser, André Bazin, Jacques Rancière, Lucas Bambozi, Demétrio Portugal, among others, also by the artists/researchers André Parente and Kátia Maciel who present in their texts/reflections and artistic works how technological advances and audiovisual productions go beyond borders and opening the way for the multiplication of screens, the exploration of others durations and intensities, displace and transform the architecture of the projection room; the article addresses presents allows the artist/filmmaker hybrid experiments, in the multimedia field of audiovisual, articulating innumerable possibilities of creating environments that alter the temporal space, senses and the linear narrative; the spectator is now an integral part of the work, a moving body that experiences this work and has an individualized understanding of it.

**Keywords:** Expanded Cinema; Sensoriality; Flux; Transcinemas; Spectatoriality.

---

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação - Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) - da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do grupo de pesquisa Kinedária - arte, poética, cinema, vídeo (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Graduado em Sistemas de Informação pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) em 2005. E-mail: emiqueta@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Vivemos em constante movimento e transformação, uma necessidade da humanidade. A descoberta de novas tecnologias e a busca por novos processos tecnológicos acontecem em todos os setores das nossas vidas e não seria diferente nas práticas artísticas. Essa evolução pode ser descontínua e com alguns períodos mais curtos e outros mais longos. Thomas Elsaesser (2018, p. 105) nos fala em dois períodos de grandes transformações nas tecnologias midiáticas e desenvolvimentos sociais: o período da década de 1870 e 1900, e o período entre 1970 e 2000. Segundo Elsaesser, no primeiro período a popularização da fotografia, o surgimento do cinema e da comunicação internacional através do telégrafo e difusão doméstica do telefone. O segundo período foi o da consolidação do vídeo como meio de gravação e armazenamento e da prática artística de vanguarda, da ascensão da instalação artística e sua hibridização com o cinema, da adoção universal do computador pessoal, da mudança do som e da imagem analógicos para digitais, do surgimento da internet e da *world wide web*<sup>2</sup> e do desenvolvimento do telefone celular hoje, *smartphones* que trouxeram as telas para a palma das nossas mãos nos mantém conectados durante vinte quatro horas, facilitando o acesso à informação em tempo real, de qualquer parte do planeta.

## A FORMA CINEMA, O DISPOSITIVO

Para André Parente e Victa de Carvalho (Entre cinema e arte contemporânea, 2009) a forma cinema – bem como cinema do dispositivo - envolvem elementos distintos: a sala escura, com poltronas, tela centralizada, em que a sala de projeção fica “escondida” ao fundo e projeta, sobre a cabeça dos espectadores, um filme de aproximadamente duas horas, com narrativa clássica, em particular do cinema hollywoodiano. Eles cunharam esses termos como contraponto ao cinema instituído – como equivalentes dos termos empregados por outros autores para expressar o modelo de representação cinematográfica: “forma narrativa-representativa- industrial” (N.R.I., Claudine Eizykman), “modelo-representativo-institucional” (M.R.I. termo empregado por Noël Burch). Como conceito, o dispositivo surge nos anos 1970, entre os teóricos estruturalistas franceses Thierry Kuntzel, Jean-Louis Baudry e Christian Metz para definir a disposição particular que caracteriza a condição do espectador de cinema, próxima dos estados do sonho e da alucinação. Baudry, nos ensaios: “Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base” (2018), e “Dispositivo: aproximações metapsicológicas da impressão de realidade”, (1992) lança as bases para discutir a responsabilidade do dispositivo nos efeitos específicos produzidos pelo cinema sobre o espectador, “efeito cinema”. Como o prisioneiro da caverna de Platão, o espectador é vítima

---

2 Diferença entre Internet e World Wide Web disponível em: <<https://www.postdigital.cc/blog/artigo/qual-a-diferenca-entre-web-e-internet>> Acesso em 17 abr. 2021.

de uma ilusão - impressão da realidade - a condição do espectador seria de passividade, em um estado próximo ao de sonho ou de alucinação.

## ESPECTATORIALIDADE CINEMATOGRAFICA

Segundo Ismail Xavier:

A nossa relação com a ficção é complexa porque ela é muito desdobrada; tem uma série de dimensões que estão convivendo. Então, quando a gente faz esta oposição entre a transparência e opacidade, é porque a gente quer falar com o cinema que trabalha com uma continuidade da história, com o desenvolvimento dramático que tem uma série de providências a se tomar, para fazer o espectador mergulhar naquela ficção. É como se, a superfície da tela, no limite, fosse uma janela. Por isso a ideia de transparência na tela. E o que está do lado de lá fosse um mundo real em que o espectador está olhando. E não é o real, no sentido da verossimilhança, é o real no sentido do mergulho, de entrar na regra do jogo que define aquele mundo como se ele fosse praticamente autônomo. Como se ele tivesse um desenvolvimento próprio e o espectador, apenas está seguindo, quando que na verdade é tudo ao contrário. Na verdade, ele está seguindo as providências tomadas pelo cineasta para fazê-lo mergulhar e para que esteja inteiramente voltado e se projetando naquela relação entre as personagens e tudo aquilo que se passa naquele mundo, digamos, da ficção. Ele está seguindo a montagem, as posições de câmera, o comportamento dos atores e a maneira de como a luz e o som são construídos. Tudo isso é construção, mas uma construção da qual o espectador tem consciência. O espectador tem consciência da consciência, ou seja, ele sabe que pode sair daquele instante, quando desejar. Ele se entrega àquela experiência ficcional e vai, como se fosse um devaneio, vamos dizer assim, mas não é alucinação. Se for alucinação, já é um caso especial, ele precisa de ajuda psicológica (XAVIER, 2018).

Arlindo Machado (1997) expõe que, na sala escura de projeção, o espectador se torna uma espécie de *voyeur* a observar a construção sobre a realidade apresentada no filme:

Ainda hoje, o prazer do filme não pode ser dissociado de uma inevitável pulsão escópica: quando estamos no cinema, submetemos a imagem – a imagem do outro – a um olhar concentrado e bisbilhoteiro. A escopofilia, pulsão de tomar o outro como objeto, submetendo-o a um olhar fixo e curioso, [...] o olhar [...] que se satisfaz em ver o outro objetivado (MACHADO, 1997).

Machado observa ainda que tal comportamento se configura como um dos componentes de maior sedução do cinema. O cubo negro com tela luminosa equivale então a um obscurantismo do espectador que olha anonimamente para a realidade reificada no filme. Este apresenta, portanto, uma possibilidade de estar em uma realidade construída na trama sem se arriscar a fazer parte dela: um estar/não estar que produz certa imersão.

Edgar Morin (2018) em “A alma do cinema” discorre sobre o processo de identificação/projeção o núcleo do seu trabalho. Morin corresponde a um exemplo extremo da vinculação essencial entre o fenômeno de identificação e o próprio cinema como instituição humana e social. Para ele, a identificação constitui a “alma do cinema”. É a constituição do mundo imaginário que vem

transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base. A projeção é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres.

Temos uma personalidade de confecção, *ready made*. Vestimo-la como se veste uma roupa e vestimos uma roupa como quem desempenha um papel. Representamos um papel na vida, não só perante os outros, mas também (e sobretudo) perante nós próprios. O vestuário (esse disfarce), o rosto (essa máscara), as palavras (essa convenção), o sentimento da nossa importância (essa comédia), tudo isso alimenta na vida corrente, esse espetáculo que damos a nós próprios e aos outros, ou seja, *aos projeções-identificações- imaginárias*. Na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento. Em certa medida vamos lá efetivamente encontrá-las (MORIN, 2018).

Sobre a relação do espectador com a arte e as significâncias que esta produz, Jacques Rancière (2012, p. 1-26), em *O espectador emancipado*, expõe que o espectador é responsável por tornar a arte produtiva e assim dar-lhe sentido. Ou seja, o espectador não pode ser entendido como passivo diante de um objeto, mas como alguém que de alguma forma usufrui desse objeto, ao menos para construir uma referência. A emancipação do espectador, portanto, não se refere a um processo de recusa de determinado objeto, mas a um procedimento de filtragem que se dá em contato com ele. O espectador, tal como o aluno em relação ao seu mestre, age selecionando, comparando e interpretando.

Para Parente (2009), Baudry ignora as transformações históricas do dispositivo e deixa de lado a organização discursiva do cinema quando afirma que a condição do espectador seria de passividade, em um estado próximo ao de sonho e de alucinação. Hoje, o “efeito cinema (Baudry) está por todos os lados, na sala e fora dela, em outros espaços como a televisão, a internet, o museu e a galeria de arte.

## O CINEMA EXPANDIDO DE GENE YOUNGBLOOD – CINEMA SINESTÉSICO

André Parente e Victa de Carvalho em “Entre o Cinema e Arte Contemporânea” (2009) nos lembram de que o termo “cinema expandido” já era empregado pelos cineastas experimentais Jonas Mekas (o guru do cinema underground), Kenneth Anger, Paul Sharits, Ken Jacobs, Andy Warhol, Stan Vanderbeek, entre muitos outros, antes de se popularizar por meio do livro de Gene Youngblood na década de 1970. (Expanded Cinema). Como observa Alindo Machado (2007, p. 17), artistas como Hélio Oiticica, já no Brasil de 1960-70, experimentaram expandir o campo das artes plásticas ao mesclar diversos suportes, produzindo uma obra sem fronteiras, antecipando características da produção da arte contemporânea:

Como se sabe, a partir de meados da década de 60, muitos artistas tentaram romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para dar forma às suas ideias plásticas. Alguns saíram para as ruas e produziram intervenções na paisagem urbana. Outros passaram a utilizar o próprio corpo como suporte artístico e converteram suas obras em performances no espaço público. Outros ainda procuraram mesclar os meios e relativizar as fronteiras ente as artes, produzindo objetos e espetáculos híbridos como as instalações e happenings. E houve também aqueles que foram buscar materiais para experiências estéticas inovadoras nas tecnologias geradoras de imagens industriais, como é o caso da fotografia, do cinema e, sobretudo, do vídeo. Nos anos 70, Hélio Oiticica introduziu a ideia fertilíssima do quase- cinema, para designar um campo de experiências transgressivas dentro do universo das mídias ou das imagens e sons produzidos tecnicamente (MACHADO, 2007, p. 17).

Através das novas relações da experiência com a cinematografia expandida, o indivíduo tem consciência da formação de sua autopercepção. Youngblood (1970) citado por Natália Aly (2012, p. 66):

Estamos começando a compreender 'o que é significativo na experiência humana' para o homem contemporâneo, é a consciência da consciência, o reconhecimento do processo da percepção. (Eu defino sensação e conceptualização, ambos como processos que formam conceitos, frequentemente classificadas como cognição, porque nós estamos enculturados: perceber é interpelar. Através do cinema sinestésico o homem tenta expressar um fenômeno: sua própria consciência.

Iniciam-se assim, as primeiras experiências em projeções urbanas, com imagens que reagem a ação do homem, subvertendo a noção de conjunto da obra, e adotando a desmaterialização típica da psicodelia. É um cinema que pode ser feito apenas com a luz do projetor, como nas obras do artista britânico Anthony McCall. É o que Youngblood vai examinar em *Cine Artístico*:

Para artistas e cineastas, a psicodelia teria claras ramificações psicológicas e sociais. A psicodelia, naquele momento um ingrediente essencial, em que grupos de artistas criavam imagens como uma reação a situação da manipulação da imagem, serviu como "cola social", pois, atraía espectadores e tinha o potencial de criar uma transcendência coletiva. De fato, com o cinema expandido, o meio ultrapassa as fronteiras da teatralidade e mergulha no mundo da experiência real do ritual e do êxtase. Assim como Jonas Mekas diz que estes ambientes cinematográficos envolventes podiam conduzir à transcendência do material fílmico e alcançar a plena materialização da mente humana (YOUNGBLOOD, 1970, p. 117).

Em *Expanded Cinema*, Youngblood discute a proximidade da ciência e da tecnologia com a sétima arte e defende a importância da arte como veículo para aprimorar a percepção humana e entende o caos das imagens como uma consciência do próprio processo de percepção e, principalmente, sensação. Youngblood cria uma segunda nomenclatura para esta vertente de cinema: cinema sinestésico<sup>3</sup>. Cinema que sai da mente e transforma-se em visualidade, mas gera

---

3 Uma estética causada pela sensação sinestésica, como uma reação de processamento do cérebro que se manifesta diante de variados sentidos que o corpo pode dar conta de sintetizar ao se deparar com uma obra expandida.

sentidos além da visão, uma consciência expandida. Sentidos estes que são estimulados por um processo criativo que reage de acordo com a própria noção de conhecimento da mente humana. Pensa num cinema que utiliza da hibridização de técnicas, das convergências com as diversas artes, da quebra de fronteiras. Não mais limites, não há mais barreiras.

Youngblood usa “*Expanded Cinema*” para difundir muito das suas crenças futuroológicas nas possibilidades políticas e estéticas que as tecnologias emergentes da televisão, o vídeo e o computador reservaram ao cinema. O cinema na sua capacidade intrinsecamente multimídia estava em boas condições de ampliar a sua esfera da ação e derrubar as fronteiras que o chamado cinema dramático industrial imposto por Hollywood.

Em *Que reste-t-il du cinéma?* (AUMONT, 2012, p. 44-49) Aumont afirma que: “Toda teoria da suspensão tem um preço: o da confusão”. O teórico francês atacou a dimensão pragmática e redutora do livro de Youngblood. Apresenta um debate, que tem pontuado a história do cinema ao longo dos anos desde o seu nascimento, este embate de argumentos entre os defensores de um cinema puro contra os defensores de um cinema impuro. Para Aumont, *Expanded Cinema* é um panfleto a favor do chamado cinema *underground*.

## O CINEMA SE RAMIFICA, CONVERGE, SE DESTERRITORIALIZA E SE REINVENTA

A atual aproximação entre cinema e artes faz com que se estabeleça uma arte dos dispositivos sob diferentes lógicas, como mecanismos de resistências, de novas subjetividades e experiências inéditas. A atual relação entre arte e cinema está fortemente marcada pela ideia de que o dispositivo cinema vem sofrendo modificações, mas nem por isso deixa de ser cinema. Isso é possível porque a subjetividade cinema está profundamente interiorizada em todos nós. Assim como o dispositivo sofremos transformações pessoais que nos permitem o diálogo com outras modalidades de fazer cinema com diferentes técnicas e estéticas.

Diferente de Youngblood, André Parente concebe o cinema expandido restrito à esfera das instalações. Para ele há duas vertentes: as instalações que reinventam a sala de cinema em outros espaços e as instalações que radicalizam processos de hibridização entre diferentes mídias. O cinema expandido é o cinema ampliado, o cinema ambiental, o cinema hibridizado. No caminho das convergências Katia Maciel nos traz o conceito de *Transcinemas* (2009) - que focaliza a recepção das artes audiovisuais, o lugar no qual o “espectador experimenta sensorialmente as imagens espacializadas de múltiplos pontos de vista, bem como pode interromper, alterar e editar a narrativa em que se encontra imerso.

Parente afirma que nem sempre há salas; que a sala nem sempre é escura; que o projetor nem sempre está escondido; que o filme nem sempre se projeta (muitas vezes, e cada vez mais, ele é transmitido por meio de imagens eletrônicas, seja na sala, seja em espaços como museus e galerias; e que este nem sempre conta uma história, nem sempre tem uma narrativa clássica, muitos filmes são atracionais, abstratos, experimentais.

## POSSO ATÉ CONTROLAR O MEIO, MAS NÃO VOCÊ!

Já não há mais dúvidas de que o cinema está se reinventando, fluindo para outros dispositivos e sofrendo deslocamento do “fluxo principal”<sup>4</sup>. Agora já é possível apropriar-se da expressão “audiovisual expandido” para se dizer que o autor tem o poder sobre o meio (BAMBOZZI; PORTUGAL, 2019).

Novos ambientes que alteram os sentidos espaço-temporais que permitem aos espectadores “habitar” esses espaços de imersão, sair da passividade se tornando ativos e participantes. Seus corpos agora entram no movimento, o corpo em meio a uma situação cuja mente pensante se encontra entre imagens fragmentadas, temporalidades alternadas e que lhe permite o seu próprio entendimento da obra. São os seus próprios sentimentos que criam uma narrativa que se passa na mente a partir das experiências e vivências de cada um. Hoje a arte transmidiática<sup>5</sup> (JENKINS, 2009) de instalação atualiza a imersão no que tange a sensorialidade e a provocação de novos pensamentos, resultando numa imagem-relação que, nos termos de Deleuze (1983), citado por Marzliak (2016, p.260), ultrapassa fronteiras; cruza de forma radical o vídeo, o cinema e as novas tecnologias digitais e, assim, diversos caminhos se abrem a novas possibilidades de criação, recepção e percepção das imagens. Essa arte se faz dentro de um cenário de potência inovadora, o qual se revela terreno fértil para investigação crítica devido a uma dinâmica de renovação intensa de experiências. Desta forma, é possível ao autor ter o controle sobre os meios tecnológicos utilizados na sua exibição/ instalação, sobre os dispositivos mecânicos ou digitais, sobre o algoritmo desenvolvido para tal finalidade, sobre o espaço utilizado, ou seja, sobre todo esse meio. No entanto, perde totalmente o controle quando a obra é entregue ao espectador; esse que agora faz parte desta obra. Não é possível ao autor ter controle sobre os sentimentos de cada espectador, mesmo que o autor tenha intenções de provocá-lo, não será possível prever as ações ou reações desse novo “integrante” da obra constituída.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1982 Win Wenders realizou, durante o Festival de Cinema de Cannes, o *Quarto 666*, o dispositivo que Wenders aciona para a produção do filme é aparentemente simples, convocando para o quarto 666 cineastas como Antonioni, Chantal Akerman, Herzog, Godard, Sipelberg e outros para darem seus depoimentos sobre o incerto futuro do cinema. Na época ele não imaginava que o atual fenômeno convergente das artes mídias, possibilitado pelas novas tecnologias, que não era o cinema, enquanto linguagem artística que estava ameaçado, mas sim aquele modelo ideológico

---

4 Todo o esquema industrial de produção, comercialização e exibição.

5 Henry Jenkins traduz a transmídia como um fenômeno dentro da convergência de mídias na qual vivemos: “fluxo de conteúdos por múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação”.

do “fluxo principal” da forma cinema, do dispositivo. Conforme Arlindo Machado (2007, p. 64-72) a contemporaneidade vive o “pensamento da convergência, que consiste em um agrupamento entre segmentos culturais. Essa convergência pode ser representada por círculos que determinam em suas respectivas esferas cada segmento midiático. A divergência entre os segmentos pode ser improdutiva e limitante, sendo assim, é importante que haja o “diálogo” entre os núcleos.

Sob essa perspectiva, a busca por um novo Cinema não significa promover uma cisão histórica, mas, que se trata de manifestações que se dirigem a uma experiência sensorial plena, capaz de mudar a nossa realidade, mesmo que momentaneamente, ideias que continuam perseguindo o “Cinema Total”.

No ensaio intitulado “Mito do cinema Total”, André Bazin (1953) nos diz que “todos os aperfeiçoamentos [de linguagem] acrescentados pelo cinema só podem, paradoxalmente, aproximá-lo de suas origens. O Cinema ainda não foi inventado!” Assim, mesmo cercado pelas ideias realistas do seu tempo, ele conseguiu antever que: é o próprio Cinema (Total), enquanto ideal de indivíduos “processos de sua imaginação” (ibid., p. 31) que se desenvolve incorporando e transformando tecnologias que estão a seu dispor, e não o contrário. “Como se [para o caso do Cinema] devêssemos inverter a causalidade histórica que vai da infraestrutura econômica às superestruturas ideológicas” (ibid., p. 31). Logo, não é o Cinema, enquanto linguagem artística que está ameaçado, mas sim aquele modelo ideológico do “fluxo principal” que, para renovar-se busca aumentar seu domínio sobre outros meios de produção e distribuição, propondo o discurso de que incorporar “novas mídias” é o mesmo que reinventar o cinema pela perspectiva de mercado.

Foi importante traçar este panorama para compreender que são assuntos delicados e polêmicos. De qualquer maneira, sigo os pensamentos de Arlindo Machado e André Parente no que diz respeito à necessidade de absorvermos esses novos fluxos audiovisuais. Não tenho dúvidas que em determinados momentos vamos nos “entregar” às narrativas, adentrando a janela, a transparência e nos permitirmos “enganar”, em outros, estarmos de corpo e alma num processo outro, de consciência, de sentimentos provocados por agentes externos, a obra/autor; o espaço invadido por sonoridades que nos levam ao limiar da sinestesia que Yongblood tanto apreciava.

## REFERÊNCIAS:

ALY, Natalia. **Desdobramentos contemporâneos do cinema experimental**. PUCSP, São Paulo, Edição 6. jun. 2012. Disponível em: <[http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao\\_6/1\\_desdobramentos\\_contemporaneos\\_cinema\\_experimental-natalia\\_aly.pdf](http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao_6/1_desdobramentos_contemporaneos_cinema_experimental-natalia_aly.pdf)>. Acesso em: 17 abr. 2021.

AUMONT, Jacques. **Que reste-t-il du cinema?** Paris: Vrin, 2012.

BAMBOZZI, Lucas; PORTUGAL, Demétrio. (org.). **O cinema e seus outros: outros fluxos cinematográficos e sua produção de imagens**. 1ª ed. São Paulo: Equador; AVXLab – Laboratório de Audiovisual Expandido, 2019.

BAUDRY, Jean-Louis. **Apparatus: Metapsychological Approaches to The Impression of Reality in Cinema**. In: MAST, Gerald; COHEN, Marshall; BAUDRY, Leo (Ed.) *Filmtheory and Criticism: introductory*. New York, 1992. Disponível em: <[http://cameraobscura.dukejournals.org/cgi/pdf\\_extract/1/1\\_1/104](http://cameraobscura.dukejournals.org/cgi/pdf_extract/1/1_1/104)>. Acesso em: 16 abr. 2021.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

BAZIN, André. O mito do cinema total. In: **O que é o cinema – Ensaios**. Tradução de Hugo Sérgio Franco e Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1953.

DELEUZE, Gilles. **L’image-mouvement. Cinéma 1**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. Tradução de Carlos Slak. São Paulo: SESC São Paulo, 2018.

JENKINS, Henri. **Cultura da convergência**. Tradução de Suzana L. de Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brazil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Illuminuras: Itaú Cultural, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré Cinemas & Pós Cinemas**. 4ª ed. Campinas: Papyrus, 1997.

MACIEL, Kátia (org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2009.

MARZILAK, Natascha; PAIVA, José Eduardo Ribeiro de; VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. A arte transmídia de instalação nas décadas de 1960/1970 e na contemporaneidade (André Parente e Kátia Maciel). **Visualidades**, Goiânia, v.14 n.1 p. 256-283, jan/jun. 2016. Disponível em <<https://docplayer.com.br/42876835-Visualidades-issn-visualidades-goiania-v-14-n-1-jan-jun-2016.html>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

MORIN, Edgard. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Conta-Capa, 2009. pp. 23-47.

PARENTE, André; CARVALHO, Vita de. Entre cinema e arte contemporânea. **Galáxia**, São Paulo, n17, 2009. pp. 27-40. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2093>> Acesso em: 16 abr. 2021.

RANCIÉRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

XAVIER, Ismail. A opacidade e a transparência. **Youtube**. 16 de mai. de 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/ZLVF94mZZnI>> Acesso em: 17 abr. 2021.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. 1ª ed. New York: P. Dutton & Co.; Inc.,1970. Disponível em: <[http://www.vasulka.org//kitchen/PDF\\_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html](http://www.vasulka.org//kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html)> Acesso em: 18 abr. de 2021.

**Recebido em: 30/11/2020**

**Aceito em: 01/04/2021**

# REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE CRIAÇÃO NA PINTURA E NO CINEMA

Francisco Benvenuto Gusso<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo refletir e comparar algumas das possíveis relações existentes entre os processos de criação artística no cinema e na pintura, através da sua realização pelas ideias conceituais do cineasta-artista, do cinema-pintura ou do cinema de pintor. A discussão teórica ancora-se em questões formais como os conceitos de narração, figuração, *mise-en-scène* e dispositivo. Além disso, coloca-se em pauta o pensamento ou raciocínio de Paul Cézanne que contribuiu para a evolução da representação na pintura argumentando-se que este fator pode ter influenciado o desenvolvimento do olhar cinematográfico, aproximando ainda mais o cinema das artes visuais, contribuindo, desta maneira, para o surgimento da estética de fluxo e do cinema de dispositivo.

**Palavras-chave:** Cinema; Pintura; Fluxo; Dispositivo.

## REFLECTIONS ON CREATION PROCESSES IN PAINTING AND CINEMA

**ABSTRACT:** This article aims to reflect and compare some of the possible relations between the processes of artistic creation in cinema and in painting, through its realization through the conceptual ideas of the filmmaker-artist, cinema-painting or painter's cinema. The theoretical discussion is based on formal issues such as the concepts of narration, figuration, *mise-en-scène* and device. In addition, the thought or reasoning of Paul Cézanne, who contributed to the evolution of representation in painting, argues that this factor may have influenced the development of the cinematographic look, bringing cinema even closer to the visual arts, contributing, in this way, for the emergence of flow aesthetics and device cinema.

**Keywords:** Cinema; Painting; Flow; Device.

---

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e vinculado à linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do Grupo de Pesquisa CineCriare – Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). E-mail: franciscogusso@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Este artigo nasce da vontade de refletir, analisar e comparar alguns processos de criação nas artes, especificamente na pintura e no cinema, colocando em evidência o teor de um possível artista que poderia ser reconhecido como um cineasta-pintor ou de uma forma de pensar e fazer uma espécie de cinema de pintor.

A discussão teórica empreendida na investigação – de caráter de revisão de literatura – ancora-se em questões formais como os conceitos de narração, figuração, *mise-en-scène* e dispositivo. Além disso, evidencia-se o pensamento ou raciocínio de Paul Cézanne (1839-1903), pintor de origem francesa – representante do movimento pós-impressionista – e que contribuiu para a evolução da representação na pintura argumentando-se que este fator pode ter influenciado o desenvolvimento do olhar cinematográfico, aproximando ainda mais o cinema das artes visuais, contribuindo, desta maneira, para o surgimento da estética de fluxo e do cinema de dispositivo.

Iniciamos o percurso desta interlocução entre a pintura e o cinema trazendo para a pauta a obra *O olho interminável* de Jacques Aumont (2004). Em uma leitura atenta de determinado trecho da obra, somos informados sobre um fato curioso: em 1986 o diretor de cinema Martin Scorsese disse em uma entrevista ao jornal francês *Liberación* que: “O importante seria [...] fazer filmes como se você fosse um pintor.” (AUMONT, 2004, p. 241).

Mas como isso seria possível? De que forma e com que meios as linguagens do cinema e da pintura poderiam se encontrar, dialogar e até mesmo se originar de um mesmo princípio? É claro que seria inútil tentar recriar uma pintura através de um filme, ou fazer um filme através de uma pintura. Mas esta não era a discussão levada a termo por Scorsese no excerto da obra de Aumont.

Aumont (2004) é bastante direto e elucidativo quanto demonstra seu desinteresse pelas simples referências pictóricas que alguns filmes fazem inspirados em pinturas. Para ele nada poderia ser mais tedioso no cinema do que isso. Não era nesse sentido que as duas linguagens tendiam a estabelecer diálogos e avizinhamentos conceituais e criativos. Elas podiam sim coexistir, mas talvez não da forma mais óbvia como poderíamos pensar, mas antes, através de conceitos mais abstratos, mais conectadas ao fazer artístico do que a simples consideração da superfície da obra como objeto.

Na referida entrevista à revista francesa, Scorsese expôs seu desejo de fazer um cinema como se fosse um pintor. De ‘pintar’ um filme, não pensando a câmera como pincel, mas sentindo fisicamente a presença do filme como um material artístico sendo moldado em suas mãos, como uma tela se apresenta diante de seu criador. Sua vontade, evidente, era poder criar de forma livre e individualmente. É difícil imaginar esse processo, ainda mais em se tratando de um diretor como Scorsese, acostumado a super-produções e grandes estúdios onde realizou a maioria de seus filmes. Mesmo assim o artista revela seu desejo de fazer filmes sem ser incomodado por ninguém, de poder começar uma obra, abandoná-la por um tempo, começar uma nova, retomar a anterior. A vontade de trabalhar em seus filmes com a proximidade e liberdade que um pintor trabalha o devaneio sobre suas telas. Esse é o cinema de pintor que Martin Scorsese diz idealizar ou almejar. Essa obsessão do

cinema pela pintura se deve mais ao seu processo de criação e sua relação quase orgânica entre autor-obra do que apenas por meras questões estéticas e de linguagem. É antes de mais nada, a busca por uma forma de realizar um cinema de forma livre como faria um cineasta-pintor.

Ao longo de sua história, a pintura abriu diversas janelas pictóricas para o mundo revelando diferentes formas de olhar, porém mantendo sempre um mesmo sentido de imagem estática sobre um plano.

No terreno (im)preciso da representação, o cinema também compartilha do fato de ser constituído de imagens projetadas sobre um plano bidimensional. Ele apreendeu essa forma de ver/olhar e olhar-se pela pintura, assim como a fotografia, se utilizou de alguns de seus conceitos formais, multiplicou as janelas abertas pela pintura e as atravessou, fazendo delas novas realidades plásticas a serem sentidas e vividas. O cinema alcançou a pintura na linha evolutiva do olhar, porém, ao invés de substituí-la, ele a prolongou.

Este artigo busca refletir sobre a evolução desse olhar e alguns dos prolongamentos possíveis quando pensamos em um cinema que se faz também na base filosófica da pintura, como ferramenta/dispositivo de pensar a imagem.

## **A PINTURA NO TEMPO E NO ESPAÇO**

A pintura clássica e figurativa reinou absoluta durante milhares de anos, até o surgimento da arte abstrata em meados do século XX. Essa pode ser considerada a grande 'virada' na história da arte, que culminou no desenvolvimento de movimentos como o modernismo. Há muito tempo a arte se preocupa mais em produzir um equivalente plástico centrado na essência da obra, do que em apenas reproduzir as características específicas de determinados objetos. A partir dos anos 70 a prioridade na arte não estava tanto na representação da figura, mas na própria imagem da obra de arte em si. Os artistas naquela época começavam a assumir que suas percepções individuais do mundo podiam ser muito limitantes se comparadas às possibilidades oferecidas pela realidade, que apresenta infinita variedade de elementos figurativos. O objeto de arte começou a ser compreendido cada vez mais como uma realidade autônoma.

O modernismo foi um movimento que influenciou diferentes linguagens artísticas, como a dança, o teatro, a música e não foi diferente na pintura. As interferências da presença performativa do artista nas obras se mostravam cada vez mais relevantes e, às vezes, até mais importantes do que a pintura em si. Com a arte abstrata, as experiências estéticas ganharam uma aura de mistério e as vezes podiam até lembrar experiências religiosas. Os artistas visuais propunham meios de pintar de forma cada vez mais livre, buscando seu material artístico no campo das sensações.

Talvez o abstracionismo tenha sido a mudança mais significativa na pintura durante muitos séculos.

A principal característica da pintura abstrata é a ausência da relação imediata entre as suas formas e cores e as formas e cores de um ser. Por isso, uma tela abstrata não representa nada da realidade que nos cerca, nem narra figurativamente alguma cena histórica, literária, religiosa ou mitológica. [...] Em pouco tempo o abstracionismo dominou a pintura moderna e tornou-se um movimento bastante diversificado (PROENÇA, 1995, p. 159-161).

Enquanto a arte figurativa já existia há milhares de anos, a arte abstrata surgiu há menos de um século. Ela carrega a característica de colocar o espectador em uma relação incomum com suas emoções, capaz de transmitir um aspecto da experiência humana que a arte figurativa não consegue. O sentido da pintura já não está apenas no que o artista propositor da obra representava por meio dela, mas principalmente como ele o faz. O mais importante não seria mais o que o artista pinta, mas 'como' o artista pinta, ou seja, a maneira como as obras são feitas é que prevaleceriam sobre todas as outras questões que envolvem a criação artística.

Ao interromper a questão de somente retratar a realidade exterior, a pintura se fez linguagem de si mesma. Passou a ser a linguagem da linha e da cor.

O artista brasileiro Hélio Oiticica escreveu em um de seus diários que seria preciso dar grande ordem à cor, a mesma que vem a grande ordem dos espaços arquitetônicos. Sobre a arte da pintura, ele ainda afirma:

A cor é uma das dimensões da obra. Portanto possui um desenvolvimento próprio, elementar. Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se 'corporificar', torna-se temporal, cria sua própria estrutura. A obra passa então a ser o 'corpo' da cor (...) A pintura, à medida que vai se objetivando, cria relações com outros campos da arte, principalmente com a arquitetura e com a música. Trata-se de uma relação intrínseca, estrutural (OITICICA, 1986, p. 34).

Não existe outra opção para os artistas não-figurativos além de permanecerem dentro de seu campo e mergulharem cada vez mais fundo dentro de sua própria arte. Piet Mondrian (1872-1944), por exemplo, já previa que isso levaria a algumas possíveis consequências em direção ao fim da arte como 'coisa separada' do ambiente sociocultural ao seu redor. Assim como muitos artistas de sua geração, Oiticica também acreditava na busca romântica pela universalização da arte.

A partir do movimento do modernismo, a arte passaria a procurar sua realização pela unificação das linguagens, por exemplo da pintura, da escultura e da arquitetura, para que uma nova realidade plástica fosse criada, não mais como objetos separados, mas como parte de uma coisa só, uma realidade da obra de arte. Oiticica, por sua vez, antecipa que o problema da pintura se resolveria com a destruição do quadro em troca de sua incorporação no espaço e no tempo (figura 01). O que passava a importar já não era mais a tela em si, mas a sua gênese. O problema estaria na integração com o espaço e o tempo na gênese da obra. Para Oiticica essa integração, por si só, já condenaria o quadro ao desaparecimento, trazendo-o ao espaço tridimensional.

Depois da pintura moderna e seu desenvolvimento com a pintura contemporânea, a sensação que fica é de que a pintura parece não suportar mais seu próprio dispositivo cênico de centralização representativa. Antes de ser um retrato, uma paisagem, ou uma obra do expressionismo abstrato, a pintura é essencialmente uma superfície plana coberta por cores organizadas de uma determinada maneira. Destaca-se aqui que esta assertiva não é muito diferente de como poderíamos descrever friamente o que é cinema. Talvez no cinema, a pintura encontre um dos últimos espaços que lhe resta para expressar sua representação, num campo aberto e ainda muito inexplorado, onde sua voz ainda possa vibrar com algum frescor.

**Figura 1 - Helio Oiticica, Grande Núcleo, 1960. Com a destruição do quadro a pintura se corporifica**



Fonte: imagem fotográfica de autoria de César Oiticica Filho. Disponível em: <<https://universes.art/en/magazine/articles/2013/helio-oiticica/photos/04>>

## RELAÇÕES ENTRE O IMPRESSIONISMO E LOUIS LUMIÈRE

Em *Lumière: o último pintor impressionista* (2004, p. 25-46), Aumont se refere a Lumière como “o último pintor impressionista”. Se observarmos atentamente o período ao qual ele se refere no início dos anos 1900, antes do surgimento do cinema, os artistas responsáveis por ‘criar imagens’ ainda eram todos pintores.

O conceito pictórico de imagem que se conhecia na época seguia a herança da linguagem da pintura. Sendo assim, como poderia Lumière criar imagens que não fossem influenciadas pela pintura?

Louis Lumière observava as obras dos artistas impressionistas, que era o que estava mais em voga em seu tempo. Seu olhar era, portanto, descendente do olhar apresentado pelos artistas do início do século XX, tais como: Gustave Flaubert (1821-1880), Édouard Manet (1832-1883), Stendhal (1783-1842). É importante lembrar que um dos objetivos mais proeminentes dos pintores

impressionistas era encontrar uma representação fiel da natureza, principalmente na tentativa de captar o invisível no mundo visível, os aspectos da luz, do ar e da atmosfera que nos rodeia, abrindo mão do virtuosismo do desenho da forma para dar mais atenção aos aspectos da cor e das sensações.

De acordo com Proença (1995), o Impressionismo foi um movimento em que os artistas procuravam “a partir da observação direta do efeito da luz solar sobre os objetos, registrar em suas telas, as constantes alterações que essa luz provoca nas cores da natureza” (PROENÇA, 1995, p. 140).

Aumont (2004) salienta que não foi à toa que depois de Lumière e a invenção do cinematógrafo, não existiu mais nenhum pintor impressionista. O desejo dos pintores de retratar a sensação do real (diferente dos pintores realistas que se preocupavam especialmente com a representação fiel do objeto, mais do que das sensações ao redor dele), foi conquistado através do cinema e do surgimento da imagem em movimento.

O movimento do filme era algo que nem os mais virtuosos pintores realistas poderiam criar. A sensação de deslumbramento técnico de rara perfeição vinha de uma realidade acidental captada pela câmera, com possibilidades infinitas, aliada à sensação de profundidade e a questão temporal trazida pelo surgimento do cinema. Depois de Lumière, a pintura teve que se desconstruir e nunca mais foi a mesma.

A partir daí, apesar do primeiro cinema estar ligado tão intimamente ao olhar desenvolvido pela pintura, cada linguagem continuou a se desenvolver em seu próprio percurso, criando gramáticas próprias, com dispositivos distintos. Ainda assim, os diálogos paralelos entre estas duas formas de linguagem, aparentemente nunca parou de ocorrer. Existem alguns avizinhamentos estruturais e estéticos onde é mais fácil de visualizar esses diálogos interdisciplinares: a *mise-en-scène* e a redescoberta do dispositivo no cinema.

## A QUESTÃO DA *MISE-EN-SCÈNE* NA PINTURA E NO CINEMA

Na conclusão do livro *A mise en scène no cinema- do clássico ao cinema de fluxo* (2013), Luis Carlos de Oliveira Jr. declara que se fosse possível, definiria o termo ‘*mise en scène*’ em uma única frase: dar ordem necessária para se contemplar o caos.

Para os críticos e redatores dos *Cahiers du Cinéma*, tratava-se da quintessência do cinema, o passaporte para o mundo do filme. A maior ferramenta teórica e crítica em função do autor, que esta por trás da criação do universo do diretor.

Trata-se, portanto, de uma expressão idiomática francesa que se relaciona com encenação ou com o posicionamento de uma cena e, muitas vezes, com a direção ou a produção de um filme ou peça de teatro.

No cinema *amise-en-scène* engloba todos os elementos que aparecem no enquadramento: atores/atrizes, posicionamentos coreográficos/trajetórias, iluminação, decoração/cenografia, adereços da cena, figurino, entre outros elementos. É a *mise-en-scène* que expressa a atitude, as

escolhas e a identidade do(a) diretor(a) sobre todas as questões que aparecem na tela em seu estágio final de acabamento.

Como seria esperado *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera. A *mise-en-scène* geralmente envolve algum planejamento, mas o cineasta pode também estar aberto a eventos não planejados (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205).

É importante pensarmos como a *mise-en-scène* no cinema pode estar ligada originalmente ao pensamento de composição em pintura. É claro que quando falamos de pintura, estamos falando do ato de transformar um material para fazer dele uma matéria pictórica, dotada de valor. Tanto no cinema quanto na pintura, quando nos referimos à *mise-en-scène* estamos significando o ato de levar algo para dentro de uma cena, para mostrá-la. Não é difícil de notar as semelhanças entre a *mise-en-scène* no cinema e na pintura, quando comparamos, por exemplo, os elementos que compõem um enquadramento do filme ou um plano de um quadro clássico e figurativo. Ambos possuem uma espécie de composição cenográfica; a diferença é que no cinema essa cenografia leva a uma cena, enquanto na pintura ela se limita a essa etapa anterior, criando uma cenografia sem cena.

Poderíamos nos arriscar a afirmar que a *mise-en-scène* surgiria a partir da dialética entre a história da pintura com a utilização dos aparatos cinematográficos?

Oliveira Jr. (2013) apresenta o dualismo plano-fluxo / desenho-cor, existente na *mise-en-scène* no cinema, fazendo uma comparação lógica com a pintura. Segundo o autor o desenho faz um paralelo cinematográfico através da estética do plano, enquanto a arte da cor corresponderia a uma estética ligada ao fluxo.

Segundo Oliveira Jr.:

A estética do plano pressupõe a possibilidade de uma ordem transcendente. Um cinema que reside nos poderes organizadores da abstração racional e que tem seu passado ligado a Hitchcock, Lang e outros. A *mise en scène*, na estética do plano, consiste em organizar o inorganizado, estruturar o que por natureza é inestruturado, para no fim construir um sentido ou uma emoção. Os cineastas do plano estão do lado da razão, eles praticam uma arte racional, uma arte em que algo se dá a ver, algo a que Poussin chamava 'as belas ideias', ecoando. Os cineastas do fluxo (Hou Hsiao-hisien, Clair Denis, Wong Kar-Wai, Gus van Sant, Tsui Hark), diferentemente, não captam ou recriam o mundo segundo articulações do pensamento que se fariam legíveis nos filmes. Eles realizam um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados. A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em 'intensificar zonas do real'. O que importa não é conceber um sentido, mas um ritmo. O fluxo é questão, portanto 'menos de colocação em cena' [*mise en scène*] que de colocação em movimento [*mise en mouvement*] ou em continuidade (OLIVEIRA JR., 2018, p. 144).

Parece-nos clara essa comparação quando pensamos em pintura figurativa / pintura abstrada e cinema narrativo / cinema de fluxo. Como mencionamos anteriormente sobre a pintura, não se trata mais de 'o que' filmar, e sim de 'como filmar'. Podemos ir ainda mais longe se compararmos a linha da evolução da *mise-en-scène* cinematográfica em relação à evolução da representação da imagem no espaço pictórico na pintura.

Assim como o olhar evoluiu na pintura até chegar ao ponto da abstração total, e para alguns mais radicais, a destruição do quadro em troca de sua inserção no ambiente, no cinema a *mise en scène* não parou de acompanhar as mudanças de pensamento e se manteve em constante evolução, passando de um cinema clássico e formalista, para um cinema moderno, bifurcando-se para um cinema de fluxo até atingir os limites da forma com o cinema de dispositivo.

Entende-se 'limite' aqui, ao chegarmos ao ponto de um limiar entre o cinema e as artes visuais. A partir daqui é difícil separar ou classificar o que é cinema experimental e o que é videoarte, o que é obra e o que é dispositivo.

Assim como aconteceu anteriormente com a pintura, ao voltar-se para si mesma, o cinema parece também escoar no sentido de uma relação com o absoluto na arte, expandindo-se a partir de sua forma original para fora no espaço, em busca da sensação universal causada pela criação de novas realidades através da obra de arte.

## CINEMA E PINTURA: SOBRE FLUXO E DISPOSITIVO

Tanto o cinema quanto a pintura possuem seus dispositivos próprios, responsáveis por seu funcionamento e que estão diretamente vinculados ao impacto que a obra causa sobre o espectador. Diferente do que ocorre com a *mise-en-scène*, no dispositivo o que importa não é a cena em si ou o que a câmera capta, mas sim a tentativa de promover uma interação entre a obra e o observador, acionando suas peças para construir a experiência do espetáculo.

De forma genérica, poderíamos dizer que no cinema isso se daria através de uma projeção escondida, uma tela projetada, dentro de uma sala escura. Na pintura a ideia de dispositivo estaria ligada mais à relação quadro-cor-moldura-arquitetura. Novamente, se colocarmos ambos, lados a lado, poderemos perceber certas semelhanças entre eles. A diferença maior se encontra em questões pontuais, como no caso do quadro.

O quadro fílmico, no cinema é por si centrífugo, partindo do centro para fora, levando o observador para além das bordas do quadro. Ele carrega o fora-de-campo, aquilo que não é visto. Neste sentido, citamos André Bazin (1960) e sua análise comparativa e diferencial entre as delimitações impostas ao quadro/pintura e ao enquadramento/cinema. Declara Bazin: "o quadro [da pintura] polariza o espaço em direção ao seu interior; tudo aquilo que a tela [do cinema] nos mostra, contrariamente, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga" (BAZIN, 1960, p. 128). A partir destes esclarecimentos, podemos admitir que na pintura

o quadro pictórico é, por natureza, centrípeto. Ele encerra a tela pintada sobre seu próprio suporte, nos obriga a olhar para dentro do quadro, dando ênfase no objeto em si.

Os efeitos que atingimos com o quadro podem ser os mesmos tanto na pintura quanto no cinema. Porém os meios utilizados para atingir esses efeitos é que são pensados de forma diferente de acordo com os dispositivos de cada um, além é claro, dos contextos estilísticos que carregam.

O quadro em pintura, por se tratar de um objeto, carrega consigo o seu entorno. Seu 'sucesso' está vinculado à mobilização possível da imagem, graças à sua natureza de objeto, em decorrência da facilidade de seu transporte e até de sua comercialização.

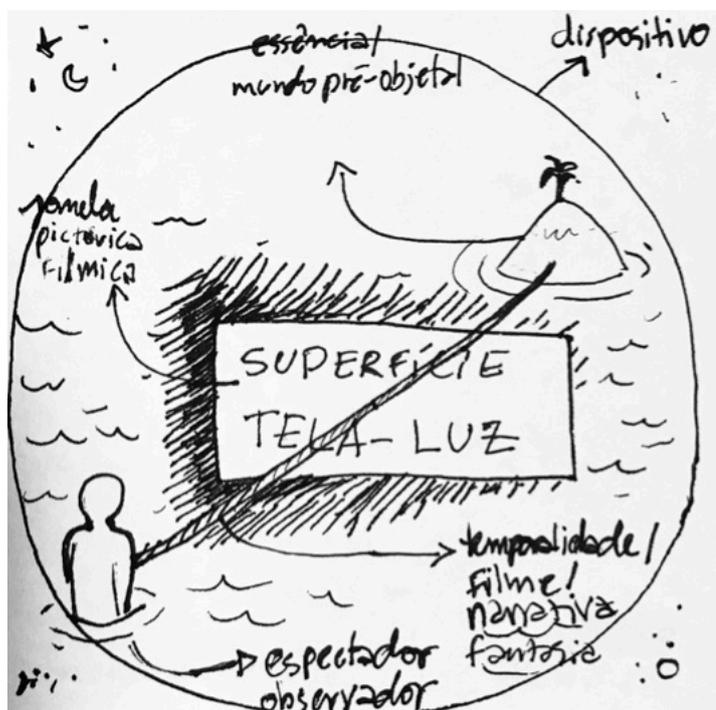
No cinema não encontramos essa mobilidade ligada ao objeto devido ao seu dispositivo. Devemos olhar para dentro desse dispositivo se quisermos encontrar um equivalente ao quadro-objeto. Porém, em cinema os dispositivos podem ser um tanto mais abstratos. O escuro da sala de cinema, por exemplo, é antes de tudo, o escuro em torno da imagem. É um elemento ativo na construção da obra, sendo essencial para tornar visível a imagem da forma desejada. No cinema deve-se pensar com ainda mais cuidado o dispositivo utilizado para exibição da obra se quisermos aproveitar ao máximo seus efeitos.

Se pensarmos na imagem projetada como uma das engrenagens do dispositivo de cinema, podemos novamente lembrar que um dos lemas do pensamento de Cézanne, em relação às vanguardas abstratas, era a ideia de que a superfície da tela era algo vivo, um organismo dotado de vida própria. Por isso era mais difícil conseguir atingir uma ligação ao quadro-objeto quando ele carregava e si uma imagem representativa em sua superfície.

Ao abandonar a representação seria muito mais fácil investir sobre o quadro como uma realidade autônoma presente no espaço. O cinema parece se apoiar nessa ideia para alcançar o grau de abstração necessário para se libertar da narração. Não é necessário encontrar no mundo uma ideia, pode-se partir da ideia ou do conceito para chegar-se até o mundo.

O esquema gráfico – de autoria própria – a seguir, explora imagetivamente esta relação (figura 2).

Figura 2 – sobre dispositivos, representações e observador



Fonte: retirado do caderno de pesquisa do autor

Com o alcance dessa ideia, o termo *mise-en-scène* se tornou tão obsoleto no cinema quanto o termo arte figurativa havia se tornado para a pintura 50 anos atrás. A partir dos anos 90, alguns cineastas que começaram a fazer o chamado ‘cinema de fluxo’ passaram a desenvolver uma mudança no olhar comparável a realizada pelos pintores impressionistas.

Ao abandonar o olhar da narrativa, a estrutura do quadro se evidenciou e se aproximou de sua matéria-prima, da luz e da cor. Com foco em planos sensoriais, estes cineastas do fluxo tentaram captar a atmosfera da cena em movimento através de planos hiper-fluídos, mais preocupados com a busca dessas sensações do que com um roteiro pré-estabelecido. Os eventos narrativos muitas vezes brotam de sua própria duração no plano. O que passa a importar mais nesses filmes é o comportamento dos fenômenos captados, como a atmosfera da cena, a captação e ritmos dos movimentos, do que a história em si, fazendo com que a narrativa do filme acabe ficando em segundo plano.

No cinema do fluxo, o observador ‘se perde’ na matéria sensorial do mundo criado pelo diretor, não importando tanto o drama como plano de fundo quanto a experiência sensorial da luz, do som e do movimento. Não importa o que se filma, mas como se filma. Basta um olhar e a ação de filmar torna-se maior do que o filme em si.

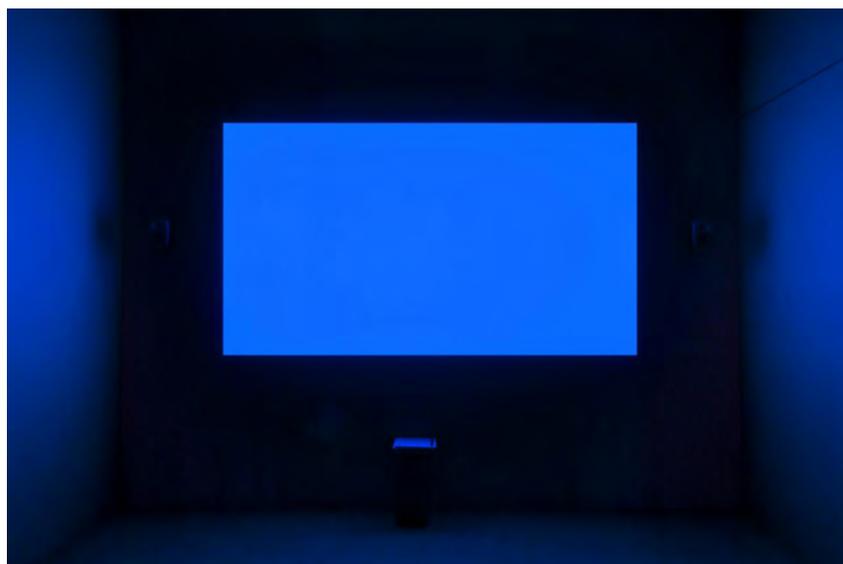
Se nos anos 50 o foco de interessada crítica cinematográfica era *amise-en-scène*, a partir dos anos 2000 o conceito de dispositivo ganhou relevância e ares de protagonismo. Nos filmes de dispositivo não há propriamente *umamis-en-scène*, se considerarmos o sentido tradicional da

palavra. Em vez disso temos uma estratégia visual elaborada e estabelecida a partir do dispositivo em um processo de narração que se faz reconhecer. O artista ativa esses dispositivos e permite que o mundo se encarregue do resto. Trata-se de fazer surgir um mundo velado através do olhar do diretor, instalando novas ambiências, provocando novas realidades.

De maneira similar ao que ocorreu com os pintores do período modernista, os cineastas do fluxo e do dispositivo começaram a entender que suas percepções individuais do mundo podiam ser muito limitantes se comparadas à infinita variedade de percepções proporcionadas pela realidade. Seguindo o exemplo dos artistas plásticos que trabalham com instalações, os cineastas-artistas passaram a conceber cada vez mais seus filmes como obras atmosféricas sensoriais.

O filme instalação ou filme-dispositivo, *Blue* do autor Derek Jarman (figura 03), não busca apenas refletir o mundo, mas isolá-lo na forma de obra de arte, aonde possa experimentar suas sensações com o máximo de intensidade desejada.

Figura 3 – *Blue* (Jarman, 1993) como cinema de dispositivo



Fonte: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/jarman-blue-t14555>>

*Blue* não é apenas um filme a ser assistido, mas também um dispositivo de cinema a ser habitado. O espectador não precisa concordar ou compreender plenamente o que vê, restando a ele habitar um espaço criado para a convivência entre corpos e imagens. “O mundo cenográfico dos cineastas-artistas é um espaço museológico que há de se construir com os materiais que cada um escolhe” (OLIVEIRA JR., 2018, p. 139).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS – CINEMA E PINTURA EM VIBRAÇÃO

A história do cinema – a ‘sétima arte’ – permanece intimamente conectada à trajetória das artes visuais. Em muitos aspectos temos a sensação de que o filme, em si, sempre procurou absorver algo da essência existente na imagem pictórica. O cinema nos apresenta um material que

carrega a representação e a significação da imagem fotográfica do real. A imagem fílmica já é por si só uma imagem pronta.

Um dos possíveis caminhos para capturar a essência material nos filmes pode ser a criação de trabalhos não narrativos que busquem mais uma cinetização da pintura, através de ferramentas formais puramente plásticas. Assim como a pintura teve que se objetivar sobre si mesma buscando uma resposta através da cor, no cinema é preciso voltar para a essência de seu dispositivo, o princípio da tela projetada, voltar-se para a luz, seja por seu viés simbólico, dramático ou atmosférico dentro do filme.

Se na pintura falamos da tela-tinta, tela-cor, em cinema podemos dizer tela-luminosa, ou a tela-luz. É nesta relação com a luz que encontramos mais facilmente a essência plástica do cinema. Na pintura, esse fazer da luz um material plástico é uma necessidade e os tratamentos de efeitos para retratar essa realidade podem ser infinitos. Já no filme, é de sua natureza captar muito bem a luz, às vezes até bem demais. Já quando falamos de cor no cinema, Aumont (2004) explica que ela só pode funcionar como forma de expressão. O que o cinema herdou da pintura é esse retorno à cor que abre caminhos para a fruição.

Com o cinema, o mundo real se tornou muito claro, representado de modo imagetivamente fidedigno, fazendo se perder a sensação pura, ou como diria Cézanne, 'a sensação do pré-objeto'. Desde o surgimento do cinema, a pintura se encontra em busca dessa sensação, para fazer de si seu universo, sua realidade. O cinema narrativo está muito distante de sua própria matéria fílmica; ele não conhece essa informalidade que podemos encontrar na pintura. No cinema narrativo sua matéria está contida na representação. Já no cinema experimental, ao se desprender na narração, o cinema encontra a liberdade necessária para explorar sua forma puramente visual e temporal, podendo assim escapar das amarras da linguagem para produzir imagens que nos elevam ao máximo da esfera da visualidade e da sensação.

Os cineasta-artistas preferem primeiro ver para depois falar. Para eles, é mais importante primeiramente ver o mundo para depois escrever sobre ele. É um cinema principalmente feito de imagens e não de palavras. O objetivo seria pictorializar o cinema, usá-lo como ferramenta para tentar resolver problemas questionados também na pintura. Para fazer esse cinema é preciso voltar à solidão criativa do pintor, trazer a ambição de um artista que mergulha em sua técnica e seu material de trabalho.

Se a pintura está no cinema ela se encontra na apropriação, nos desvios das problemáticas pictóricas. Assim como na pintura, é preciso questionar tudo, quando se fala em cinema, isto também acontece: é preciso questionar a forma, questionar o dispositivo, questionar o sistema, aprofundando-se nas relações de representação com o mundo visível. Já não importa o que se representa, mas como se representa, qual é a matéria que se utiliza para criação de imagem, o pigmento, o grão.

Este é o percurso que precisamos mirar se quisermos nos arriscar a fazer cinema como se faz pintura.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. Lumière: o último pintor impressionista. In: AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 (p. 25-46).

BAZIN, André. **Qu`est-ce que le cinema?** Vol. II. Paris: Editions du Cerf, 1960.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Editora da USP, 2013.

DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo**. O mistério de Ariana. Ed. Vega - Passagens. Lisboa. 1996.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Disponível em: <[https://issuu.com/noaraquintana/docs/h\\_luo\\_oiticica\\_aspiro\\_ao\\_grande\\_labirinto-1986](https://issuu.com/noaraquintana/docs/h_luo_oiticica_aspiro_ao_grande_labirinto-1986)>. Acesso em: 20 dez. 2020.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema - do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus. 2013.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo: Ática, 1995.

Recebido em: 28/11/2020  
Aceito em: 01/04/2021

# APROPRIAÇÕES DE SUBGÊNEROS DO HORROR NO CINEMA NEGRO NORTE-AMERICANO CONTEMPORÂNEO

Waldir Alves da Silva Segundo<sup>1</sup>

**RESUMO:** O cinema de horror americano sempre foi centrado na branquitude e nas questões e medos da classe média americana. Numa oposição crítica a essa invisibilidade compulsória, alguns artistas negros se apropriam do gênero para contar as suas histórias e os medos dos afro americanos, utilizando-se de linguagens de subgêneros de horror como o *body horror* e o *slasher*, antes exclusivos ao cinema e espectador brancos, agora orientandos para uma espetatorialidade negra. O artigo visa investigar, focando na análise do horror corporal no filme *Contos macabros (Tales from the hood, Rusty Cundieff, 1995)*, os novos olhares que surgem em resposta a anos de apagamento e, que de maneira astuta, ressignificam as linguagens desses subgêneros em novos produtos audiovisuais: filmes e séries de TV.

**Palavras-chave:** *Body horror*; *slasher*; cinema negro; olhar opositor.

## APPROPRIATIONS OF SUBGENRES OF HORROR IN THE CONTEMPORARY NORTH AMERICAN BLACK CINEMA

**ABSTRACT:** American horror cinema has always been centered on whiteness and the issues and fears of the American middle class. In a critical opposition to this compulsory invisibility, some black artists appropriate the genre to tell their stories and the fears of African Americans, using languages of horror subgenres such as body horror and slasher, previously exclusive to cinema and spectators whites, now orienting themselves towards a black spectatoriality. The article aims to investigate, focusing on the analysis of body horror in the film *Contos Macabros, (Tales from the hood, Rusty Cundieff, 1995)*, the new looks that emerge in response to years of erasure and that, in a cunning way, resignify the languages of these subgenres new audiovisual products: films and TV series.

**Keywords:** Body horror; slasher; black cinema; oppositional gaze.

---

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). E-mail: waldirseguno@gmail.com

## INTRODUÇÃO

No contexto cinematográfico estadunidense, o negro encontra-se em questões de marginalidade desde o início da história do cinema. Herança dos tempos escravagistas, perpetuadas por um pensamento racista e colonial, o corpo negro sempre foi perseguido e relegado a aparições sem nenhum protagonismo, ou de total desumanização (o estereótipo do homem negro como predador sexual ou violento, por exemplo) com consequências que ecoam fortemente até hoje no meio audiovisual, principalmente americano. Um dos primeiros espaços que se abriu para receber a negritude foi o cinema de horror, que historicamente é um gênero também marginalizado e direcionado à população mais pobre (composta majoritariamente de negros e latinos). A professora e pesquisadora negra Robin R. Means Coleman, em seu livro *Horror Noire*, cita que uma dessas mudanças foi na virada dos anos 1960 para os anos 1970 com o filme *A Noite dos mortos-vivos* (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968), em que o público pode ver um protagonista negro nas telas – mesmo não lhe permitindo um final “feliz”. O filme fez tanto sucesso que acabou criando o subgênero de zumbis, que continua em voga até hoje, mesmo conferindo raros protagonismos aos sujeitos negros.

No decorrer dos anos, foram criados diversos subgêneros dentro do gênero de horror que redirecionavam as histórias para outros tipos de linguagens e contextos, quase sempre tomando como base um público adolescente majoritariamente branco e relegando o personagem negro ao suporte das vontades dos personagens brancos (quando não aparecia apenas para ser morto), confirmando o *status quo* racial da sociedade branca americana. O objetivo deste trabalho é fazer um comparativo e também mostrar como a negritude se apropriou de um subgênero específico: o *body-horror* (ou horror corpóreo) no longa-metragem de autoria negra *Contos Macabros* (*Tales from the hood*, Rusty Cundieff, 1995) para tentar traçar perspectivas futuras em outros subgêneros do horror.

A principal motivação do horror, desde os primórdios, é trazer o medo, o incômodo e, implicitamente ou explicitamente, reimaginar, através dessa produção de medo, os principais problemas sociais que povoam o imaginário na época em que o filme é realizado – algo próximo daquilo que Bruno Galindo (2020) chama de terror “suprarreal”, ao extrair seu assombramento da própria realidade, transformar isso num código de terror e devolvê-lo para a dramaturgia do filme.

Essa tensão entre as violências da ficção e da vida real levaram o cinema de horror a encontrar um público que, ao mesmo tempo, quisesse lidar com essas duas experiências (o pavor e a crítica social) simultaneamente, mesmo que, a princípio, elas parecessem tão distantes entre si – especialmente as audiências negras, latinas e pobres, que experimentavam mais diretamente experiências de terror cotidianas. Relegadas às matinês durante décadas, nos Estados Unidos as sessões de horror eram, em grande parte, realizadas em cinemas de bairros periféricos e de afroamericanos e bem longe do horário nobre. Geralmente, reuniam filmes de baixíssima qualidade técnica, produzidos em ritmo acelerado, uma vasta oferta de títulos para agradar os públicos mais

pobres - com raras exceções, como os clássicos filmes de monstros da Universal nas décadas de 1930 e 1940. Um dos pontos de rompimento dessa precariedade de produção e circulação de filmes foi o lançamento de *A Noite dos mortos-vivos*, em 1968.

O público, que estava acostumado a consumir outros tipos de conteúdo de horror mais cartunescos e ingênuos, como filmes de insetos gigantes ou de alienígenas ridiculamente maquiados, ficou extremamente impactado, tanto positivamente quanto negativamente, com o que foi exibido (principalmente as crianças), impulsionado principalmente pelo contexto racial - o protagonista do filme, que é negro, é confundido com um dos zumbis e é assassinado ao final do filme, numa alegoria dos linchamentos racistas tão frequentes nos Estados Unidos durante o século XX. Tal impacto “formou a base de sua inicial rejeição pela crítica e o trauma de seu público inicial das matinês de fim de semana, bem como sua eventual recuperação crítica como um trabalho visionário e subversivo”<sup>2</sup> (HEFFERNAN, 2002, p. 66).

Este contexto subversivo, que atraiu um novo público aos cinemas, interessado no potencial político do filme, foi o gatilho inicial para a ocupação afro-americana no cinema de horror e nos seus subgêneros, impulsionado pela reinvenção do *exploitation* em *blaxploitation*, em filmes que emulavam títulos clássicos como *Blácula, o vampiro negro* (*Blacula*, William Crain, 1972). Ocorrido no início dos anos 1970, o ciclo de *blaxploitation* “descreve uma era de lançamentos de filmes negros que frequentemente se inspiravam nas ideologias do movimento Black Power enquanto apresentavam temas de empoderamento” (COLEMAN, 2019, p. 207), relendo diversos gêneros clássicos, como os filmes policiais, eróticos, de horror e ação/suspense.

Os afroamericanos estavam saindo de um contexto de invisibilidade para ocupar novos espaços independentes, onde “os espectadores negros do cinema comercial e da televisão podiam mapear o progresso de movimentos políticos pela igualdade racial através da construção de imagens, e assim fizeram” (HOOKS, 2019, p. 218). E, nesse caso, os discursos e as estéticas presentes nos gêneros cinematográficos clássicos passavam a ser lidos a partir dos valores, linguagens, experiências e do próprio imaginário da comunidade negra – o que, inclusive, se espelha na própria provocação que o crítico Bruno Galindo faz em seu texto “Terror colonial, terror suprarreal, terror infrarreal” (2020), quando nos lembra que, para o espectador negro, o *Nascimento de uma nação* (1915), de Griffith é basicamente um filme de terror, bastante indesejável aliás, já que são os corpos negros em cena que são retratados tanto como repulsivos e monstruosos quanto como extermináveis.

Esses corpos extermináveis são sempre vistos pela perspectiva branca como invasores, numa concepção que é produtos desses medos, e que concebe os negros e os imigrantes como aqueles que desejam sugar e invadir seus lugares e seu estilo de vida perfeito. A série de televisão *Them* (Little Marvin, 2021) denuncia a naturalização desse racismo estrutural ao contar a história

---

2 No original “formed the basis of its initial rejection by critics and the traumatization of its initial audiences at weekend-afternoon matinees as well as its eventual critical recuperation as a visionary and subversive work.” – Tradução minha.

de uma família americana negra que se muda para a Califórnia, depois de sofrer um trauma em sua casa na Carolina do Norte. Em busca de um ambiente mais tranquilo, acabam se mudando para um subúrbio (que ironicamente anos depois daria origem a Compton, um bairro de Los Angeles famoso por ser o berço da comunidade negra daquela cidade). Quando a família se muda, a repulsa é imediata: aqueles corpos não pertencem àquele lugar. Nessa tentativa da família para se integrar ao lugar, os brancos se reúnem para impedir o protagonismo negro: em uma inversão dos papéis dos zumbis, a monstruosidade muda de lado e uma nova massa “descerebrada” é formada – um grupo de mulheres faz um protesto na frente da casa da família, para os intimidar. No calor de 40°C, os corpos brancos alinhados em fileiras, suados, que tentam dissuadir a família, materializam uma nova monstruosidade que neles aflora, numa antítese dos corpos zumbificados que cercam a casa da família branca em *A Noite dos Mortos-Vivos*. José Gil em seu livro *Monstros* explica que “uma fenomenologia da monstruosidade revelaria, sem dúvida, que o fascínio provocado pela visão de um monstro refere-se, em primeiro lugar, à superabundância de realidade que ele oferece ao olhar” (GIL, 2006, p.74). Enquanto na série *Them* essa superabundância só fica sugerida, em outros subgêneros ela é completamente exposta, como no *body horror*, que vou investigar na sequência.

## O NOVO MUNDO DO *BODY HORROR* NEGRO

O *body horror* é um subgênero do horror que começou a despontar no final dos anos 1970, marcada com as experimentações dos filmes de zumbis e obras de alguns diretores como John Carpenter e o canadense David Cronenberg, na herança de obras que discutem a alteração do corpo humano como efeito monstruoso como Frankenstein de Mary Shelley. A principal característica do *body horror* é que ele parte de um imaginário fortemente dominado pela biotecnologia, em que coexistem “híbridos monstruosos, mutações e doenças que se manifestam como deterioração física e comportamental; metamorfose; e zombificação” (CRUZ, 2012, p.161). Para Ronald Cruz, é um tipo de horror que “aprecia a destruição da forma orgânica a ponto de uma insignificância evolutiva não natural” (idem, p.167-168).

Essa apreciação é geralmente trabalhada pelos medos da sociedade branca americana, principalmente como herança da guerra fria e os horrores do holocausto nuclear. Os afro-americanos não tinham o “privilegio” de se preocupar com coisas distantes, pois estavam na linha de frente de guerras como a do Vietnã, mas, mesmo com o surgimento de movimentos como o já citado *blaxplotation* nos anos 1970, o corpo negro volta a ser invisibilizado nos anos 1980 com a profusão dos filmes de *slashers* no cinema, onde o negro só aparecia na película para ser o segundo ou terceiro a morrer e aumentar a contagem de corpos nos filmes. Ambientados nos subúrbios brancos de classe média, a rara presença negra nesses filmes muitas vezes reforçava a ideia de que essas pessoas sequer deveriam estar ali naquele universo de conforto e estabilidade, não lhes permitindo ser retratados nem como seus habitantes, nem como a ameaça monstruosa que desestabiliza a paz

do *american dream* – e não é à toa que Jordan Peele escolhe reler ironicamente esse universo em seu filme *Corra (Get out, 2017)*.

Quando chegamos aos anos 1990, vemos “o retorno dos ‘filmes negros’ de terror, definidos pela reintrodução da subjetividade negra autônoma e o reconhecimento de personagens resilientes e empoderados” (COLEMAN, 2019, p.53). Nessa leva, temos o filme *Contos Macabros*, lançado em 1995. O longa-metragem é uma antologia de horror que contém quatro contos (curtas-metragens) dentro de sua estrutura. Viabilizado pela figura já presente em *Hollywood* de Spike Lee, o projeto foi idealizado pela dupla de roteiristas Rusty Cundieff e Darin Scott e foca em histórias sobrenaturais misturando questões raciais vividas pela população negra, que envolvem criminalidade, drogas, armas e violência familiar, vividas principalmente nos guetos das grandes cidades.

Em termos de linguagem e narrativa, o filme usa de diversos instrumentos do cinema de horror branco, mas focaremos aqui na questão da incorporação dos elementos de *body horror*. No primeiro conto do filme, chamado de “Revelação do policial rebelado” (*Rogue cop revelation*), acompanhamos um policial negro que está em patrulha com seus colegas policiais brancos e encontram um carro parado na rua. O dono do carro é um militante contra a violência policial aplicada aos negros, o que já é motivo suficiente para os policiais brancos o atacarem até a morte, enquanto o policial negro testemunha a atrocidade sem poder fazer nada. Depois de um ano, o homem retorna como um fantasma-zumbi, com todas as marcas da violência policial no seu corpo.

Com a ajuda do policial negro, ele persegue seus assassinos, vingando-se de um a um. No último confronto, o policial racista tem seu corpo derretido e fundido a uma pintura (grafite) na parede, em um claro uso do *body horror* como reação ao abuso cotidiano infligido ao corpo negro, frequentemente desumanizado e desindividualizado, transformando o corpo branco em um novo corpo colorido, como um memorial de lembrança de sua própria violência racista (figuras 1 e 2).

No segundo conto do filme, intitulado de “Meninos se machucam” (*Boys do get bruised*) acompanhamos Walter, garoto negro que mora com a mãe e é frequentemente abusado fisicamente e psicologicamente por um ser que ele chama de “monstro”. Esse monstro (figura 3) na verdade é o namorado da sua mãe, que impõe o terror na família de Walter. O horror é tão grande que Walter visualiza o padrasto como uma aberração corpórea, atingindo o status monstruoso fisicamente.

Com a ajuda do seu professor e da sugestão de uma colega de classe, ele passa a desenhar o monstro em uma folha de papel, que é conectada diretamente ao corpo do padrasto. No final do episódio, após mais um ato de violência deste, o garoto amassa o papel como o último recurso para se salvar da opressão que vive, e enfim consegue ser bem-sucedido. Amassando o papel, o garoto faz que o corpo do vilão reproduza os efeitos de seu gesto, criando uma metamorfose e um contorcionismo que distorcem o corpo normal. A mãe (como indicado na figura 4), também cansada de tantos abusos, pisa no papel, dando o último golpe e se livrando da violência doméstica, que tanto assombra as comunidades negras e periféricas (embora não seja exclusividade delas). O filme mostra “as comunidades negras como lugares repletos de armadilhas perigosas, mas também

cheias de orgulho e talento” (COLEMAN, 2019, p. 293), talento esse que ajuda nas artes como música e cinema, e na apropriação de linguagens nunca antes utilizadas pela comunidade afro-americana – a franquia *Contos macabros* conta também com duas sequências feitas nos anos 2000, que também incorporam elementos do cinema hegemônico, especialmente da ficção científica.

**Figura 1 – O horror corpóreo implementado no filme**



Fonte: Screenshot retirada do filme

**Figura 2 – O novo corpo**



Fonte: Screenshot retirada do filme

Figura 3 – O monstro



Fonte: Screenshot retirada do filme

Figura 4 – A mãe dando fim à opressão em *Contos Macabros*



Fonte: Screenshot retirada do filme

O uso do *body horror* nesses curtas e nessas cenas são só um exemplo do quão potente pode ser uma estética quando misturada com diálogos sociais e heranças culturais, bem com o próprio imaginário cotidiano da negritude – basta pensarmos nas imagens de corpos de pessoas negras espancadas em abordagens policiais corriqueiras que circulam nos telejornais, com seus rostos deformados, sangramentos e ferimentos em excesso, mutilações, para percebermos o quanto o horror dessas experiências de violência é diretamente ligado a sensações físicas e a uma visualidade do grotesco. A própria metáfora do sufocamento, tão usada historicamente para falar da violência racial em textos de ativistas negros, não é apenas uma metáfora, mas remete a um permanente estado de sofrimento físico a que esses corpos são submetidos, que vai dos enforcamentos de

pessoas negras em árvores por grupos supremacistas brancos (como citados na canção *Strange fruit*, de Billie Holiday) ao recente episódio do assassinato de George Floyd.

O *body horror* “insere o pesadelo onde mais tememos - dentro da nossa própria pele ou da pele de outra pessoa, irracional ou não, os humanos têm expectativas arraigadas”<sup>3</sup> (Taylor, 2018, p.1). Essas expectativas são as mesmas que colocam as pessoas em seus papéis usuais, o corpo branco em seu subúrbio perfeito e o corpo negro marginalizado nos guetos. Como nos lembra Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da plantaço*, muitas vezes a negritude não somente coincide com o “fora”, mas também com a imobilidade: A capacidade que os corpos brancos têm de se mover livremente num determinado lugar “resulta do fato deles sempre estarem “no lugar” – na não-marcação da *branquitude*” (KILOMBA, 2019, p. 62). À negritude, por outro lado, cabe somente a marcação, especialmente como “diferente” ou “incompetente”, no sentido de estar ali inapropriadamente, destoando da harmonia daqueles espaços, tida como incapaz de desempenhar adequadamente os mesmos papéis destinados aos brancos.

A alteração desse “corpo social” hegemônico gerada pelo discurso do filme faz com que a monstruosidade inerente à própria branquitude apareça, evidenciando o quanto seu próprio corpo pode vir a ser podre – invertendo as perspectivas usuais, sobre quais tipos de corpos são considerados monstruosos ou não. Uma pessoa branca, acostumada a ver corpos sempre diferentes do seu ocupando esse lugar do grotesco e do disforme, pode sentir repulsa pela simples possibilidade de testemunhar a evisceração de um de seus pares (como ocorrida nas cenas finais dos episódios anteriormente analisados), e desejar manter esse filme o mais distante de sua realidade. Todavia, esse cinema não foi feito para satisfazer esse tipo de olhar, mas sim para contemplar as audiências negras, finalmente testemunhando suas histórias, medos e expectativas de superá-los expostas em tela grande, sem que seus protagonistas sejam submetidos aos mesmos extermínios já tão naturalizados no cinema de horror *mainstream*.

Este filme é também fruto do olhar crítico e opositor criado pelos espectadores negros no decorrer de sua educação audiovisual. Bell Hooks fala que esse olhar opositor é desenvolvido desde cedo (especialmente pelas mulheres, duplamente negadas para a espetatorialidade fílmica hegemônica), ao verem inúmeros personagens negros estereotipados na TV e no cinema, com os quais a identificação era uma experiência problemática. Por outro lado, essas platéias “experimentavam o prazer visual em um contexto que o olhar também era associado à contestação e a confrontação” (HOOKS, 2019, p. 218).

Os filmes do gênero *slasher* (o nome vem do inglês *to slash*, que significa cortar, pois neles o assassino geralmente faz uso de armas cortantes), nascem de uma onda conservadora pós-revolução sexual, bem no final dos anos 1970. Neles, o algoz invade o subúrbio americano ou um acampamento

---

3 No original “Body horror puts the nightmare where we fear it most—inside our own or someone else’s skin, where irrational or not, humans do have ingrained expectations.” – Tradução minha

de férias: locais intocáveis e puros, onde “as vítimas são em sua grande maioria adolescentes, transgressores sexuais, marcados para a destruição devido a seus comportamentos e envolvimento com bebidas, drogas ilícitas e sexo” (LAROCCA, 2014, p. 7) – ou seja, tudo que ameaçava o status quo branco classe-média americano. Infelizmente faltou mencionar que os negros também não faziam parte desse contexto de pureza: eram geralmente os primeiros a serem mortos em filmes como *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980, Sean S. Cunningham) ou *A hora do pesadelo* (*Nightmare on Elm Street*, 1984, Wes Craven).

Na franquia *Pânico* (*Scream*, 1996, 1997, 2000 e 2011, Wes Craven), dentre cerca de 40 personagens que temos entre seus quatro filmes, há apenas 5 coadjuvantes negros, dos quais 3 são vítimas do assassino, mostrando mais uma vez o não-pertencimento do jovem negro àquele universo. Vale contudo mencionar que, embora esse subgênero estivesse esquecido no começo da última década, têm surgido algumas tentativas de reacendê-lo, a partir de olhares para além da hegemonia branca. Séries como a produção canadense *Slasher* (2019), que em sua terceira temporada teve uma protagonista mulçumana (trajando *hijab* e evidenciando as demais marcas de sua origem étnico-religiosa) e a série *Pânico*, produzida pela MTV, que embora tivesse dedicado suas duas primeiras temporadas a tramas de um *slasher* “padrão”, teve uma mudança criativa completa em sua terceira temporada, com um foco voltado para a experiência negra.

## OUTROS OLHARES, NOVOS FUTUROS

Em 2018 foi realizada, em formato de antologia, a terceira temporada da série *Pânico* (titulada em inglês *Scream Resurrection*), inspiradas nos filmes de Wes Craven. As produtoras executivas Queen Latifah e Mary J. Blige, cantoras e artistas negras conhecidas mundialmente, transpõem a popular franquia para os guetos negros norte-americanos, centrando-se pela primeira vez em protagonistas negros que têm de lidar não só com as investidas dos assassinos seriais, mas com assuntos ligados à comunidade periférica negra, como o tráfico de drogas. É possível identificar que o marketing da série já é direcionado para o público negro, ao centrar as imagens de divulgação na presença majoritária de intérpretes negros no elenco (figura 05).

A temporada, contudo, não caiu no gosto popular (segue tendo o pior *score* de usuário do Metacritic), possivelmente pela tradição da franquia em valorizar as fantasias usuais da branquitude dentro da mitologia do *slasher*. Na principal página do Reddit (fórum de debates bastante popular entre a juventude norte-americana) destinada à série, ainda é comum ver as pessoas enaltecendo as duas primeiras temporadas e seus protagonistas brancos e inferiorizando a terceira temporada, embora em termos de qualidade da produção, estética e linguagem, todas essas temporadas atinjam níveis muito próximos.

Figura 5 – Elenco da terceira temporada de *Pânico*



Fonte: Matéria da [ibtimes.com](https://s1.ibtimes.com/sites/www.ibtimes.com/files/styles/full/public/2019/07/08/scream-resurrection-vh1-cast.jpg)<sup>4</sup>

Planeja-se uma nova tentativa de emplacar um protagonismo não-branco em *Pânico 5*, previsto para ser lançado em 2022, que pretende aproximar os personagens dos filmes anteriores a uma nova personagem de destaque, desta vez de origem negra e latina. É uma tentativa de amenizar a rejeição racial tão presente junto ao público da franquia, tentando capitalizar na atual (porém ainda bastante superficial) onda de inclusão que se observa em Hollywood.

A já citada série *Them* faz uso contínuo de elementos de *body horror* aliados a citações ao horror sobrenatural, presente em filmes como *Invocação do Mal* (James Wan, 2013), e também ao *torture porn*, subgênero dos anos 2000 que tem em sua principal característica a exposição exagerada de seus personagens à dor e à humilhação física e psicológica de seus personagens. Cabe lembrar que, tanto a respeito do *torture porn* quanto do *body horror*, “pode se argumentar que tais filmes tendem a provocar tanto uma resposta masoquista quanto uma sádica”<sup>5</sup> (HUTCHINGS, 2008, p.314). A confluência entre os dois subgêneros fica evidente num ápice da série: a revelação que o trauma da família é decorrente de um episódio violento em que a matriarca é estuprada enquanto vê seu filho caçula, ainda bebê, ser assassinado na sua frente, com requintes de crueldade.

4 Disponível em: <<https://s1.ibtimes.com/sites/www.ibtimes.com/files/styles/full/public/2019/07/08/scream-resurrection-vh1-cast.jpg>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

5 No original “One might argue that such films tend to elicit as much a masochistic response as they do a sadistic one” – Tradução minha

Esse uso elevado da violência e da humilhação tem levantado diversos questionamentos sobre o tipo de representatividade que a série propõe aos sujeitos negros, já que reitera uma frequente exploração de seus traumas sempre de forma desproporcional – como se, para vermos o personagem branco sofrer, tivéssemos que explorar ainda mais o sofrimento do negro. Soa como uma espécie de perverso conforto endereçado à maioria branca das audiências de serviços de streaming como a Amazon Prime, que produz e veicula a série, e que, em vez de tensionar as assimetrias de poder nas questões raciais, acaba por criar, com essa inclusão de personagens negros nas tramas, uma falsa sensação de “igualdade” ou “avanço”, que no fundo apenas reforça um status quo em que seus corpos continuam sendo tratados como mercadorias baratas e descartáveis cujos sofrimentos são cada vez mais espetacularizados em cena. Em um pensamento sobre artes plásticas, mas que podemos trazer para o audiovisual, a pesquisadora Zoé Samudzi diz:

Ou seja, onde a negritude está em voga e as imagens de atrocidade são uma mercadoria quente (ou onde os ocidentais se sentem compelidos a interagir com a vida e a arte da África continental principalmente através das lentes do sofrimento), torna-se difícil produzir um comentário ou sátira que não se lê quase de forma idêntica aos fluxos cotidianos de violência<sup>6</sup> (SAMUDZI, 2020, p.1).

Apesar dessas contradições serem ainda comuns em alguns projetos de maior orçamento, o cinema negro de horror vai se ampliando e se firmando no universo cinematográfico comercial com mais avanços do que retrocessos. O sucesso de filmes como os realizados pelo Jordan Peele mostra que essa readequação dos pressupostos do horror ao contexto negro tem muito mais potencial crítico, principalmente em termos de identificação espectral. Manthia Diawara, ainda nos anos 80, trouxe uma discussão muito forte também sobre o lugar de resistência do espectador negro, que já antecipava o discurso de Bell Hooks sobre o olhar opositor:

Espectadores resistentes estão transformando o problema da identificação passiva em crítica ativa, algo que tanto nos informa quanto está relacionado ao cinema contemporâneo de oposição. A chegada de produções independentes negras tem moldado a atitude crítica do espectador afro-americano para com os filmes de Hollywood (DIAWARA, 1988, p.1).

Sempre existiu resistência no cinema negro norte-americano, especialmente no campo do horror, um processo histórico complexo que é retratado em detalhes em *Horror Noire – A History of Black Horror*, tanto o livro de Robin Coleman quanto o documentário realizado em 2019 por Xavier Burgin. A intenção desse artigo foi mostrar que o cinema de horror negro não se resume a meras “cópias” como o senso comum e os processos de invisibilização dessa produção dão a entender,

---

6 No original “Which is to say, that where Blackness is en vogue and atrocity images are a hot commodity (or where Westerners feel compelled to interact with continental African life and art primarily through the lens of suffering), it becomes difficult to produce a commentary or satire that does not read almost identically to the quotidian flows of violence” – Tradução minha

mas sim o resultado direto de um olhar revolucionário e crítico que foi se criando no imaginário da negritude, a partir da recusa à invisibilidade, aos estereótipos e aos silenciamentos, e incluindo a sua cultura e seus questionamentos em um cinema antes estritamente branco.

## REFERÊNCIAS

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror noire**: a representação negra no cinema de terror. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

CRUZ, Ronald. "Mutations and metamorphosis: Body horror is biological horror". **Journal of popular film and television**, vol. 40, n. 4. New York: Routledge, 2012.

DIAWARA, Manthia. "**Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance.**" Tradução de: Heitor Augusto. *Film Theory and Criticism – Introductory Readings*. 6ª edição. New York: Oxford University Press, 2004. Disponível em: <<https://ursodelata.com/2016/12/13/traducao-o-espectador-negro-problemas-acerca-da-identificacao-e-resistencia-manthia-diawara/>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio d'água, 2006.

HEFFERNAN, Kevin. Inner-City Exhibition and the Genre Film: Distributing "Night of the Living Dead" (1968). **Cinema Journal**, Vol. 41, No. 3 (Spring, 2002). Texas: Society for Cinema & Media Studies, 2002.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

HUTCHINGS, Peter. **Historical Dictionary of Horror Cinema**. Maryland: Scarecrow Press, 2008.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAROCCA, Gabriela. "O Corpo Feminino No Cinema De Horror: Representações De Gênero e Sexualidades Nos Filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-Feira 13* (1970 - 1980)." In: **Anais do XV Encontro Estadual de História "1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado"**. Florianópolis: 2014.

SAMUDZI, Zoé. "The sculptural politics of cacao". **Art In America**, 2020, Vol. 108, No. 6 (September, October, 2020). Estados Unidos da América, 2020. Disponível em: <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/congolese-plantation-workers-art-league-cacao-sculptures-1234570834/amp/>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

TAYLOR, Lucy. "The H word: Body horror – What's really under your skin". **Nightmare Magazine**, n 69, junho de 2018.

Recebido em: 28/01/2021

Aceito em: 01/04/2021

# O MARKETING GLOBAL DO CINEMA EM PERSPECTIVA COMPACTUADA: AS SUPERPRODUÇÕES HOLLYWOODIANAS E AS PRODUÇÕES ESTRANGEIRAS

Jonas Abreu<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo do artigo foi analisar o papel das superproduções *hollywoodianas* como protagonista do cinema transnacional e investigar como algumas produções estrangeiras carregadas de representações simbólicas regionais foram introduzidas neste circuito com o propósito de revitalizar certas formas locais de tradição e cultura. A metodologia utilizada para extrair os resultados foi a pesquisa bibliográfica com investigação de marcos históricos, antropológicos e mercadológicos, fundamentado em fontes secundárias nas áreas de Sociologia, Antropologia, Marketing e Cinema. A pesquisa abrangeu a leitura, fichamento, análise e interpretação de livros, periódicos e sites, para se conhecer as diferentes contribuições sobre a montagem do ecossistema do cinema internacional. O estudo confirmou que as estratégias de marketing se moviam globalmente para configurar um sistema narrativo homogêneo de pragmatismo simbólico no qual as superproduções e as montagens estrangeiras conviviam desde que houvesse apelos universais. Os resultados revelaram estratégias conflitantes e cooperativas, em busca de inserção no mercado internacional.

**Palavras-chave:** Superproduções Hollywoodianas; Indústria Cultural; Cinema Mundial; Marketing Global; Produções Estrangeiras.

## THE CINEMA'S GLOBAL MARKETING FROM AN AGREED PERSPECTIVE: HOLLYWOOD BLOCKBUSTERS AND FOREIGN PRODUCTIONS

**ABSTRACT:** The purpose of the article was to analyze the role of Hollywood blockbusters as the protagonist of transnational cinema and to investigate how some foreign productions loaded with regional symbolic representations were introduced in this circuit with the purpose of revitalizing certain local forms of tradition and culture. The methodology used to extract the results was bibliographic research with investigation of historical, anthropological and market surveys, founded on secondary sources in the areas of Sociology, Anthropology, Marketing and Cinema. It included reading, writing, analysis and interpretation of books, papers and websites, in order to learn about the different contributions on the construction of the international cinema ecosystem. The study confirmed that marketing strategies were moving globally to configure a homogeneous narrative system of symbolic pragmatism in which blockbusters productions and foreign projects coexisted as long as there were universal appeals. The results revealed conflicting and cooperative strategies, in the search for a place in the international market.

**Keywords:** Hollywood Blockbusters; Cultural Industry; World Cinema; Global Marketing; Foreign Productions.

---

<sup>1</sup> Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pela FGV Rio. Especialista em Marketing pela UCAM. Professor de Marketing e Administração da Faculdade Anhanguera – RJ. E-mail: jonasabreu91@yahoo.com.br

## INTRODUÇÃO

A vontade de registrar histórias, emoções e fantasias que envolvem os seres humanos em todos os seus atos e atitudes é um desejo tão antigo quanto à própria trajetória humana. Através de manifestações que traduzem os legados culturais dos seus ancestrais ou por expressões artísticas capturadas no patrimônio religioso ou ainda através das pantomimas teatrais, as encenações parecem fazer parte do próprio processo formador da identidade dos estados, nações e culturas em geral.

De fato, a arte, a literatura e as tradições que concretizaram até meados do século XX uma boa parte destas encenações, não somente foram responsáveis por reforçar esse senso de participação coletiva no qual todos se reconhecem em um grupo coeso, como também construíram suas expressões artísticas de modo a narrar a própria identidade, uma vez que não raramente, vinham combinadas com criações ou espetáculos sobre seus mitos de origem.

O rádio e o cinema também contribuíram até meados do século XX para organizar esses relatos da identidade, na medida em que as sociedades nacionais se solidificavam. Uma síntese desse processo formador pode ser vista em dois exemplos. No caso do rádio, os noticiários entre as duas guerras mundiais colocavam em contato zonas distantes e integravam essas populações marginais, dando-lhes um sentido de nação. Em relação ao cinema, sabe-se de seu caráter estruturador na construção do imaginário da modernização, tanto como agente das inovações tecnológicas como arquiteto das ideologias desenvolvimentistas, como ocorreu no México, Argentina e Brasil nos anos 1940-50. Desde as três últimas décadas do século XX este processo tem se transformado por conta das adaptações que o cinema foi construindo em função de novos modelos de funcionamento da economia mundial, a começar pela abertura de cada país aos mercados globais e aos processos de integração regional que tornaram menos relevantes as funções das culturas nacionais neste novo cenário. (CANCLINI, 1995, p. 129-130)

É de se supor que as identidades forjadas pelo cinema nacional de cada país perdessem relevância, pois o processo de formação das identidades passou a se organizar cada vez mais em torno de símbolos transnacionais. Este contexto não é exclusivo do cinema, pois está inserido na internacionalização das tecnologias e na comercialização de bens culturais que reduziram a importância dos referenciais tradicionais que serviram ao propósito de unificar as nações.

Do ponto de vista da indústria cinematográfica, as superproduções se iniciam nos anos 1970. O pano de fundo é a reorganização da esfera pública gerada pela indústria da comunicação e cultura e os impactos decorrentes de uma globalização cada vez mais acentuada. A relação entre as superproduções de Hollywood e os novos conflitos multiculturais demonstra alguns dos velhos problemas de identidade, que indicam novos sentidos de pertencimento. Isto pode originar uma primeira inquietação e devemos fazê-la em forma de pergunta: em que nível os símbolos elaborados a partir destas superproduções de corporações sediadas em Hollywood são capazes de estimular

níveis de identificação e sentidos de pertencimento globais, em detrimento dos elos que mantinham certos níveis de cultura e interatividade nas produções locais?

Em princípio, devemos partir do pressuposto de que a maior parte do que se consome em termos de cinema nos países periféricos passou a ser planejada desde os anos 1920 nos megaestúdios sediados em Los Angeles (Universal, MGM, Paramount, Fox, Warner Brothers e Columbia). Além de uma forma de expressão cultural específica do povo, o cinema americano é também uma das mais bem sucedidas indústrias de entretenimento do mundo. Apesar de todos os filmes dos Estados Unidos não serem produzidos em Hollywood, a localidade tornou-se sinônimo desta indústria nacional e neste artigo adotou-se “Hollywood” como equivalente a “cinema produzido nos EUA”.

A influência das superproduções foi avassaladora e permanece geralmente como uma referência para o público que em termos gerais prefere seus títulos e ídolos aos do seu país. Para chegar a este estágio, diretores como Irwin Allen, Steven Spielberg, George Lucas, entre outros, utilizaram combinações que exploravam cenas do mundo real, como pode ser visto em *Inferno na Torre* (1974) e *Tubarão* (1975), mas também projetos de realidade imaginária em escala grandiosa e reluzente, conforme registrado em *Guerra nas Estrelas* (1977).

Seguindo as pegadas de Philip Kemp (2011) identificamos a superprodução como escapismo ou fantasia, mas construída com base em mitos “concretos” de fácil assimilação e suportada por estratégias mercadológicas globais quase todas decididas pelos produtores de Hollywood. Assim, compreendemos a necessidade da estética padronizada dos filmes tipo *blockbuster* a partir dos anos 1970. Sob a influência de circunstâncias sociais, culturais e econômicas distintas, admite-se que esse momento coincidiu com a expansão de um mercado cinematográfico global avassalador, apresentado como capaz de homogeneizar o circuito de consumo de cinema do planeta. (KEMP, 2011, p. 360)

Precisamos admitir que nas décadas posteriores a 1970, as produtoras de Hollywood passaram a perceber os novos consumidores do cinema ainda inseridos em um mercado mundializado, porém diferenciado em camadas homogêneas. Já não era importante produzir *blockbusters* que tivessem os mesmos apelos universais em New York, Cingapura ou Madrid. Notou-se o aparecimento de mercados-alvo demograficamente internacionalizados, como adolescentes, famílias, idosos ou solteiros. Além disso, variados nichos psicográficos puderam ser delimitados: pessoas depressivas, ecologicamente corretas, saudosistas ou narcisistas. Assim, Hollywood ao invés de direcionar filmes para todos de forma indistinta, continuou a promovê-los em escala global, mas para grupos específicos: *Batman Begins* (subcultura criminal), *Toy Story* e *Piratas do Caribe* (famílias), *O Senhor dos Anéis* (escala épica e intimismo) e *Matrix* (filosofia ficcional). Estes filmes são exemplos de produtos ofertados a partir dos anos 1980, em meio à expansão do mercado e aos novos segmentos dos telespectadores.

Ao chegar nos anos 2000 constatamos a consolidação desta estratégia de marketing, que abriu a possibilidade aos produtores de Hollywood de continuar fabricando as superproduções para todos, mas promovendo-as globalmente entre segmentos específicos. Surgiu uma espécie de nivelamento cultural, com o firme propósito de manter a vantagem competitiva de Hollywood no mercado internacional.

Paralelamente a estas tentativas de “desterritorialização”, termo que os cientistas sociais utilizam para caracterizar fenômenos socioculturais com impulsos universalizantes, consolidou-se certa penetração de produções nacionais que captavam a atenção de alguns segmentos de público. Por esta janela é possível combinar elementos que deram significativa internacionalização a *Macunaíma* e *Xica da Silva* (Brasil), *Rojo amanecer* e *Como água para chocolate* (México), *Império dos sentidos* (Japão), *Mefisto* (Alemanha), além de impulsionar os dramas de época europeus e a “quinta geração” dos cineastas chineses.

Por tudo isso, fica claro que os administradores globais da indústria do cinema pressionados por maximizar seus lucros, padronizaram os processos de criação e distribuição caracterizados nas superproduções, mas precisaram reconhecer apelos socialmente expressivos em projetos ligados à conturbada história recente de regiões em desenvolvimento, ocasião em que o cinema nacional destes países buscava sua identidade. Torna-se apropriado analisar a readequação deste cenário em meio à qual estas forças agiam simultaneamente em conflito e em cooperação, sincronizando o papel homogeneizador que caracterizava as superproduções de Hollywood com as interferências das produções nacionais à medida que ganhavam seu espaço e aproveitavam para reforçar sua identidade.

### **AS SUPERPRODUÇÕES HOLLYWOODIANAS: FÁBRICA PARA UM MERCADO GLOBAL**

Desde o início, houve reconhecimento quanto às características mais fascinantes do cinema: seu imediatismo e sua ampla acessibilidade. Philip Kemp identifica que apenas vinte anos depois da projeção em 1895, de *A saída dos operários da fábrica Lumière*, feita pelos irmãos Louis e Auguste Lumière à Société d'Encouragement pour L'Industrie Nationale, os filmes passaram a ser assistidos por numerosas platéias em todo o mundo. Charlie Chaplin, por exemplo, apareceu pela primeira vez em frente a uma câmera, em janeiro de 1914, como um artista inglês do teatro de variedades e em 1915 era a pessoa mais conhecida no mundo inteiro. Primeiro vieram os documentários (bastava filmar o mundo que cercava o cineasta), depois a comédia, os dramas de época, romances, filmes de ficção, de guerra e até pornografia. Estes temas foram pouco a pouco elaborando o portfólio de gêneros que reconhecemos hoje, mas todos eles já estavam formatados em 1910. (KEMP, 2011, p. 16-17).

Em geral, sabemos que os mitos costumam ser produzidos pela memória seletiva e no caso do cinema, não somente estão presentes em quase todas estas linhas temáticas como também podem representar uma “era” (“era de ouro”, “era dos musicais” e até uma “era das superproduções”). O

mais comum, entretanto, é ver o mito surgir a partir de um artista em especial. Neste caso, surge a lógica do *star system* (sistema de estrelas) que culmina em uma engenharia de “fabricação” de artistas que encantavam as platéias. Pode-se destacar Mary Pickford, a “noivinha da América”, Tom Mix, Douglas Fairbanks e Rodolfo Valentino, entre outros. O ídolo é chamado a encarnar papéis fixos e repetir atuações que o tenham consagrado, desde Rosita (1923), com Mary Pickford até John Wayne e mais recentemente explorando Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger.

Deste modo, rapidamente a produção cinematográfica se desenhava como uma batalha entre os investidores com o alvo de maximizar seus lucros e os criadores (idealizadores, diretores, roteiristas) cujo foco era fazer algo de que pudessem se orgulhar. Os primeiros quase sempre subjugavam os últimos.

Esta batalha começou a ser ganha pelos estúdios ainda no início da indústria do cinema. Segundo Roger Parry (2012), em 1914, a Paramount Pictures estruturou uma integração com a Universal, permitindo que fossem capturadas para as mesmas mãos, a produção, a distribuição e a exibição. Os novos estúdios MGM, Fox e Warner seguiram o mesmo curso e assim como a Paramount, ainda recebiam financiamentos de Wall Street. No início da década de 1920, Hollywood era a maior indústria cinematográfica do mundo e este modelo de integração vertical adotado pela Paramount seria o padrão da indústria pelas três décadas seguintes. (PARRY, 2012, p. 263).

Então, o que temos de novo na década de 1970 que tenha permitido situar a espetacularização do cinema e a nova condição de modernidade na qual os produtores da Califórnia tentam continuar hegemônicos? Começamos por uma pista três décadas antes. Em 1948, a Suprema Corte dos EUA proibiu o monopólio dos estúdios sobre os canais de distribuição de cinema. Até então, mesmo pressionado pelo Departamento de Justiça, as *majors* mantinham a produção, distribuição e exibição sob seu comando, ferindo a Lei Sherman antitruste. (EPSTEIN, 2008, p. 21-22). Para complicar, a partir dos anos 1950, o aparecimento da televisão anulou a hegemonia das *majors* que precisaram se reinventar. Durante essa transição, desde o fim dos anos 1960, a Paramount e a Universal tornaram-se produtoras de séries de TV (Jornada nas Estrelas, Tubarão, Miami Vice, Parque dos Dinossauros, Law & Order). Em 1968, a MGM dona da franquia James Bond foi adquirida por um consórcio de jogos e mercado imobiliário. A Warner foi vendida para um grupo que tinha estacionamentos e funerárias como negócios, mesmo assim, produziu Batman e Superman. A Fox (Guerra nas estrelas) acabou nas mãos da News Corporation de Rupert Murdoch, que criou a Fox Television.

Segundo Parry (2012) os novos proprietários se viram às voltas com dívidas até os anos 1990 e as aquisições revestiram-se de muita complexidade pela diversificação dos negócios dos novos grupos. O novo modelo era o horizontal, com os proprietários detendo interesses em mídias associadas e de menor risco, como TV, editoras, músicas e telefonia. Neste novo cenário, sem possuir as salas de exibição e tendo o principal competidor – a TV – como parceiro em várias das novas configurações empresariais, as *majors* aproveitaram os diversos novos estúdios independentes que despontaram para incorporá-los, buscando crescimento de escala: Miramax (Pulp fiction) foi

absorvida pela Disney, a New Line (O Senhor dos Anéis) passou a fazer parte da Time Warner e a DreamWorks (Gladiador), fundada por Steven Spielberg foi vendida à Viacom. (PARRY, 2012, p. 68-70)

O que ocorre no período das superproduções (anos 1970 e 1980) é um novo arranjo daquele modelo de produção e comercialização da indústria do cinema *hollywoodiano* que vigorara até os anos 1960. Estamos diante de superlativos quando falamos de produções como Tubarão (1975), Contatos imediatos de terceiro grau (1977) ou ET – o extraterrestre (1982). A espetacularidade destas produções serviu ao propósito de resgatar a liderança das *majors* e aproveitar as novas janelas de oportunidade abertas com a exibição e o incremento de *royalties* pela televisão agora em nível mundial. Com o advento do videocassete, os filmes ganharam uma vitrine individual e intimista, com a venda e locação de fitas proporcionando a Hollywood uma imensa nova fonte de renda. Contudo esse não foi o único fator que explica a decisão pelas superproduções.

A escala e competência técnica presentes nestes filmes impressionavam os críticos mais exigentes. Presenciamos um marco histórico na tecnologia fílmica: a superprodução amplificava o drama, a ficção científica, o terror ou a catástrofe não por causa de uma linguagem revolucionária, mas por conta da valorização dos efeitos especiais e sonoros. Assim, os velhos “clichês” continuavam: o “bem” triunfa contra o “mal” ou a humanidade sobrevive aos obstáculos criados por alienígenas ou maníacos sucessivos, porém com uma combinação próxima da perfeição entre espetáculo e mundo real até então jamais realizada.

Esta valorização da técnica nos estimula a consultar o geógrafo Milton Santos, uma vez que ele admitiu que a globalização era o ápice de um processo de internacionalização do mundo capitalista e para compreendê-lo melhor, ele advertiu que havia elementos essenciais a levar em consideração: as técnicas e a política que se faz com a sua utilização. Um mercado global utilizando um sistema de técnicas avançadas resultaria em uma globalização perversa. Dentre outros, podemos destacar dois fatores que ele identificou como potencializadores da arquitetura da globalização: a unicidade técnica e a existência de um motor único para gerar a mais-valia globalizada, ambos estariam presentes na teia construtiva das superproduções. (SANTOS, 2009, p. 76)

Nos *blockbusters hollywoodianos*, tanto as técnicas de efeitos especiais (*design effects*) como as de efeito sonoro combinaram-se com as técnicas de desenvolvimento de *softwares* que trabalhavam com *virtual reality* (realidade virtual) e *augmented reality* (realidade aumentada). Isso sem citar a mecatrônica que possibilitou a criação de robôs a partir da captura, edição e reprodução de movimentos humanos. Este período iniciado nos anos 1970 permitiu ações globais a partir de um sistema único de técnicas para produzir filmes de amplitude internacional. Por outro lado, a unicidade técnica não teria sido eficaz se não houvesse a unicidade do tempo e a mais-valia globalizada.

Para explicar isso melhor, podemos fazer uma analogia trazendo as reflexões de Milton Santos para a indústria das superproduções e afirmar que desde os anos 1970 nos encontramos em um novo patamar de internacionalização com uma eficiente mundialização do produto “cinema”, como também do capital circulante, do crédito e da dívida atrelados aos investimentos, do consumo

e da informação sobre os filmes. Isso desloca o foco da competição (superar o concorrente) para a competitividade (demanda por mais tecnologia e melhor organização para manter-se à frente da corrida), ou seja, a vocação para o padrão único estabeleceu-se por um lado, como fruto da internacionalização da técnica e de outro pela mundialização da mais-valia universal. A consequência imediata deste impacto tecnológico pode ser captada no sistema de narrativas dos filmes, inserido em um novo patamar que passou a submeter parte dos diálogos do código verbal aos códigos visual e sonoro.

Theodor Adorno já havia estudado em 1947 como os produtos da indústria cultural paralisavam a imaginação e a espontaneidade. Assemelhavam-se em tudo a um questionário de múltipla escolha: quem o preenchia estaria limitado às alternativas muito precisas e previamente fixadas. Num consumo deste tipo, a comunicação seria transportada para uma linguagem que os consumidores pensavam ser a sua, que serviria de receptáculo às suas necessidades institucionalizadas. (ADORNO, 1985 [1947], p. 119)

O que Adorno queria dizer é que a cultura de massa acabava submetendo as demais “culturas” a um projeto comum e homogêneo — ou pelo menos pretendia essa submissão. No tempo em que ele escreveu *Dialética do Iluminismo* (1947) junto com Max Horkheimer, o cinema era uma indústria de porte internacional cuja matriz americana de produção e distribuição reproduzia em grande parte, o tipo de vida americano e seus valores.

A superprodução *hollywoodiana*, entretanto, transformou-se em um negócio global nos anos 1970, sem que se pudesse confirmar nela uma identidade americana, justamente porque é balizada em fábulas e mitos destituídos de um contexto aplicável a uma nação específica. O cinema elaborado pelos vários produtores de Hollywood esteve ligado intrinsecamente ao poder econômico do capital industrial e financeiro e posteriormente comprometido com a técnica de reprodução ancorada em efeitos visuais, estéticos e sonoros, estimulou a sua massificação cultural para melhor servir a esse capital. Esse fato inibiu as demais formas de produção cinematográfica de forma que os valores apreciados passaram a ser apenas os compartilhados pela massa indistinta de telespectadores.

Voltando aos anos 1940, Adorno estabeleceu uma crítica voraz à linguagem conceitual, que potencializava formas de violência cognitiva, pois nunca seria possível ajustar totalmente às palavras aos objetos e sentimentos tais como eles são (contradição do “não-idêntico”). Como alternativa à linguagem conceitual, Adorno reconheceu a linguagem artística como àquela que consegue expressar as irracionalidades, contradições e estranhamentos dos sujeitos, sem violentá-las por meio de conceitos. Ao fundar os seus próprios significados, cada obra de arte criaria o seu mundo interno (existir para si mesma), sem necessidade de refletir-se em objetos externos e incorrer em violência cognitiva. (ADORNO, 1985, p. 13-25)

Para Adorno, a função técnica possivelmente revolucionária do cinema foi anulada à medida em que trouxe à luz o antagonismo que reside no próprio interior do conceito de “técnica”. Ainda segundo Adorno (1985, p. 57-58) a técnica se definia em dois níveis: “enquanto qualquer coisa determinada intra-esteticamente” e “enquanto desenvolvimento exterior às obras de arte”. O conceito de técnica não deveria ser pensado de maneira absoluta: ele possuía uma origem histórica e poderia desaparecer.

Ao visarem à produção em série e à homogeneização, as técnicas de reprodução sacrificavam a distinção entre o caráter da própria obra de arte e do sistema social. Assim, se a técnica passou a exercer imenso poder sobre a sociedade, tal ocorria, segundo Adorno, graças ao fato de que as circunstâncias que favoreciam tal *status* são arquitetadas pelo poder daqueles economicamente mais fortes sobre a própria sociedade. Em decorrência, a racionalidade da técnica identifica-se com a racionalidade do próprio domínio. Essas considerações evidenciariam para o autor, que o cinema e o rádio não deveriam ser tomados como arte. O fato de não serem mais que negócios, bastava-lhes como ideologia. Enquanto negócios, seus fins comerciais seriam realizados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais. Tal abuso Adorno batizou de “indústria cultural”. (ADORNO, 1985, p. 64). O que Adorno constatou mais tarde é que a própria indústria possuía a capacidade de absorver em si os antagonismos e propostas críticas, em vez de combatê-las. Desta forma, a cultura de massa alcançaria a hegemonia elevando ao seu próprio nível de difusão e exaustão qualquer manifestação cultural, contudo ao atingir esse nível, também se tornaria efemêra e desvalorizada.

Quando examinamos como este processo foi materializado na composição das superproduções de Hollywood, constatamos que foi tanto conduzido pelas *majors* sediadas nos EUA em termos de seus produtos diretos (Harry Potter, Batman, X-men, Piratas do Caribe...) como também foi reelaborado por redes de comunicação social que estiveram associadas ou não a estas empresas. De forma cada vez mais sofisticada se organizaram comunidades jovens em torno do *cosplay* (fãs de personagens de animes e mangás que se vestem como eles), Heroes Festival, fãs do X-men ou Star Trek. Há circuitos comportamentais como os seguidores da filosofia *geek* – grupos de pessoas interessadas em tecnologia, literatura, quadrinhos, videogames ou filmes, tudo encapsulado na dimensão do “gênero fantástico” (ficção científica, elfos ou super-heróis). Ainda na linha “*geek*” há desenvolvedores de conteúdo para a história das civilizações do planeta *Tatooine* e cursos do dialeto élfico de *Valinor*. Por último, segundo o *website* da CCXP, tudo isso pode se transformar em exposições e feiras internacionais como a Comic Con Experience que inclui quadrinhos, videogames, ficção científica, terror e *fantasy*. Ainda assim, os novos objetos de referência cultural nesta área (como *Doctor Who*, *Game of Thrones* etc.) não conseguem superar os fãs das sagas já conhecidas como *Star Wars* e *Guerra nas Estrelas* – superproduções dos anos 1970.

Esse quadro, como já atestava Canclini na década de 1990, pareceu agravar particularmente o contexto da indústria cultural na América Latina, Europa Oriental e Ásia, uma vez que seus centros de produção para a arte, cultura e publicidade são pouco representativos, mas seus centros de consumo para as novidades internacionais se destacam potencialmente. Cidades como São Paulo, Seul, Moscou, Cingapura, Dubai, Cidade do México e Tel-Aviv sediam espetáculos internacionais, estruturam mercados consumidores para produtoras transnacionais coligadas aos grandes estúdios americanos de distribuição e exibição de *blockbusters*, *games* e *streaming* de vídeo, atraem investimentos multinacionais para eventos, publicidade digital e turismo de entretenimento, enfim elaboram uma complexa cadeia produtiva de consumo simbólico em torno dos temas das superproduções de cinema. (CANCLINI, 2006, p. 141-148)

Se as superproduções serviram a um modelo de espetacularização visual da cultura e da informação em substituição aos roteiros dialogados, que pareciam ter sido protagonistas até a década de 1960, é notório concluir que os seus promotores passaram a decidir o que emitir ou não ao consumidor, estimulando novos processos de identidade em torno dos valores e crenças circulantes nas temáticas destas produções.

### FORÇAS EM CONFLITO OU CONVÍVIO NAS DIFERENÇAS?

Além das questões discutidas na seção anterior quanto aos aspectos mercadológicos que envolveram as superproduções, o que também importa saber é como os produtores estrangeiros lidavam com os efeitos dos sistemas de significação presentes nas superproduções cinematográficas americanas, repercutidas nos meios de comunicação e como isso afetava os sentidos de identidade de suas produções locais em função dos objetivos para as quais são destinadas. A pesquisa indicou três tipos de decisões que os produtores “estrangeiros” articularam e que prevalecem atualmente.

Em primeiro lugar o produtor que estiver na China, no Brasil ou no Irã, pode considerar tomar o mundo como tema e construir objetos globais, pois a captura da realidade já não se limita à totalidade do Estado-nação. Vejamos o caso do filme *As coisas simples da vida* (2000) de Edward Yang, uma produção de Taiwan, ancorada em uma proposta intimista, cuja história girava em torno da vivência de uma família, que é refletida para a vida como um todo. Segundo Philip Kemp (2011), mesmo que esteja intrinsecamente incluída uma análise da Ásia urbana moderna, a universalidade da produção foi a responsável pelo sucesso internacional do filme. Poderíamos citar também na nova onda do cinema iraniano, a saga *Através das Oliveiras* (1994), de Abbas Kiarostami que é parte de uma trilogia iniciada em 1987, cuja história girava em torno do vilarejo de Koker, no norte do Irã. O filme mostra o retorno de uma equipe de filmagem à área para produzir documentário sobre as experiências do cineasta anterior. (KEMP, 2011, p. 502)

Nestes dois casos, seria natural esperar dos cineastas uma prioridade para as abordagens dos temas relativos às conturbadas trajetórias políticas e sociais destas nações emergentes: Taiwan numa relação tensa com a China, pressionando por mais autonomia política e o Irã, que após a

derrubada do xá Mohammad Pahlavi viu surgir a instauração de uma revolução islâmica, que considerava a mídia uma ferramenta ideológica do antigo regime derrubado. Ao invés de adotar esta linha mais “nacionalista”, verificou-se que os seus idealizadores expressaram uma intenção de usar os meios transnacionais de arte e cultura com objetivos comerciais, ou seja, como plataforma de distribuição.

Podemos analisar um segundo tipo de decisão: admitindo a possibilidade de o produtor estrangeiro usar a mesma linha temática universalista anteriormente identificada, ser capaz de explorar sutil ou explicitamente certa nuance de realidade social e política de seu país de origem, como ocorreu no cinema latino.

No filme mexicano de Alfonso Cuarón, *E sua mãe também* (2001) isto ficou evidente. No início a película transpareceu caminhar por uma mera exploração das temáticas convencionais: sexo explícito e casualidade intimista em torno de um triângulo amoroso. Aos poucos vai surgindo um cenário mais diversificado e natural do México, na medida em que os seus protagonistas (dois rapazes e uma mulher mais velha) vão abandonando seus antigos estilos de vida na viagem à praia paradisíaca Boca do Céu. A paisagem social do México desfila pelo filme, com mendigos e muita pobreza, em meio aos apelos de parentes dos rapazes por mais consciência social e ativismo político em relação às agruras do país. Neste grupo, aos exemplos já comentados, poderíamos lembrar de *Diários de motocicleta* (2004), de Walter Salles e *O segredo dos seus olhos* (2010), produção argentina de Juan José Campanella, que levou o *Oscar* de “Melhor filme estrangeiro”. (KEMP, 2011, p. 520)

Essa hibridez entre “temática universalista” e “paisagens nacionais” encontrada no cinema latino, possui uma correspondência na sociologia. Renato Ortiz (2001 [1988]) em seu livro *A moderna tradição brasileira*, analisou a transposição do que ele chamava de “nacional popular” para o “internacional popular”. O autor estudou a indústria cultural e quando focou a produção de telenovelas pela TV Globo, ele constatou como a emissora planejava o produto para a exportação, encapsulando as referências de caráter mais brasileiro em favor de uma compactação editada, menos identificada com os valores nacionais. Esta decisão típica dos processos de mercado globais, caracterizava esse circuito internacional popular. Outro exemplo, agora extraído do cinema confirma essa remontagem e pode ser encontrado no filme *O tigre e o dragão* (2000). O diretor Ang Lee faz uma homenagem aos filmes de artes marciais, tendo sido a produção de língua estrangeira de maior bilheteria nos EUA. O que antes era visto como um gênero grosseiro e popularesco, próprio dos filmes de pancadaria chinesa, ganhou sensibilidade estética e transformou um enredo melodramático banal em uma magnífica reflexão sobre o amor, a perda, a honra e o destino. Estes são temas universais bem aceitos pela indústria cinematográfica, apesar de usar como enredo uma versão mítica do fim da dinastia Qing na China. O coreógrafo de artes marciais Yuen Woo-ping usou a mesma tecnologia que ele emprestou à franquia *Matrix* (1999) para desafiar a gravidade em espetaculares duelos aéreos acima de bambuzais.

Corroborada por vários autores, estes dois exemplos reforçam a tese de que as conexões culturais formadoras das convicções e escolhas guiaram as decisões dos produtores e foram construídas tanto localmente como também originadas dos fragmentos de consumo privado de cultura internacional. Retomando Ortiz, quando ele pesquisava o processo de mundialização das cidades e da cultura, argumentava que esse fenômeno ocorria por dois fatores: o avanço tecnológico e o compartilhamento universal de objetos. As redes de consumo cultural e publicidade se conectavam às redes de tecnologia das empresas multinacionais para fluir seus produtos padronizados e marcas facilmente identificáveis, inseridas em referenciais globais disputadas no espaço mundial, em detrimento dos espaços locais ou regionais. (ORTIZ, 2001, p. 105-6)

Verificamos então uma relação com as superproduções de Hollywood, que se apropriavam de tecnologia porque a disseminação desses objetos, independente do lugar que venha, devia ser adquirida de tal forma que ao final o lucro fosse o maior possível. Ang Lee migrou para os EUA a fim de estudar produção teatral e direção de cinema e tanto a lógica de sua “produção chinesa” quanto a edição da telenovela brasileira pela Rede Globo, seguiram esta ordem “popular” e “internacional” estabelecida pelo mercado de consumo transnacional.

Um terceiro modelo de decisão orientou várias produções estrangeiras. Fernando Meirelles produziu o filme latino-americano mais importante, desde a virada do século: *Cidade de Deus* (2002) que explorava o tema “favela” com um elenco praticamente amador e que abordava a transformação ao longo das décadas de 1960 e 1970 de uma comunidade do subúrbio carioca em um espaço de convivência caótico, dominado pelo crime à medida que o tráfico de drogas se estabelecia trazendo para a localidade uma guerra de facções armadas.

Antes, em 1998 o filme *Central do Brasil*, de Walter Salles anunciou o retorno do Brasil à cena internacional após um período de ostracismo. O roteiro girava em torno de uma professora aposentada (Fernanda Montenegro) que ajudava um menino sem lar na busca por seu pai desconhecido, levando-os ao sertão nordestino.

O posicionamento destas produções foi semelhante ao filme mexicano, exceto por uma variável: ao invés de partir de pistas universalistas para inserir implicitamente uma narrativa local, os temas foram explicitamente “brasileiros” e centralizavam a sua exibição: favela e realismo social. Houve circunstâncias que colaboraram para a inserção internacional deste produto: os diretores brasileiros capitalizaram seus prêmios anteriores para impulsionar seus projetos pessoais, recusando fazer uma produção de gênero ou se espelhar nos artifícios de Hollywood.

A despeito disso, permaneceram os elementos estruturais que funcionavam como passaporte para o mercado internacional: *Central do Brasil* se utiliza do formato *road movie* para explorar uma proposta neorrealista em um país cujo processo de soerguimento após a ditadura e os anos improdutivos da política cinematográfica do período Collor alcança a maturidade. O projeto de Fernando Meirelles, *Cidade de Deus* apostava na narrativa da periferia do Rio de Janeiro, explorava a

violência inserida na favela e não apenas a sua descrição sociológica, estimulando outras produções na Argentina, México e Venezuela.

Fica claro que a reorganização dos sistemas simbólicos nos mercados de cinema dos países em desenvolvimento ainda que inserido como projeto de identidade local, foi elaborado em torno de grandes conglomerados multinacionais que visando ao lucro, lutaram por manter a ligação entre as corporações e o consumo, fazendo concessões, é verdade, mas mantendo uma temática predominantemente transnacional. A tendência para uma cultura de espetáculo multimídia não tem impedido as culturas regionais de se manifestarem, mas com um invólucro carregado de impessoalidade e manobras reducionistas. Uma evidência disso, é que o cinema “global” de Hollywood separou espaços para coproduções latino-americanas ou para distribuição internacional, como aconteceu com “Central do Brasil”, “Cidade de Deus” e “El secreto de sus ojos”, mas operou a distribuição ou a publicidade destes projetos a partir de temáticas universais, como o sexo, a violência e a pobreza, não raro fundamentadas na paisagem dramático-urbana comuns em qualquer lugar.

Constatamos então, a ocorrência simultânea de dois processos em andamento até os dias atuais: a desterritorialização das artes, isto é, uma utópica identidade mundial que segue potencializada pelas superproduções de Hollywood em meio às técnicas híbridas de produção “estrangeira” espalhadas por vários países, cujos produtores aderem a um dos três níveis do sistema de consumo “internacional popular” identificados. Este sistema híbrido segue caracterizado por um flagrante exemplo de código dualizado: símbolos mundiais mesclados aos símbolos locais, ora tendo como protagonista um tema universal, ora evidenciando valores e crenças locais.

Haveria saída para os produtores estrangeiros subalternos cujas questões de identidade dos seus países fossem relevantes em sua produção cinematográfica?

Verificamos que as ações articuladas em torno de *Central do Brasil* ou *Cidade de Deus*, deve nos conduzir a identificar um processo com menos hibridéz e características mais próximas a uma “experiência de reterritorialização”. Concretizado em projetos conduzidos por meio de incentivo governamental e em parcerias privadas que criam mercados próprios de produção nacional, estes projetos ganharam notoriedade internacional por diversas razões.

É de se supor que alguns empreendimentos do cinema impulsionados por expressões de cultura popular de seus países de origem resistam à transformação de seus valores e pareçam mais dispostos a afirmar uma identidade revitalizada, do que negociá-la. O problema para uma negociação resultar minimamente positiva para as produções de comunidades tradicionais é que a globalização se aplica à produção, distribuição e consumo de bens e serviços e isso transformou a indústria do cinema em uma espécie de mega-sociedade de consumo, alterando as relações políticas, econômicas e culturais entre as partes que a constituem. O ideal seria seguir o argumento de Ortiz, de que seria arriscado negociar o local se os objetivos da globalização são coerentes com a ótica de um mercado mundial. O local não estaria necessariamente em contradição com o global, mas interligado, uma

vez que devemos compreender que a globalização se realiza através das diferenças. (ORTIZ, 2001, p. 181)

É possível refletir sobre este novo ecossistema elaborado desde os anos 1970, quando nos dispusermos a observar os tipos de decisões estratégicas que tanto os investidores dos *blockbusters* produzidos nos EUA quanto os produtores estrangeiros que objetivam alcançar o mercado internacional vêm tomando. Vale dizer que estão alinhadas com os aspectos de diferenciação e pluralismo hierárquico que parecem caracterizar o panorama atual.

Vimos que apesar da existência de uma narrativa que se pretende universalista, marcada por uma perspectiva de valorização das narrativas míticas globais, conforme delimitada na superprodução *hollywoodiana* há também uma perspectiva que confronta a este arcabouço certa diversidade cultural produzida pelos cineastas latinos, asiáticos e europeus e ela é revelada também na esfera do mercado.

Renato Ortiz desvenda um pouco desta natureza historicista das diferenças, ressaltando que longe da ideia de homogeneidade defendida pelos teóricos da comunicação de massa, o mercado se apresenta com uma miríade de diferenças, encontrando-se situada em um contexto determinado. Nenhuma afirmação de identidade proposta nos filmes subalternos poderia ser autocentrada, pois a própria história nega este raciocínio metodológico, uma vez que suas fronteiras culturais ameaçam e entrelaçam o território do outro. As sociedades são relacionais e o discurso que se faz sobre elas, seja em filmes, teatro ou vídeo reflete as suas diferenças que são produzidas socialmente.

Ortiz ainda questiona as análises de certos pesquisadores, também presentes nos discursos das empresas multinacionais de que estaríamos passando do homogêneo para o heterogêneo. Aplicada ao mercado, isso equivaleria comparar o homogêneo à produção em massa e o heterogêneo à dessemelhança e à flexibilidade. Quando vista na perspectiva ideológica, esta dialética carece de sentido uma vez que o pluralismo hierarquizado organiza as diferenças de acordo com uma relação de forças, escondendo que as diferenças são igualmente carregadas de relações de poder. (ORTIZ, 2007)

Quando nos movemos no interior de uma indústria carregada de simbolismos como a cinematográfica, onde convivem discursos assimétricos entre países, precisamos levar em conta que as interações entre os diversos produtos resultantes não são arbitrárias. Elas são organizadas de acordo com as forças em disputa manifestas nas situações históricas concretas e o mercado reage em relação a estes ajustes. Nestor Canclini (2006) assegura que uma das maneiras de pensar o consumo é tratá-lo como uma forma de distinção social e vincular a sua abordagem aos preceitos do marketing global. No contexto da globalização, muitas vezes o par antagônico universal-particular se cruza, mesclando alguns valores antes relacionados a apenas um de seus elementos. (CANCLINI, 2006, p. 34-35)

A crítica à superprodução *hollywoodiana* assimilada à dominação americana poderia ser validada se transcendesse às fronteiras de cada produção nacional e a cada identidade reafirmada nelas. A lógica aponta que a superprodução seria o discurso hegemônico, mas não o discurso único ou homogeneizador, confirmando o espaço transnacional como uma utopia, um ideal. Pensar globalmente, agir localmente é a estratégia que une o universal e o particular nesta discussão. Certamente quando analisamos como os grandes estúdios da indústria da superprodução hollywoodiana deflagraram um método “pasteurizado” de produção e comercialização, constata-se que as produções estrangeiras capturadas por estes estúdios para distribuição internacional representam o modo particular com que as *majors* lidam com suas metas globais, concedendo a estes produtos estrangeiros um espaço de expressão em diferentes níveis.

Considerando a nova configuração horizontalizada dos estúdios e as decisões dos estrategistas de Hollywood sobre os projetos, os usos dos recursos da indústria de consumo global e a determinação de segmentos-alvo para legitimar seus produtos no mercado internacional, poderíamos identificar três níveis de produção na nova reengenharia do cinema mundial.

Em primeiro lugar, teríamos projetos que seguem uma proposta de marketing global padronizado, adotado pelas superproduções próprias de Hollywood mais recentes como Avatar, Senhor dos Anéis, Superman ou Homem-Aranha.

Em segundo lugar, há também espaço para produtos de marketing global concentrado, como Piratas do Caribe, voltado para o segmento das famílias em todo o mundo. Assim, vimos que também a superprodução deixou de lado os temas épicos ou dramas para adultos e nas últimas três décadas têm prevalecido o entretenimento para toda a família e para certos segmentos psicográficos envolvendo especialmente adolescentes. A Pixar, por exemplo, na sua fração de mercado tem combinado animação estonteante com roteiros inteligentes e emocionalmente cativantes (A Era do Gelo e Shrek) ao invés de sacrificar a narrativa e os protagonistas com efeitos especiais, tendo agradado a todas as famílias e ao público mais jovem.

E finalmente, os produtos de marketing global diferenciado, geralmente produções estrangeiras encapsuladas pelas *majors* americanas que se integram em diferentes níveis de internacionalização conforme discutimos. Mesmo aquelas próximas de um discurso identitário mais nacionalista e até classificadas como produções “estrangeiras” percorrem uma trajetória de distribuição global ditada pelos executivos das distribuidoras sediadas nos EUA.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Canclini quando estudou a cultura e a política nos imaginários da globalização reforça que junto à homogeneidade gerada pela circulação de capitais e bens, emergem as diferenças culturais não como simples resistências ao global. Com cifras e dados novos compara os modos distintos de como se globalizam as finanças, a cidadania, as artes visuais, as editoras, a música e o cinema, naturalmente.

Em seu livro *Globalização Imaginada* (2003) o antropólogo faz uma clara distinção entre a internacionalização da economia e a globalização. A internacionalização da economia foi uma abertura de fronteiras geográficas de cada sociedade para incorporar bens materiais e simbólicos das outras. A globalização supõe uma influência mútua funcional de atividades econômicas e culturais dispersas, bens e serviços gerados por um sistema com muitos centros, no qual é mais importante a velocidade com que se percorre o mundo do que as posições geográficas a partir das quais se está agindo. Dessa forma, são gerados organismos cuja sede não se encontra em nenhum país, mas suas conexões podem manter alguns traços das nações de origem. (CANCLINI, 2003, p. 41-45)

Seguindo a trilha do pesquisador mexicano ressaltamos que a maioria das narrativas do cinema não forma, senão em parte e através de fragmentos, o patrimônio das nações. Por outro lado, as superproduções são fabricadas por empresas transnacionais (produtoras, distribuidoras, estúdios, empresas de marketing e publicidade) e sua circulação organiza-se através dos canais que dirige em escala supranacional a produção cinematográfica dirigida ao mercado global. Por mais que Hollywood esteja nos EUA, a produção audiovisual e editorial desta cadeia produtiva é altamente transnacionalizada e sua alucinante influência global não tem a ver diretamente com a ideologia ou o modo americano de vida. Isto podia ser visto até os anos 1970 no uso do cinema, por exemplo, como propaganda americana de guerra, ou nos filmes de “faroeste” cujos protagonistas simbolizavam a saga do herói americano branco e individualista, sem falar nas produções contemporâneas à guerra fria ou nos musicais de Hollywood.

Até meados daquela década, ocasião em que demarcamos historicamente o surgimento das superproduções *hollywoodianas*, o debate sobre a globalização que afetava o cinema girava em torno das políticas públicas ou privadas no âmbito de cada nação. Hoje, devemos falar de políticas de alcance nacional e políticas globalizadas, como Canclini preconizava para a extensa rede de arte e cultura, que ainda abrange a literatura, artes plásticas, música e publicidade. Enquanto as políticas nacionais são objetos dos Estados, as políticas globais transformam-se em políticas empresariais operadas pelas *majors* em escala transnacional.

Seguindo as pegadas de Canclini e outros autores, destacamos as mudanças estruturais ocorridas na indústria cultural do cinema a partir dos anos 1970 usando as superproduções *hollywoodianas* como parâmetro de como a globalização vem atuando sobre diferentes modelos imaginários. Isso envolve as diferentes articulações entre universal e local, principalmente nos projetos da cinematografia nacional dos países periféricos em busca de um mercado internacional ao mesmo tempo em que procuram afirmar suas identidades nacionais. Mais do que um antagonismo clássico, ainda que haja forças em conflito, há também convivência nas diferenças, gerando um movimento híbrido entre globalização e regionalização. Esta tensão é administrada tanto em metrópoles como Los Angeles, Nova Iorque, Miami, Londres ou Tóquio, como também nos núcleos em desenvolvimento: Cidade do México, Nova Delhi ou Rio de Janeiro.

Como está sujeita às regras do mercado e não às regras da ideologia ou das identidades, esta tensão acentua a relação assimétrica na produção e consumo, entre estas metrópoles e a periferia, devendo-se observar que mesmo que incrementalmente algum nível de diversidade cultural e inovação, está limitada às exigências e ampliação dos mercados.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Iluminismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985 [1947].
- CANCLINI, Nestor Canclini. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras. 2003
- CANCLINI, Nestor Canclini. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2006
- COMIC CON EXPERIENCE. CCXP Worlds. Disponível em: <<https://www.ccxp.com.br>>. Acesso em: 08 dez. 2020.
- EPSTEIN, Edward Jay. **O Grande Filme: dinheiro e poder em Hollywood**. São Paulo: Summus, 2008.
- KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- ORTIZ, Renato. Anotações sobre o universal e a diversidade. **Revista Brasileira de Educação**. v. 12, n. 34, 2007.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense. 2001 [1991].
- PARRY, Roger. **A ascensão da mídia: a história dos meios de comunicação de Gilgamesh ao Google**. Rio de Janeiro: Elsevier. 2012
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

Recebido em: 03/01/2021  
Aceito em: 01/04/2021

# PERFORMANCE E PROCESSO RITUAL: REFLEXÕES SOBRE UMA INTERVENÇÃO URBANA FEITA COM DANÇA

José Jayme Da Silva Marques<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo surge de uma pesquisa investigativa sobre performance e processo ritual em uma prática artística de intervenção urbana feita com dança vivenciada pelo autor. No intuito de revisitar, identificar e aprofundar reflexões sobre essas intervenções urbanas feitas com dança frutos de uma residência artística chamada “Nômades EmDerivação” que aconteceu em Goiânia-GO em 2016, associamos nesta pesquisa teorias que dialogam com tal proposta performativa. Neste artigo aprofundamos as reflexões sobre a ação artística realizada através da dança em espaços urbanos com a ajuda do antropólogo teatral Richard Schechner e os seus estudos da performance e do antropólogo social Victor Turner com a sua teoria do processo ritual. Inicialmente realiza-se considerações sobre o desenvolvimento das ações artísticas, as intervenções urbanas feitas com dança, e logo após algumas pontuações sobre as teorias utilizadas e suas relações com a performance artística já citada gerando reflexões e fomentando o debate sobre o assunto no campo das artes da cena, que são executadas em espaços não tradicionais.

**Palavras-chave:** performances; processo ritual; intervenções urbanas.

## PERFORMANCE AND RITUAL PROCESS: REFLECTIONS ON NA URBAN INTERVENTION DONE WITH DANCE

**ABSTRACT:** This article arises from an investigative research on performance and ritual process in an artistic practice of urban intervention made with dance experienced by the author. In order to revisit, identify and deepen reflections on these urban interventions made with dance resulting from an artistic residency called “Nômades EmDerivação” that took place in Goiânia-GO in 2016, we associate in this research theories that dialogue with this performative proposal. In this article we deepen the reflections on the artistic action performed through dance in urban spaces with the help of the theatrical anthropologist Richard Schechner and his studies of performance and the social anthropologist Victor Turner with his theory of the ritual process. Initially, considerations are made about the development of artistic actions, urban interventions made with dance, and soon after some scores on the theories used and their relationship with the artistic performance already mentioned, generating reflections and fomenting the debate on the subject in the field of arts, of the scene, which are performed in non-traditional spaces.

**Keywords:** performances; ritual process; urban intervention.

---

<sup>1</sup> Licenciado em Dança pela Universidade Federal de Goiás-UFG (2016), é Especialista em Educação e Patrimônio Artístico e Cultural pela Universidade de Brasília-UNB (2018), mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (2020). Participou de projetos culturais voltados para estética da dança contemporânea, atuando como produtor, intérprete e colaborador no Nômades Grupo de Dança de 2012-2019. De 2019 a 2021, atua como professor substituto EBTT no IFTO - Campus Gurupi, Suas pesquisas são voltadas para área de artes, dança, composições, dramaturgia, intervenções urbanas, vídeo dança e performances. E-mail: jajamafu@hotmail.com

## SURGIMENTO

Este artigo surge no intuito de revisitar, identificar e aprofundar reflexões sobre uma intervenção urbana feita com dança em uma residência artística chamada “Nômades EmDerivação” realizada em Goiânia-GO em Abril/Maio de 2016. A proposta da residência foi um projeto cultural concebido e realizado pelo Nômades Grupo de Dança<sup>2</sup> através de fomento/incentivo público da Prefeitura de Goiânia pela Lei Municipal de Incentivo a Cultura de Goiânia.

A residência artística nos permitiu compartilhar e investigar a prática da organização, produção e execução de uma intervenção urbana feita com dança com outros artistas participantes através e chamada pública e públicos que puderam presenciar tal produção.

O projeto cultural teve como proposta a formação contínua e continuada de profissionais da dança que ainda não tinham contato com o formato de ação artística proposto. O objetivo foi construir situações de composição coreográfica em formato de intervenções urbanas tendo como cenário ruas, parques, bosques, avenidas e praças propondo uma interação entre dança e vida cotidiana na cidade de Goiânia-GO.

A residência artística intercambiou saberes acerca do processo criativo de dança contemporânea do Nômades Grupo de Dança, que vem sendo sistematizado pela coreógrafa e diretora artística Cristiane Santos<sup>3</sup>, com os artistas participantes para a construção da intervenção urbana.

Foi realizada uma chamada pública e dela foram selecionados quinze artistas da dança para dialogar e construir uma intervenção urbana feita com dança. Entre Abril e Maio de 2016 esse grupo de artistas se reuniram em encontros imersivos de pesquisa artística, totalizando uma carga horária de 65h de encontros.

Nesses encontros foram ministradas aulas de dança moderna, experimentações de composição coreográfica em dança através de laboratórios com técnicas de contato e improvisação, estudos sobre o aporte teórico da residência e debates com três palestras sobre processos de criação. Uma palestra com a diretora artística do grupo, Cristiane Santos e duas artistas locais, Ana

---

2 O Nômades Grupo de Dança foi fundado em 2002 em Goiânia-GO, por Cristiane Santos, com dezoito anos de trabalho ininterrupto, contabiliza várias performances, intervenções, instalações coreográficas já realizadas ao longo de sua existência, chegando a lugares distintos nacional e internacionalmente onde realizou apresentações, ações artísticas e formativas, percorrendo e difundindo arte e cultura goiana em várias partes do país em cidades como Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Campo Grande, Palmas, Belém, Florianópolis, Juiz de Fora participando de festivais internacionais como o Festival Danza en La Ciudad, em Bogotá na Colômbia e no Festival Internacional de Dança Vortex na França. [www.ngd.art.br](http://www.ngd.art.br)

3 Cristiane Santos fundou o Nômades Grupo de Dança em 2002 em Goiânia-GO, além de ser coreógrafa e diretora artística do grupo nos últimos dezoito anos, possui graduação em Educação Física pela Escola Superior de Educação Física de Goiás (1995) e Mestrado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2008). Atualmente é professora da Secretaria da Educação de Goiás e da Secretaria Municipal de Cultura sendo professora titular do Centro Livre de Artes. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Arte-Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: apresentação de dança, dança contemporânea, arte, educação, dança e educação física. A coreógrafa vem desenvolvendo nestes últimos anos um trabalho de sistematização do processo criativo que realiza com o grupo e a proposta de residência foi um dos gatilhos para poder impulsionar seu pensamento criativo para a sistematização. <http://lattes.cnpq.br/0453421563155491>

Reis<sup>4</sup> e Ana Behatriz<sup>5</sup>, que compartilharam seus processos criativos, experiências e registros de obras desenvolvidas como forma de incentivar a criatividade dos artistas envolvidos na proposta artística.

De forma colaborativa os artistas participantes e desenvolveram os caminhos criativos da intervenção urbana com base nos estudos realizados e nas situações que apareceram durante os encontros imersivos de pesquisa artística. Foram fixados como proposta criativa pelo grupo e pela condutora do processo, Cristiane Santos, os seguintes pontos: o canto, o beco, a marginalização, o naturalizado “invisível”, a provocação aos transeuntes, mostrando a estes o suporte de diálogo dos artistas a dança, o corpo e o movimento.

Um questionamento norteador da intervenção urbana, realizado por Cristiane Santos (condutora da residência) foi: Como o corpo que dança se mostra no ambiente de passagem que é a cidade espetacularizada se tornou? A captação audiovisual das intervenções urbanas gerou três vídeos registros: O Beco<sup>6</sup>, Eu Existo<sup>7</sup> e Carregando Pedra<sup>8</sup> que foram usados como fonte para retomar a experiência vivenciada e realizar as reflexões propostas neste artigo.

Sendo assim, o objeto de estudo deste artigo são as reflexões das intervenções urbanas a partir dos estudos da performance de Richard Schechner (2003) e o processo ritual de Victor Turner (1974). Inicialmente realiza-se considerações sobre o desenvolvimento das ações artísticas, as intervenções urbanas feitas com dança, e logo após algumas pontuações sobre as teorias utilizadas e suas relações com a performance artística já citada gerando reflexões e fomentando o debate sobre o assunto no campo das artes da cena, que são executadas em espaços não tradicionais. Assim conseguiremos analisar as intervenções urbanas e realizar reflexões sobre essa ação artística.

---

4 Artista, pesquisadora, professora adjunta do Curso de Dança da Universidade Federal de Goiás (UFG) e doutoranda no programa de Pós Graduação em Artes, Linha de Pesquisa Poéticas Contemporâneas da Universidade de Brasília (UnB). Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia (2008), mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes UFU, com a dissertação “Performance, corpo, contexto: trajetos entre arte e desejo”, com subsídio da bolsa CAPES (2011). Atua na área de artes, com ênfase em arte e performance, performance, gênero e subjetividade, intervenção urbana, processos de criação, composição coreográfica, interface entre as linguagens artísticas. Pesquisadora no CNPQ, integra o grupo de pesquisa Laboratório de Poéticas Corporais e Tecnologias (UFG). Idealiza o CAPINA - Composto Artístico de Performances e INvenções Afetivas e o “ROÇADEIRA: encontros performáticos em lugares Improváveis”. Participou de diversas exposições, residências artísticas, festivais de performance e dança contemporânea no país. <http://lattes.cnpq.br/7814591425107794>

5 Anna Behatriz Formada pela Universidade Federal de Goiás no ano de 2009 em Artes Visuais - Bacharelado em Artes Plásticas, atua como artista plástica e bailarina (intérprete-criadora) com produção principal em vídeo, performance, dança e desenho. Atuou como professora substituta na Faculdade de Artes Visuais FAV/UFG nas disciplinas de Desenho: observação e expressão, Objetos e Paisagens, Figura Humana, Desenho e Estudos do Corpo, Desenho processos e procedimentos, Desenho investigação e Linguagem e no Ensino à Distância da mesma faculdade nos programas: PróLicenciatura e Universidade Aberta do Brasil 1 (UAB 1) em disciplinas relacionadas à processos teórico-práticos em Artes como Fotografia, Gravura, Pintura e História da Arte. Participou do quadro de professores do Ciranda da Arte (Secretaria de Educação do Estado de Goiás) na equipe da EETI (Escola Estadual de Tempo Integral). Mestre em Arte e Cultura Visual (2018). <http://lattes.cnpq.br/2599629104959613>

6 Nômades EmDerivação Residência Artística - De canto a canto - Parte 1: O Beco - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SG-GRvPQS-c>

7 Nômades EmDerivação Residência Artística - De canto a canto - Parte 2: Eu Existo - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8RmgJla08rw8>

8 Nômades EmDerivação - Residência Artística - De Canto a Canto - Parte 3: Carregando Pedra - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TSstVSn8FAio>

## **SOBRE O APORTE TEÓRICO DA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA “NÔMADES EMDERIVAÇÃO” E O SEU DESENVOLVIMENTO**

O aporte teórico para realização da residência artística e desenvolvimento das intervenções urbanas com dança foram os discursos da *Internacional Situacionista* que foram organizados no livro “Apologia da Deriva” pela arquiteta e urbanista Paola Berenstein Jacques (2003). Os discursos da Internacional Situacionista são um importante marco na história dos questionamentos da experiência urbana e da espetacularização da cidade, como forma de reivindicação da participação ativa da sociedade em todos os campos sociais.

Este grupo de ativistas tinha propostas de jogos, ocupações, instalações e principalmente a ideia de construções de situações e ações para mudar a ordem desses espaços, gerando participação social por onde desenvolviam suas ações.

A Internacional Situacionista (IS) - grupo de artistas, pensadores e ativistas - lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não participação, a alienação e a passividade da sociedade. O principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa dos seus indivíduos em todos os campos da vida social principalmente no da cultura. O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida moderna. A crítica urbana situacionista permanece assim, em sua essência pertinente. (JACQUES, 2003, p. 13)

A “deriva” é uma prática desenvolvida pelos situacionistas como estratégia de ação para uma passagem pela rua de forma espontânea e ligada “ao reconhecimento de efeitos psicogeográficos e a afirmação de um comportamento lúdico construtivo, o que a torna absolutamente oposta as tradicionais noções de viagem e passeio” (JACQUES, 2003, p. 87). A “deriva urbana” é técnica de passagem pela cidade utilizada pelos situacionistas que foi utilizado por nós para impulsionar os processos de criações de situações com dança no percurso por onde a ação artística se desenvolveria.

A prática teve este pensamento teórico particular que conduziu a composição artística e agora utilizo novo referencial teórico que identifiquei afinidade com a temática para analisar a performance e o processo ritual e algumas características específicas identificadas na ação artística. A concepção da residência dialoga com os estudos das performances e o processo ritual que estão engendrados na geração de significados subjetivos da intervenção urbana em sua execução.

A complexidade da teoria da performance do antropólogo Richard Schechner (2003) revela que além da interação em diversos âmbitos do comportamento humano, suas relações diretas e não hierárquicas, partem de uma horizontalidade do tratamento com os mais diversos lugares de dramaticidade relacionais possíveis, inclusive os espaços urbanos. A teoria da performance nos permite compreender as intervenções urbanas feitas com dança, pois conseguimos estudá-las como ação artística a partir de sua performance.

O antropólogo direcionou a teoria da performance utilizando mais especificamente a linguagem artística do teatro, por ser sua área, no entanto seus estudos possuem uma maleabilidade para proposições em outros campos, neste caso aplicamos alguns dos conceitos do autor as intervenções urbanas feitas com dança.

## A TEORIA DA PERFORMANCE DE RICHARD SCHECHNER

As performances estéticas, sociais, políticas, esportivas e as performances que acontecem na vida diária, bem como todos os tipos diferentes, podem ser analisadas, examinadas e interpretadas, enquanto performance pelos estudos do antropólogo teatral Richard Schechner (2003).

O “*play*”<sup>9</sup> é definido por Schechner (2003), na teoria da performance, como a experiência de interação performática, brincar, fazer de conta, jogar com as regras. As associações da teoria da performance com a intervenção urbana da residência artística “Nômades EmDerivação” se dão através da dança, que como ação artística, habita o espaço urbano contravencionando suas regras cotidianas de uso, alterando “rituais” cotidianos e interagindo com as relações dinâmicas de espaço, tempo, corpo e movimento de cada contexto por onde passou.

O público e a interação são pontos chaves da teoria da performance, ou seja, para que haja performance, é necessário interação e um público. O próprio antropólogo deixa claro que sua sistematização não é um ponto final, ou seja, esta pronta e acabada. O autor pretende que sua teoria seja uma forma de visualizar a performance do comportamento humano em diversas situações. Sua teoria se propõe a exercer um jogo antropológico, flexível para ser explorado e utilizado sendo atualizado e atualizando ideias do comportamento humano em interação.

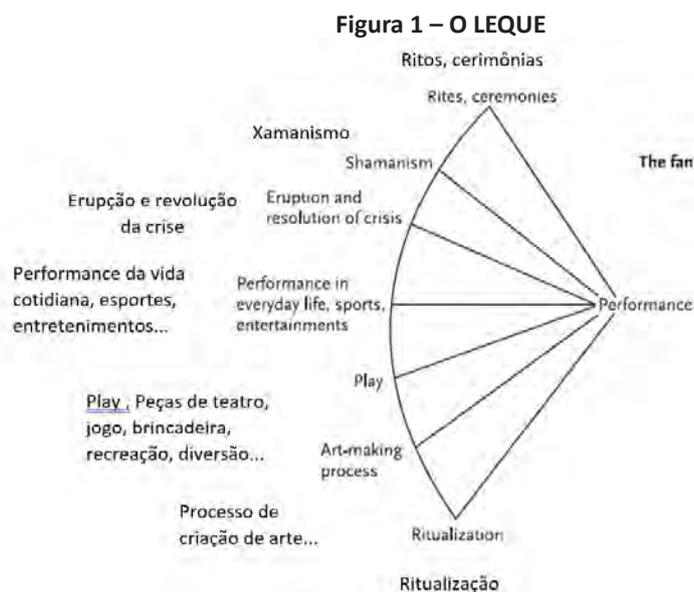
O comportamento é uma das bases da teoria da performance, pois o comportamento é um tipo especializado de reação a situações vivenciadas mais de uma vez. Schechner (2003) aponta o corpo um lugar para abordar os estudos da performance. A experiência e a experiência de comportamento repetido, corporificado, nos possibilita a reinterpretação ou repetição de uma experiência, ou seja a repetição de um ciclo. Daí podemos ir para todos os tipos de produtos culturais performativos, como neste caso as intervenções urbanas feitas com dança.

Parte da organização do mundo da performance está no leque e na rede Schechner (2003). O leque e a rede são gráficos, propostos por ele para a sistematização da teoria da performance e abrem as possibilidades de análise da mesma, através de sua esquematização, há também uma rede interconectada e complexa que o autor centraliza a performance.

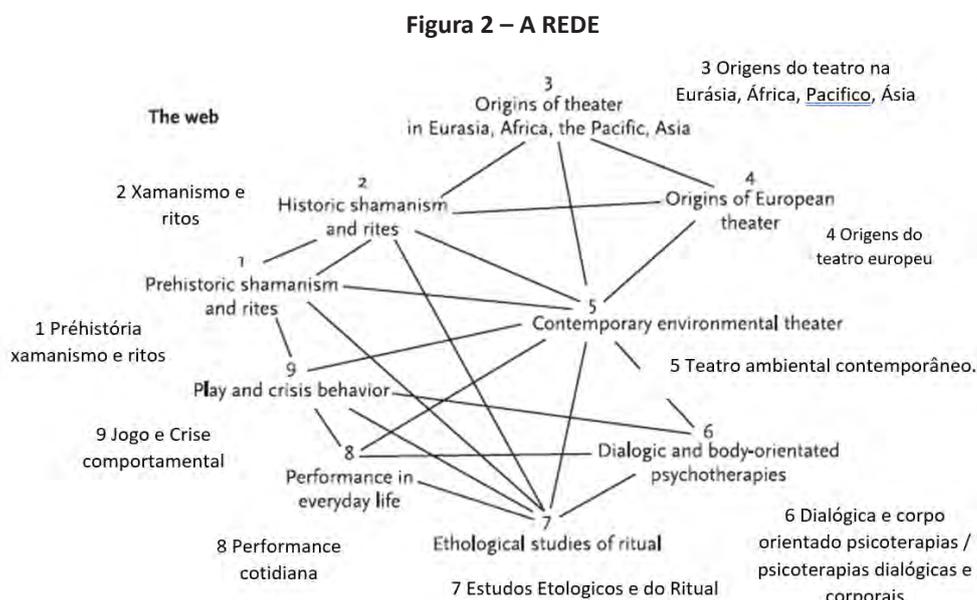
---

9 Play é uma das categorias desenvolvidas por Richard Schechner no seu mapeamento dos estudos da performance indo para além do campo artístico e incluindo conflitos sociais como forma de entender o conceito.

Toda teoria é dinâmica e movimenta os vértices e conexões podem ser alterados dependendo da lógica estabelecida de raciocínio/perspectiva. Abaixo os gráficos da teoria da performance do autor, note que o vértice principal do leque é a performance e o interior da rede é o teatro experimental, (figuras I e II tradução minha):



Fonte: Schechner (2003, p. 16)



Fonte: Schechner (2003, p. 16)

Os gráficos nos orientam no estudo, na perspectiva de abordar alguns pontos em que podem ser identificados. O autor envolve estes pontos e perspectivas com grande alcance nos diversos tipos de comportamento humano performático. A atividade analisada aqui, as intervenções urbanas feitas com dança da residência artística “Nômades EmDerivação”, dialogam com pontos tanto do leque por

exemplo: performance, play, processo de criação, performances da vida cotidiana como também da rede como Teatro Ambiental Contemporâneo, Jogo, Crise Comportamental e performance cotidiana.

Um conceito chave para o desenvolvimento da performance é o que Schechner (2006) chama de comportamento restaurado, ele define que restaurar um comportamento é tratar a vida cotidiana como um filme em edição que você pode retomá-lo, adiantá-lo, retrocedê-lo, alterá-lo, repetindo o comportamento.

Na residência artística, durante o processo de criação, escolhemos um eixo norteador para conduzir as improvisações. A criação de dança instantaneamente enquanto usávamos o espaço urbano do setor central de Goiânia, possibilitava a restauração do comportamento, tanto dos públicos quanto dos artistas envolvidos, através da repetição de algumas experiências propostas durante a preparação corporal antes da execução da deriva.

Comportamento restaurado: ações físicas, verbais ou virtuais, que não são pela primeira vez, que são preparadas ou ensaiadas. Uma pessoa pode não estar ciente que ele ou ela desenvolve uma porção de comportamento restaurado. Também conhecido como comportamento duas vezes vivenciado. (SCHECHNER, 2006, p. 29).

A repetição, os ensaios, é uma técnica utilizada na dança para fixar repertório corporal, ou seja, os planos de movimento para o corpo, as coreografias e possibilitar ao artista/ator/bailarino o melhor entendimento corporal das dinâmicas e sentidos propostos, possibilitando sempre uma nova forma de encarnar a experiência, um comportamento restaurado. Nas intervenções urbanas, antes de sua “execução”, realizamos experimentações nos espaços selecionados que possibilitaram o comportamento restaurado, gerando formas de habitar o espaço para além dos convencionais, a repetição não pode ser a mesma, pois para Schechner (2006) a experiência nunca é realizada duas vezes da mesma forma.

O autor pensa o comportamento restaurado como a edição de um vídeo e a experiência performática nos permite editar em tempo real, pois quando repetimos um movimento instantaneamente o editamos. A noção de tempo é uma ação determinante na realidade performativa. Schechner (2003) trata a performance da vida como uma possibilidade em aberto, o comportamento restaurado é uma possibilidade aberta de re-fazer ações, refazendo quem somos, o que fazemos e o que podemos ser, neste caso, na ação artística, propomos situações através da dança que geram comportamentos restaurados que podem criar crises de significado ou comportamentais.

Na dança a repetição define a performance de um artista. Não fazemos a mesma atuação, uma nova apresentação é sempre um refazer de experimentação, um tipo de comportamento restaurado, condicionado. Há diferentes níveis de performance, que são determinados pelos diferentes níveis e ocorrências de repetições de experiência. Na dança a base de sustentação do artista para a ação, é o movimento corporal e o não movimento aliado a sua capacidade de articular

seu repertório corpóreo movimentacional com a geração de significados criando narrativas corporais lineares ou não. Na dança o movimento é a escrita do corpo, corpo é texto:

Essas novas abordagens podem ser produtivas porque elas exigem explorações de relações horizontais entre formas relacionadas, em vez de uma busca vertical por origens não prováveis. Eles também situam o teatro onde ele pertence: entre os gêneros de performance, não a literatura. O texto, quando existe, é entendido como uma chave para a ação, não para a sua substituição. Onde não há texto, a ação é tratada diretamente. Existe a possibilidade de que um conjunto unificado de abordagens seja desenvolvido para lidar com todos os fenômenos de performance, clássicos e modernos, textuais e não textuais, dramáticos, teatrais, lúdicos, rituais. Será que as divergências históricas que separam teóricos, críticos e praticantes podem estar acabando? (SCHECHNER, 2003, p. 19, tradução minha).

Há alguns pontos que são relacionais na performance, por exemplo: arte performática, discursos, palestras, jogos, esportes e há vários pontos que definem essas performances: Como analisamos o fenômeno e como é que a situação aconteceu? Qual a sequência e a ordenação ou simultaneidade dos acontecimentos? Foi preparado, roteirizado ou é experimental? Qual a reação e/ou relação com os seus interlocutores, ou a forma como o evento nos faz acreditar no faz de conta.

As performances artísticas podem assumir qualidades diferentes movendo os sentidos e instalando crises de significado, como por exemplo, fixando uma natureza distinta da empregada habitualmente aos objetos, espaços e até mesmo ao corpo do próprio artista.

As regras do jogo de faz de conta nas intervenções urbanas realizadas na residência artística “Nômades EmDerivação” foram criadas entre os interlocutores: performers artistas x público x espaços performados x objetos performativos e o tempo de performance.

As criações de situações instantâneas realizadas pelos artistas através da dança, eram disparadas pelo repertório corporal de movimento proposto pela residência e singular a cada um devido ao espaço utilizado, pelo outro (seja ele público, participante, ou público-participante), pelos objetos e pelo tempo da experiência. Essas esferas de interação são relacionais e estão para o que Schechner (2003) chama de *play*. Vamos utilizar um exemplo que o autor utiliza no teatro para nos aproximar de uma realidade de performance mais convencional e posteriormente analisarmos o objeto aqui estudado:

Para a atriz que interpreta Hedda Gabler, para dar um exemplo, a situação é complexa. O primeiro quadro diz respeito ao palco físico ou ao espaço, o segundo às convenções de sua época; o terceiro o drama em si; e a quarta são as instruções dadas à atriz por seu diretor. Ela não precisa se preocupar com nada a não ser este último, pois cada quadro interno contém em si as regras estabelecidas pelos quadros mais adiante. Existe um “axioma de quadros” que geralmente se aplica no teatro: o mais solto é um quadro externo, o mais apertado é o interior e, inversamente, o mais solto é o interior, o mais importante é o externo. Assim, o ator de improvisação é libertado do diretor e do drama, mas ele/ela terá, portanto, que fazer uso mais completo das convenções (situações e personagens do estoque, expectativas do público etc.) e do espaço físico. O ator também se encontrará enfrentando diretamente suas próprias limitações: haverá pouca mediação entre ele e seu público. Até mesmo o trabalho

de vanguarda mais selvagem será enquadrado pelo espaço, às vezes literalmente o espaço interestelar. Não conheço nenhuma produção em que as convenções sejam completamente desconsideradas. (SCHECHNER 2003, p. 15)

Os artistas possuem uma autonomia por dominarem a forma do “faz de conta”, do “fazer acreditar”. Instalam com o corpo no espaço estados de cena, criam narrativas corporais, que são comportamentos restaurados, para nos fazer acreditar momentaneamente em algo ou situação. Não conseguimos dominar a ação do tempo na experiência, porém podemos retomá-la no sentido de comportamento restaurado repetindo-a. Fingir (é um tipo de comportamento restaurado) o que você não é para que o outro acredita que você seja. Interpretamos os papéis, fingimos e damos repertório, substância para a crença do outro. A criação de realidades está muito envolvida com o processo ritual do antropólogo Victor Turner (1974), que propõe uma forma de enxergar o que pode ser modificado pela crise e momentos de liminaridade.

## O PROCESSO RITUAL DE VICTOR TURNER

O Nômades Grupo de Dança, em suas propostas artísticas, procura refletir sobre problemáticas sociais e desenvolver seus espetáculos em estudos que dialoguem com problemas, situações que façam sentido para o grupo e para o público, o grupo acredita que a arte é uma forma de comoção (co-mover, mover junto).

No caso da residência artística “Nômades EmDerivação”, o gatilho disparador para a experimentação artística proposta foi a marginalização, o naturalizado invisível aos olhos, observado nas ações e rituais cotidianos dos espaços selecionados. Com base nesse eixo norteador desenvolvemos a intervenção urbana que ocorreu no centro de Goiânia-GO juntamente com o ritual cotidiano destes espaços.

O ritual é um campo vasto que se inicia desde os primatas não humanos e humanos, é uma maneira de organizar e reorganizar o comportamento em padrões definidos, em estruturas que são reorganizadas por espaços entre liminaridades e crises, o processo ritual:

[...] é uma tentativa de compreender algo desse processo social total de interação e interdependência, bem como das disjunções, às vezes frutuosas, entre acontecimentos ordenados donde se origina o pensamento independente. (TURNER, 1974, p. 06)

O antropólogo Victor Turner (1974) pesquisava as estruturas, os padrões sociais, como funcionavam os diversos graus dos processos de interação social, e por isso Richard Schechner e Victor Turner se aproximaram teoricamente, ambos estudavam interação e comportamento humano. Turner (1974), estudou a simbologia de ritos africanos da África Central, e teorizou os conceitos: a dialética estrutura e antiestrutura, o conceito de liminaridade e “communitas”, conseguindo transpor os processos rituais estudados para os dramas sociais de sua contemporaneidade, identificando no ritual padrões e estruturas recorrentes no drama social.

A estrutura é a forma como os processos se organizam, a antiestrutura seria uma espécie de subversão a regra ou contra a estrutura diferenciando-se dos padrões pré-estabelecidos:

A dialética estrutura/antiestrutura é, na minha opinião, um universal cultural que não deve ser identificado com a relação entre cultura e natureza, ponto importante do pensamento de Claude Lévi-Strauss, Enquanto a “*communitas*” é um relacionamento entre seres humanos plenamente racionais cuja emancipação temporária de normas sócio-estruturais é assunto de escolha consciente, a liminaridade é muitas vezes, ela própria, um artefato (ou “*menteíato*”) de ação cultural. O drama da estrutura e antiestrutura termina no palco da cultura. (TURNER, 1974, p. 06)

A liminaridade é o entre. É o entre que separa as crises de mudança da estrutura, para o nível mais alto ou para o nível mais baixo, ou reintegração de um mesmo nível da organização e interação social:

Liminaridade é a passagem entre “*status*” e estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e logicamente articulados. Passagens liminares e “*liminares*” (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são um grau intermediário. Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem. (TURNER, 1974, p. 03)

O conceito liminaridade nos interessa pois desenvolve juntamente com “*communitas*” o que as intervenções urbanas produzem em espaços físicos e psíquicos da cidade. A sensação durante a performance, tanto para o artista quando para o público, é parecida com a abertura de um portal no tempo e no espaço, onde momentaneamente, as regras são colocadas e dispostas de formas diferentes das convencionais muitas vezes sendo criadas instantaneamente, entre artista, espaço, objeto e público.

O conceito de “entre” de liminaridade propõe que com a abertura deste “portal”, proposta de ações artísticas como a intervenção urbana, possa colocar em xeque as relações estruturais e criar crises e espaços liminares que afetam as subjetividades e também podem gerar o que o antropólogo define como “*communitas*”.

A “*communitas*” é um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e “*status*” mas encaram-se como seres humanos totais. A dinâmica empregada no relacionamento contínuo entre estrutura social e antiestrutura social é a fonte de todas as instituições e problemas culturais. Arte, jogo, esporte, especulação e experimentação filosófica e científica, medram nos ínterims reflexivos entre as posições bem definidas e os domínios das estruturas sociais e sistemas culturais. Poder-se-ia dizer que no cálculo do sócio-cultural, a “*communitas*” e a liminaridade representam os zeros e os mínus sem os quais não é possível a um grupo social computar ou avaliar sua situação atual ou seu porvir num futuro calculável. (TURNER, 1974, p. 06)

A teoria do processo ritual de Turner (1974) nos permite entender como as formas estéticas, como a proposta artística aqui analisada, podem criar rituais de crise e restabelecimento de uma “ordem” social que altera os estados subjetivos de seus participantes. Uma forma de analisar o drama social, são os comportamentos performativos e os processos de liminaridade. O processo ritual se dá através do que Turner (1974) chama de rito de passagem.

O rito de passagem é uma mudança, passar por uma mudança pessoal/estrutural social que se dá através das seguintes etapas: a separação (o sujeito é retirado do convívio normal e relegado algum tipo de separação); a margem - Limem - Limiar - Liminalidade (entre lugar: O status do indivíduo está zerado, nem aqui nem lá. Manifestação cultural, marcada pela ambiguidade e não lugar ou entre, uma espécie de limbo, um período de passagem para outro nível social ou não); a agregação ou re-agregação (o retorno do sujeito ao convívio com seus pares numa nova posição social ou reintegrado a mesma posição diante de uma nova perspectiva).

### **A INTERVENÇÃO URBANA DA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA “NÔMADES EMDERIVAÇÃO”**

A proposta artística da intervenção urbana realizada na residência utiliza alguns comportamentos, rotinas, hábitos contemporâneos, como a marginalização e o naturalizado invisível (moradores de rua, poluição, descaso, corrupção, capitalização da vida) e os refaz novos para compor sua dramaturgia.

A rotina e o ritual têm uma linha tênue para Schechner (2003). Por exemplo, rituais famosos como os religiosos, as crenças, rituais de iniciação. Para Schechner (2003), rituais fúnebres encerram a vida materialmente física, porém nossa vida vai para além do pó, que pode ser retomada por exemplo pela memória, num momento nostálgico de um ente querido através do encontro ao acaso com uma foto antiga, uma lembrança. Ou até mesmo os textos dos autores, que já morreram, que usamos para criação de nossos trabalhos acadêmicos, é uma nova forma de performar a ideia.

O comportamento restaurado e a liminaridade estão conectados pelo entre. Se pensarmos suas utilizações como um método para criatividade, o processo de criação em arte retoma, para sua composição, as repetições e os “entres” pois estão imbricados. A proposta e as parâmetros para repetição podem ser os mesmos, mas a experiência sempre será outra. Isso determina um tipo de nível do comportamento restaurado e outro tipo de nível de liminaridade.

O processo de construção de uma ação artística, de uma performance artística envolve, o antes, a separação: o treinamento o ensaio (aulas de dança, preparação corporal, estudos, composição, roteiro), a liminaridade (o entre): a execução (apresentação, atuação, play/performance), a agregação ou re-agregação: o pós apresentação, a desmontagem e a recomposição/resfriamento assim como as autocríticas e conversa com os públicos sobre o acontecimento ou com os participantes do acontecimento, pois enquanto artistas só estamos efetivamente trabalhando para o público enquanto estamos em cena, após o fim da performance, voltamos a ser “pessoas normais” reintegradas ao convívio. O artista utiliza o “faz de conta” com a intenção de desestruturar,

desestabilizar, compor junto com quem o vê gerando outros significados para além da ou na cultura de quem os aprecia. As dramaturgias criadas artisticamente em espaços públicos, como as da intervenção urbana com dança realizadas pela residência artística “Nômades EmDerivação”, contam com a criação instantânea de narrativas corporais que desestabilizaram as convenções sociais dos espaços.

Novas formas de habitar, manipular os objetos e inclusive a utilização do corpo dos próprios artistas residentes, que descobriam seus limites corporais e espaciais durante a execução da intervenção. Enquanto toda essa gama de sensações acontece e dispara diversos gatilhos criativos e de autoconhecimento das sensações nos artistas, os espectadores lidam com o confronto de encontrar as regras e normas cotidianas desestabelecidas pela ação artística, seria a abertura de um “portal”, o entre da liminaridade de Turner (1974) e o que Schechner (2003) chama de faz de conta/ fazer acreditar, jogar com as regras.

Os artistas, a arte, abre portais liminares na vida cotidiana, o “faz de conta” instalado na “cena” fez com que o cotidiano se alterasse instalando um ar de subversão gerando possibilidades que não estão estruturadas normalmente e também criando “communitas” entre os artistas e entre os públicos que presenciam e fruem a obra. Quando alguém sai para trabalhar, ou ir as compras, realizar ações cotidianas na “cidade”, a mesma prepara sua “performance”, no sentido de vida cotidiana de executar uma determinada ação, e não espera encontrar uma intervenção urbana acontecendo por onde irá passar. Apesar da eminência do acaso na rua, onde o espaço, a diferença e o desconhecido estão inteiramente dispostos e disponíveis, os imprevistos e frequentemente os encontros esperados e inesperados, potencializam as ações criativas, que se aproveitam destas brechas para intervir ou se relacionar com o público.

A abertura de um portal pela performance artística interfere diretamente na ação pré-planejada que acontece diariamente no cotidiano dos espaços. As ações de faz de conta transferem automaticamente o sentido do mundo para outro lugar dentro das subjetividades de cada interlocutor. Quando a atenção é voltada para a performance artística, o espectador, que a encontra é desviado para o portal da ação artística, a performance não passa despercebida, e sua poética tenta atingir e/ ou alterar a subjetividade de seus públicos.

A interação artista e público é contínua, ela está acontecendo a todo momento entre artista e público, artista e artista, público e público, artista público e espaço. O artista esta em cena no espaço urbano, onde tudo está em interação e muitas vezes com funções pré-definidas, ele utiliza estrategicamente destas convenções para questionar o seu público criando as mais diversas reações. Usamos a dança como forma de reinventar a vida e gerar outros significados criando dramaturgias e narrativas corporais que foram lineares ou não e afetaram diretamente a relação com o público, inicialmente através da percepção visual, mas também através de sensações causadas em alguns membros do público através de interações corporais.

Na intervenção urbana, os artistas, utilizavam regras e criavam regras durante a execução, por exemplo: uma das artistas utiliza um cone de trânsito na cabeça e olhando pelo orifício mais largo na base do cone, direcionava-o mirando os transeuntes com o cone enquanto se deslocava pelo espaço. Como o cone está na sua cabeça o público não consegue ver o rosto da artista. Curiosos para ver o rosto que contem no cone, o público se arriscava a olhar pelo orifício menor na ponta do cone onde encontrava a artista e estabelecia uma relação de contato visual, mas também de interação. Ficavam alguns segundos trocando olhares e dialogando, alguns a questionavam sobre o que estava acontecendo, por instantes, a artista conseguia com que o público transitasse entre vida cotidiana e o portal do mundo paralelo do “faz de conta” artístico criado pela sua cabeça de cone dentro da intervenção urbana.

Durante os ensaios, o artista busca suas experiências pessoais e associações, seleciona os elementos que o revelam e também cria uma estrutura de narrativa e/ou ação autônoma, elimina as irrelevâncias, resta o que resta até que tudo o necessário e suficiente. [...] Cada performance arrisca não apenas sua dignidade e habilidade, mas sua vida em processo. Decisões tomadas e ações executadas durante a performance podem alterar a vida do artista. A performance é um conjunto de trocas entre o performer e a ação. E, claro, entre todos os artistas e entre eles e o público. (SCHECHNER, 2003, p. 54, tradução minha)

Isso nos mostra que na ação e na interação o artista joga consigo, com o outro e estabelece várias conexões e trocas que podem tanto favorecê-lo quanto derruba-lo. Essas trocas o permitem inventar o mundo, através das crises, que são intrínsecas ao processo de criação artístico. Na dança, a corporeidade é o signo de comunicação e se entende e se faz entender pelo corpo é um nível de dramaturgia que vai se fazendo e refazendo com a experiência e maturidade do intérprete diante da repetição e entendimento do comportamento restaurado no desenrolar de sua repetição e performance. A vanguarda é aparentemente uma atividade que quebra regras. Mas, na verdade, as artes, tem seu próprio conjunto de regras:

Regras especiais existem, são formuladas e persistem porque essas atividades são algo à parte da vida cotidiana. Um mundo especial é criado onde as pessoas podem fazer as regras, reorganizar o tempo, atribuir valor às coisas e trabalhar por prazer. Este “mundo especial” não é gratuito, mas uma parte vital da vida humana. Nenhuma sociedade, nenhum indivíduo, pode passar/viver sem isso. (SCHECHNER, 2003, p. 13)

A ação de olhar por exemplo, o olhar consegue despir o outro ou presenteá-lo, é uma das ações que nos chama a atenção. Percebi que o olhar durante a ação artística pode direcionar sensações pontuais em quem é olhado, principalmente se sua ação artística estiver próxima ao absurdo. As relações estabelecidas pelo olhar possibilitam diversos tipos de contato, para além do visual, o olhar permite aproximação ou distanciamento (podemos notar também pela ação corporal do outro que vemos), notar a rejeição, afastamento ou o acolhimento através de um sorriso, ou identificações através do olhar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As regras das intervenções urbanas feitas com dança aqui analisadas eram feitas e desfeitas instantaneamente, as vezes utilizava-se das regras comuns para que outras regras fossem criadas, outras vezes as regras já estavam ditas pelo artista e cabia ao outro (artistas ou público) aceitá-las ou não. Para Schechner (2003) a performance tem muito do jogo, dos esportes, e do teatro. Não conseguimos delimitar totalmente suas fronteiras porque são moveis e uma tentativa disto limitaria a mobilidade da teoria da performance que é interdisciplinar por natureza.

Não utilizamos objetos específicos para realização destas ações artísticas, todos foram encontrados na rua durante a execução da intervenção urbana. Porém o significado que os artistas davam aos objetos os tornavam outro e descaracterizavam os seus usos convencionais. Transformando sua realidade simbólica em outra. Para Schechner (2003), a manipulação de um objeto nas atividades performáticas é um fator determinante para cena. A forma como o objeto é manipulado, a composição com a narrativa criada, a forma como é disposto espacialmente, todas as características que lhe são dadas lhe ofertam novas formas de entendê-lo, muitas vezes essas novas características a objetos podem ser categorizadas com atitudes “absurdas”.

Essas atitudes absurdas, muitas vezes são confundidas com loucura pelo público. Pois a concepção do que é arte para algumas pessoas está, muitas vezes, vinculada ao local de onde a arte acontece como museus, galerias, auditórios, teatros, palcos, como utilizamos o espaço urbano como cenário, palco, para cena e deslocamos obra artística para o cotidiano urbano, é mais fácil ou mais aceitável, para algumas subjetividades aceitar que é loucura do que arte.

Cria-se desta forma um certo distanciamento e proteção das possibilidades de abertura e de quebra com as convenções sociais criadas pela intervenção. Assim estariam encaixados em uma certa “normalidade” do que é certo ou errado, optando pela estrutura e não pela antiestrutura como reitera Turner (1974).

O artista da dança que trabalha com arte contemporânea ainda são considerados, nos tempos atuais e falando do Brasil, como loucos por alguns públicos. Efetivamente no contexto onde acontecerão as performances, no centro de Goiânia-GO, que é uma cidade que desenvolve e já possui mecanismos de incentivo à cultura, percebemos que ainda existem algumas proposições artísticas que a população culturalmente tem dificuldade de assimilar como arte. Isso não deslegitima o poder específico da ação artística pois a mesma estabelece relações diretas com os contextos culturais envolvidos na mediação complexa entre artista e público, atingindo os mais diversos âmbitos de subjetividade e fazendo com que até mesmo este público que questiona o lugar da arte entre em reflexão com os seus padrões.

Durante a execução da ação houve interação, confronto, assimilação, absorção, fruição do público, que diversas vezes era verbalizado das seguintes formas: “- *Que falta do que fazer...*”, “-*Vocês não têm emprego não? - Vai caçar uma louça e um roupa suja para lavar*”, “ “ - *É arte?* “, “ - *Por que eles estão fazendo isso?* “, “ - *Nossa que bonito!* “, “ - *Só a arte pra deixar a cidade menos feia*”.

Essas falas partiam de diferentes contextos culturais como, algumas vezes fomos discriminados outras vezes fomos agraciados com olhares de admiração, danças de interação, gritos emocionados de públicos desconhecidos em carros que passavam, sorrisos de curiosidade, paradas de pedestres para apreciação momentânea e perguntas do endereço de nas nossas redes sociais.

Estamos inseridos num movimento capitalista que nos vende, e até mesmo nossa presença virtual nas redes sociais se tornou consumo, não é mesmo? Tudo que move, se move em relação a produtividade. Se pensarmos que a geração de significado está para um produto incontrollável feito de afetos singulares desenvolvidos diante de narrativas corporais artísticas roteirizadas ou não para estruturas performativas, a não produtividade segundo Schechner (2003) se torna composição, não no sentido de venda, mas no sentido de mudança cultural, no sentido de que o produto da obra artística é crise, proposta de um espaço de liminaridade. A performance e o artista sempre dependem do público e da interação, não só física, mas também psicológica.

## REFERÊNCIAS

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**. Casa da Palavra, 2003.

SCHECHNER, Richard. 2006. **“O que é performance?”**, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. Routledge, 2003.

TURNER, Victor. **O processo ritual**. Petrópolis. Vozes, 1974.

Recebido em: 10/12/2020  
Aceito em: 01/04/2021

# ECOTEATRO: CONSCIÊNCIA AMBIENTAL – UMA ANÁLISE SEMIÓTICA

Emerson Luiz Gomes Carneiro<sup>1</sup>

**RESUMO:** A pesquisa ora apresentada tem como objetivo discorrer sobre a Análise Semiótica, através da simbologia utilizada na peça teatral *Consciência Ecológica* que é resultado de um projeto de pesquisa do curso Técnico em Meio Ambiente do Colégio Estadual Polivalente na cidade de Ponta Grossa, Paraná. Utilizando parâmetros da Semiótica russa na área da cultura podemos observar como as mudanças ideológicas acontecem na plateia a partir da identificação das mensagens verbais e não-verbais do espetáculo que se utiliza da trilha sonora, das cores da reciclagem e da interação entre o mundo real e o imaginário na fauna urbana das nossas cidades para transmitir a mensagem. A metodologia utilizada foi com base na observação das reações das plateias diversas que acabam por reagir com similaridade. Denota-se, porém, ser perceptível a falta de consciência ambiental do cidadão comum, apesar do bombardeio diário da mídia em relação às questões ambientais na atualidade e suas consequências.

**Palavras-chave:** Semiótica; Questões ambientais; Simbologia.

## ECOTHEATER: ENVIRONMENTAL AWARENESS – A SEMIOTIC ANALYSIS

**ABSTRACT:** The research presented here aims to discuss the semiotic analysis, though the symbols used in the play *Ecological Consciousness* that is nothing more than the result of a research project of the Technical ongoing Environment Multipurpose State College in the city of Ponta Grossa, Paraná. Using Russian Semiotics of parameters in culture can be seen as the ideological changes happen in the audience from identifying the verbal and non-verbal spectacle which uses the soundtrack, the colors of recycling and the interaction between the real world and the imagery in the urban fauna of our cities to convey the message. The methodology used was based on the observation of the reactions of the various audiences that eventually react with similarity. It denotes, however, be noticeable lack of environmental awareness of the average citizen, despite the media daily bombardment on environmental issues today and its consequences.

**Keywords:** Semiotics; Environmental issues; Symbolology.

---

<sup>1</sup> Graduado em Comunicação Social – Jornalismo (UEPG) em 1995. Especialista em Comunicação e Semiótica (Faculdade Estácio de Sá) em 2014. Graduado em Licenciatura em Artes Visuais (Uninter) em 2019. Graduado em Licenciatura em Pedagogia (Uninter) em 2020. E-mail: emmerc@gmail.com

## INTRODUÇÃO

As questões ambientais, muito difundidas na atualidade, vêm ganhando espaço na mídia pelos constantes eventos resultantes dos efeitos climáticos que ocorrem em todo o planeta. Furacões, terremotos, tsunamis, secas, alagamentos, entre outros, já fazem parte do nosso jornalismo tanto quanto notícias de economia, política, esportes e entretenimento. A garota do tempo nos telejornais é uma personagem com a qual nos acostumamos nos folhetins eletrônicos com suas explicações meteorológicas e seus mapas com indicadores da catástrofe mais próxima. Diariamente ocorre um bombardeio de inúmeras notícias que trazem a temática ambiental como cenário de cataclismos e seu arcabouço de más notícias. Afinal, o jornalismo na atualidade, traz incessantemente notícias diárias de chuvas de fim de tarde que alagam avenidas, carros flutuam e pessoas são tragadas pelas correntezas dentro das cidades, ocasionando mortes e deixando atrás de si um rastro de destruição e dor.

Partindo desse princípio nasceu o projeto Consciência Ambiental que é resultado da parceria entre esta pesquisa no curso Técnico em Meio Ambiente do Colégio Estadual Polivalente, que resultou no texto do Ecoteatro: “Consciência Ambiental” com os projetos Pegada Ecológica do Instituto Ambiental Austral-IAAL e do Grupo Teatral Coisa Nossa. Esta proposta de Educação Ambiental através do teatro ecológico tem como finalidade uma mudança de paradigma no comportamento de agrupamentos humanos, sejam eles estudantes, operários da indústria, moradores de condomínios residenciais entre outros, pois são muitas as contribuintes das catástrofes ambientais através de seu comportamento consumista.

A união entre as instituições GTN, IAAL são resultado de uma série de atividades que vem acontecendo há certo tempo. O Instituto Ambiental Austral - IAAL filiado a União das Entidades Ambientalistas do Paraná - UNEAP vem participando de atividades de educação ambiental através do teatro desde sua participação no I Encontro das Águas patrocinado pela Itaipu Binacional, em Curitiba em 2006, logo em seguida em 2010 com as palestras de meio ambiente no Colégio Estadual Polivalente e recentemente em parceria com o Instituto Vila Velha – IVV, no programa 360 º da TV Comunitária de Ponta Grossa PR. O Grupo Teatral Coisa Nossa - GTCN já trabalha a temática ambiental há mais tempo, pois no ano de 1984 montou o espetáculo infantil “As beterrabas do Sr. Duque” e de lá para cá tem produzido diversos espetáculos nessa linha.

Como fundamentação teórica, a fim de analisar as características dispostas na peça *Consciência Ambiental*, foram utilizadas as seguintes obras: *Indústria cultural e sociedade* (2002) de Theodor Adorno; *O teatro que corre nas vias* (2017) de Marcelo Brito; *Marketing Verde Como Diferencial Competitivo: Um Estudo Em Uma Indústria Química Do Sul De Santa Catarina* (2015) de Felipe Buogo, Adriana Vieira e Julio Zilli; *Ecoteatro* (2010) de Pawlo Cidade; *O que é arte* (1995) de Jorge Coli; *Educação ambiental: princípios e práticas* (2010) de Genebaldo Freire Dias; *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação* (2005) de Jorge Duarte e Antonio Barros; *Estocolmo, Rio, Joanesburgo o Brasil e as Três Conferências Ambientais das Nações Unidas* (2006) de André Aranha

Côrrea do Lago; *Arte na Educação Escolar* (2009) de Maria Ferraz e Maria Fusari; *Semiologia da representação: teatro, televisão, história em quadrinho* (1975) de André Helbo; *Em busca de uma semântica do teatro infantil - algumas reflexões à luz da contemporaneidade* (2014); *Ensaio da Semiótica Soviética* (1981) de Lúri Lotman, Uspenski e Ivanov; *Concepção sistêmica do mundo: vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica da cultura Bakhtiniana* (2013) de Irene Machado; *O livro ilustrado dos símbolos* (2001) de Miranda Bruce Mitford; *Curso Básico de Teoria da Comunicação* (2001) de José Aroldo Pereira; *Linguagem da encenação teatral* (1998) de Jean-Jacques Roubino; e *Marketing Verde: em defesa do meio ambiente* (2009) de Maisa da Silva.

## 1 ECOTEATRO: CONSCIÊNCIA AMBIENTAL – UMA ANÁLISE SEMIÓTICA

A peça teatral *Consciência Ambiental* é narrada por seus personagens principais que são o catador de recicláveis e a boneca de pano que durante todo o espetáculo discutem os passos da sustentabilidade ambiental urbana com temas como geração de resíduos sólidos, reciclagem, mudanças climáticas, cooperativismo, logística reversa, água e certificação ambiental.

O discurso é entrecortado por animais da fauna urbana, representados por bonecos de fantoche de vara, como o rato, o gato, o cachorro de rua e a mosca, que discutem a respeito da necessidade de implantação pelas cidades de aterros sanitários e questões de saúde pública. Tal utilização de animais falantes na trama demonstra uma particularidade do gênero teatro, isto é, a fábula, aos moldes aristotélicos. Nas entrelinhas da narrativa o tema da ecologia urbana é discutido por todos os personagens questionando a todo momento a plateia sobre suas atitudes ambientais urbanóides como consumo de água, energia elétrica, geração de resíduos entre outros.

A proposta cênica é apresentada toda em volta de um carrinho de reciclagem, pois o personagem principal está em pleno dia de trabalho, colocando esse ator social em evidência, sendo ele o vetor das mudanças de comportamento do público. Em contrapartida, a boneca de pano, que fora encontrada por ele no lixo e está a caminho da reciclagem questiona o catador sobre temas atuais como: direitos trabalhistas dos cooperados da reciclagem, atuações do poder público e outros pontos da legislação ambiental que servem como base de apoio para a educação ambiental e a mudança de paradigma no comportamento diário da plateia nas questões relacionadas com o meio ambiente urbano à sua volta.

A respeito desta consciência sócioambiental, no que se refere aos direitos trabalhistas, a peça toca em uma importante distinção entre as duas ocupações, a saber, o lixeiro e o catador de recicláveis. O lixeiro é amparado por lei com salário fixo, insalubridade devido ao contato com os materiais prejudiciais a saúde, como por exemplo, os materiais perfurocortantes que são mencionados na peça, e adicionais noturnos, seguro saúde, entre outros benefícios. Já o catador de recicláveis na maioria das cidades brasileiras não possui salário fixo, benefícios de saúde, nem tão pouco status social. Muitas pessoas se distanciam do catador de recicláveis, e não valorizam a importante ação social e ambiental que ele promove com a seletividade dos materiais recicláveis.

A intenção desta peça teatral, neste sentido, é a de promover uma maior valorização tanto para os temas de coleta seletiva e desenvolvimento sustentável quanto da dignidade humana contida neste trabalho, prezando pela ascensão social desse sujeito, em uma reflexão comunitária que perpetue por mais gerações.

A plateia, por sua vez, participa ativamente do espetáculo desde o primeiro momento já na cena inicial onde acontece a quebra da quarta parede com linguagem brechtiana da trama. Personagens e público, seja ele adulto ou infantil, conseguem rapidamente identificar-se com a temática e passam através de estímulos discursivos a comparar suas atitudes domésticas com as situações vivenciadas pelos atores em palco.

A organização artística do projeto preocupou-se desde os primeiros ensaios com uma distribuição das marcações cênicas, adaptando as apresentações para qualquer espaço físico, seja ele palco italiano, anfiteatro, rua, sala de aula ou chão de fábrica. As cores são, na realidade, outro tipo de elemento, importante na linguagem da apresentação, pois fazem referências às utilizadas no processo da reciclagem, também são discutidas no texto mostrando a relação delas com os recipientes de resíduos, azul para papel, verde para vidro, amarelo para metal, vermelho para plástico, além do branco para área de saúde, o do marrom para materiais orgânicos, preto para madeira, roxo para materiais radiativos, laranja para resíduos perigosos e cinza não reciclado ou contaminado.

Embalada pela trilha sonora, Reduzir, Reciclar e Reutilizar, a peça faz referência aos Três Rs da reciclagem. Desta maneira, o efeito que a música tem colabora com o propósito da peça teatral *Consciência Ambiental* de assimilar o tema por meio da arte.

O texto se renova o tempo todo, pois após as apresentações surgem temas propostos pelo público que são incorporados ao projeto. Uma contribuição significativa surgiu após uma apresentação para funcionários da limpeza pública local que colocaram suas experiências vivenciadas no dia a dia de trabalho nas ruas com objetos perfurocortantes como espelhos, vidros quebrados e agulhas; dispensados no lixo sem o devido acondicionamento adequado; o mesmo aconteceu em outra apresentação para funcionários dos Correios, que pediram a inclusão de uma discussão no texto sobre animais ferozes nas casas que não apresentam identificação.

O teatro nasceu na Grécia e há aproximadamente 600 anos antes de Cristo a arte teatral foi constituída de forma oficial, primeiramente através dos Festivais Dionísíacos, que começaram mostrando a história de Dionísio e suas façanhas com o vinho, passando por inúmeras transformações desde então até chegar aos dias atuais. Atualmente é apresentado de várias maneiras, uma delas é o teatro que tem finalidade educativa de proporcionar ao espectador uma nova forma de pensar e agir.

De acordo com a definição de Pawlo Cidade no texto *Ecoteatro* (2010), compreendemos que:

Ecoteatro para uns é arte, para outro, uma ciência. O fato é que é um ‘ramo do teatro que tem por objetivo aproximar o indivíduo do meio ambiente, através do jogo teatral, ou ainda: ação globalizadora de teatro e ecologia onde ele – Teatro – empresta a ela’ – a Ecologia – o caminho conducente à revelação de seus princípios (CIDADE, 2010, p. 16).

A concepção semiótica que define cultura como geradora de estruturalidade deriva de um atributo fundamental: a capacidade de transformar a informação circuncidante em conjuntos diversificados, porém organizados, de sistemas de signos, aptos a constituir linguagens tão distintas quanto à necessidade expressivas dos diferentes sistemas culturais.

Onde houver linguagem haverá texto, ainda que o oposto não seja uma evidência. Somente nesse sentido o texto da arte, dos ritos, dos meios de comunicação, das transmissões biológicas ou tecnológicas pode ser apreendido em linguagem modelizadas e estruturadas culturalmente. Com base em Lótmán, Irene apresenta a seguinte definição:

Um sistema modelizante é uma estrutura de elementos e de regras de combinação de modo a estabelecer analogias com toda a esfera do objeto de conhecimento, previsão ou regulação. Por conseguinte, um sistema modelizante pode ser tomado de linguagem. Sistemas de linguagem natural como base e que adquire superestruturas suplementares, criando assim linguagem de segundo nível, podem adequadamente ser chamados sistemas modelizantes secundários (MACHADO, 2013).

A participação do espectador diante dos objetos artísticos caracteriza-se pela manifestação de suas atitudes e habilidades - culturalmente apreendidas – de gostar, compreender os trabalhos de arte e seus autores.

Esses saberes são resultantes de raízes culturais e de influências de seu ambiente cotidiano, educacional. Ao mesmo tempo, saberes oriundos de suas próprias experimentações, reflexões, estudos e intervenções como agentes da recepção artística. Em suma, os conhecimentos explicitados por espectadores, plateias, públicos a respeito de suas produções artísticas são também socialmente produzidos, não se caracterizando, portanto, como inatos nem espontâneos. Esse modo de relação público-arte é discutido por Coli (1982) que considera a apreciação artística como fruto de uma progressiva elaboração pessoal e coletiva perante a cultura.

As situações que dão conta de uma peça e os elementos atomizados da dramaturgia podem distinguir-se seguindo as unidades dramáticas intermediárias, definidas em linguagem tradicional, por uma ação relativamente autônoma e por uma estrutura significativa de seus intercâmbios. Seja para receber os sistemas de transações no espaço e no tempo formando uma articulação destes sistemas. O interesse da codificação surge perante os sistemas de uma metalinguagem mais especificamente em seu triângulo semiótico, a saber, texto, significado, significante.

Conseqüentemente, a semiótica da arte define-se pelo fato de se dirigir para um fim, o que implica a necessidade de procurar um conteúdo na obra de arte. É, precisamente, na ausência dessa necessidade que se estriba a diferença entre os fenômenos naturais e os produtos artísticos;

com efeito, os primeiros podem não ser (vistos imparcialmente) inferiores aos segundos, mas precisamente pelo fato de serem naturais, sendo necessária uma interpretação do seu conteúdo, não é possível a sua percepção estética.

Deste modo, tanto ao formar-se como nos seus resultados, a obra de arte pode constituir matéria de investigação semiótica. Uma determinada série de signos inspira ao artista um conteúdo que ele organiza parcialmente segundo regras formais (segundo a norma e os desvios desta), obtendo como resultado uma sucessão de símbolos que o espectador preenche com um conteúdo próprio (que só coincide parcialmente com o conteúdo dado pelo artista ou por outro espectador); aqui é que se verifica a transmissão do processo criador do artista para o espectador que é denotada como característica da arte (LOTMAN; USPENSKII e IVANOV, 1981).

### **1.1 O RITUAL**

A função mais geral da interação é da ritualização dos relacionamentos humanos. O teatro pressupõe entre todas as artes mais alto grau de ritualização. O que equivale a dizer que os valores rituais são convertidos pelo teatro em valores estéticos. Trata-se de um mecanismo que, ao assimilar as características gerais do ritual, lhes confere uma qualidade específica.

Todo ritual implica necessariamente uma linguagem que lhe é própria e consiste, sobretudo, em atribuir significações particulares a comportamentos habituais. A essência lúdica deste código tende a se dissimular por trás da acepção geral. Como a linguagem, o ritual se torna um jogo que nega sua própria essência. E desta autonegação emerge o valor cerimonial.

O teatro é uma manifestação estética da necessidade de ritual. É uma modalidade através da qual o homem compõe uma imagem de si mesmo; ele crê, dessa maneira, dominar sua condição transformando-a em objeto de contemplação (HELBO, 1975, p. 92, 93).

### **1.2 ESPETÁCULO, COMUNICAÇÃO E A INDÚSTRIA DA CULTURA**

Mas, qual é a finalidade do espetáculo? Ao contrário de uma comunicação qualquer, pois o mesmo consiste em transmitir certa quantidade de informações com a perda mínima de ruídos, o espetáculo teatral recorre à informação com o intuito exclusivo de provocar a negação da informação enquanto a conversão dela em experiência interior direta vivida por cada espectador. Os símbolos pressupostos pelo jogo dos protagonistas são confrontados com os símbolos íntimos (ocultos) de cada espectador. O destino do espetáculo não está na quantidade informacional, mas, sim, na quantidade emocional captada pelo público. A primeira condição será construir os símbolos e a segunda torná-los acessíveis.

A partir de uma reflexão a respeito da arte como comunicação cultural, tendo em vista as problemáticas do alto consumismo da sociedade, Theodor Adorno e Max Horkheimer criticam a utilização da arte como uma forma de mercantilização e geradora de subprodutos de consumo,

conceituada como Indústria Cultural. A este respeito, os autores afirmam no texto *Indústria Cultural e Sociedade* (2002) que:

O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à quantificação mais completa, cada um deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado a priori por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo. Reduzido a material estatístico, os consumidores são divididos, no mapa geográfico dos escritórios técnicos (que praticamente não se diferenciam mais dos de propaganda), em grupos de renda, em campos vermelhos, verdes e azuis (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 7-8).

Deste modo, a indústria cultural serve prioritariamente a uma visão capitalista e se configura em práticas que classificam os sujeitos do seu público alvo, criando modelos de clientes para a sua produção cultural. Vista dessa maneira, a arte é tomada como um instrumento de comunicação que visa o lucro e a movimentação de um mercado em torno da obra, servindo a propósitos paralelos que fogem a valorização da experiência humana.

Compreende-se aqui que a indústria cultural não atende as necessidades de seu público, mas fomenta uma glamourização e desejo de consumo frente a obra produzida, gerando renda e alimentando a própria indústria para a continuidade do ciclo de produção.

A respeito da imersão do espectador na obra, Adorno e Horkheimer comentam a respeito da aproximação da realidade fazendo uma comparação entre a obra cinematográfica e a obra teatral (p. 10). Uma produção que é financiada pela indústria cinematográfica, que gera bilhões em marketing e venda, serve aos propósitos da indústria cultural, e tem a intenção de aproximar o seu público da realidade dentro do filme, o que por sua vez atrofia a imaginação do sujeito. Isto o distingue do teatro ilusionista, que alimenta a imaginação do espectador, e da mais liberdade a criatividade do sujeito.

Tendo em vista que as peças se desenvolvem tanto em Teatros públicos, em escolas, e nas ruas da cidade, considera-se que os espectadores das artes cênicas podem desenvolver uma comunicação com o espetáculo de diferentes maneiras. Assim, o teatro além de refletir a vida cotidiana em temas essenciais para a sociedade, como no caso da peça *Consciência Ambiental*, é apresentado em uma interação entre público e plateia, em uma linguagem que informa e transforma.

A respeito desta liberdade frente aos espaços que a experiência teatral proporciona, concorda-se com as proposições do autor Marcelo Brito no texto *O teatro que corre nas vias* (2017), as quais afirmam que:

O teatro precisa ser esse organismo, se misturar, invadir a rua, ocupar seu espaço na cidade. Desde a Grécia Antiga, com o surgimento da tragédia, a cidade (pólis) já fazia parte dos questionamentos dos pensadores, artistas da época. Mesmo acontecendo no edifício teatral, construídos a céu aberto no alto das montanhas e colinas, o lugar da ação era a cidade e nas tragédias podemos encontrar entre seus temas centrais lutas, batalhas, disputa pelo poder, relações familiares e fatos cotidianos (BRITO, 2016, p. 29).

O teatro como comunicador dos conflitos cotidianos, abrange em sua estrutura flexível uma ampla capacidade de alcance, tanto no seu conteúdo, quanto nos espaços e na relação com o seu público. O fato da peça teatral *Consciência Ambiental* informar através de indentificações com situações do seu contexto social a respeito das diversas implicações sobre a reciclagem e os seus benefícios para o meio ambiente, nos revela esta dinâmica entre a obra de arte teatral e o seu público.

### 1.3 O PAPEL DO ESPECTADOR

Para compreender o espectador – esse personagem ligado com rigidez aos ritmos do cotidiano – seria necessário segui-lo no âmbito do cotidiano. Porque é precisamente esse cotidiano que ele se recusa a deixar. Desse modo, o espaço social do espetáculo é invadido pelos grandes fluxos do imenso espaço social, o que tem por mensageiro este espectador simultaneamente motivador e motivado pelo espetáculo.

A mobilidade acelerada das sociedades aumenta a necessidade de estabilidade dos indivíduos. Em última análise é um desejo explícito de *status quo* manifestado pelas tendências a transgredir as normas consagradas como prescrições conformistas por uma propensão ao espírito de intolerância às mudanças. Então a função social do teatro é precisamente favorecer a mudança neste domínio tão difícil que é o de conhecer a si mesmo.

E por se tratar de um peça teatral contemporânea que pode ser voltada para o público infantil, tendo em vista que o teatro como arte envolve atores e público, concordamos com as proposições do autor Luvio Garcia Leyva do texto *Em busca de uma semântica do teatro infantil* (2014), que afirma que:

[...] é precisamente a multiplicidade de identidades, práticas ou disciplinas teatrais, permeadas pelos processos diferenciados em seu interior, e a sua relação com as diversas culturas infantis e a suas performances, as que conformam um tecido heterogêneo que demarca, à luz da contemporaneidade, o termo teatro infantil. Essa seria uma definição que se aproxima mais das atuais realizações cênicas e das dinâmicas e complexas relações entre o teatro e a infância (LEYVA, 2014, p. 36).

Desta maneira, compreende-se que o teatro se caracteriza por um efeito lúdico que colabora com efeito estético, e ainda relaciona temas da atualidade, fazendo com que espectadores de diversas classes sociais, em suas múltiplas identidades e com suas diferentes conhecimentos culturais possam se colocar na peça com maior nível identificação. Os animais na peça, por exemplo, utilizam algumas gírias na linguagem que aproximam o espectador mais jovem, e a depender do contexto social que cada pessoa da plateia vive, tal medida traz uma maior proximidade.

Quando um espectador assiste a uma peça de teatro, além de limitações de espaço, tempo e ação, encontra-se normalmente perante limitações valorativas (princípios morais). Ele pode não estar de acordo com elas na vida, não artisticamente, mas se as aceita como ponto de partida estará em condições de receber uma satisfação estética (HELBO, 1975, p. 92-93; 99, 102).

A utilização do espaço na peça *Consciência Ambiental* está diretamente relacionada a Educação ambiental, que deve prover os meios de percepção e compreensão dos vários fatores que interagem no tempo e no espaço para modelar o meio ambiente. O conhecimento em questão deveria ser adquirido por meio da observação, do estudo e da experimentação. Deve também definir valores e motivações que conduzam a padrões de comportamento de preservação e de mudanças ao meio ambiente. (DIAS, 2010, p. 148).

Segundo o livro *Ecopedagogia: educação e meio ambiente* (2012) de Livia Albanus e Cristiane Zouvi, o ser humano e meio ambiente desde o princípio se relacionam por meio do conhecimento e da produção do homem sobre este espaço. As autoras afirmam que:

O homem aprendeu a compreender e controlar a natureza e, transformando-a para sua sobrevivência, aprendeu a reproduzir grãos e a domesticar e criar animais. Com isso, originam-se as primeiras tribos, que viviam em comunidade e desenvolviam o trabalho de forma cooperativa: os homens caçavam e as mulheres plantavam e colhiam. Esse processo contribuiu significativamente para o aumento populacional e para o surgimento de vilas e cidades que se dedicavam à agricultura (ALBANUS; ZOUVI, 2012, p. 14).

A partir deste processo agrícola, o ser humano construiu seu sustento e sua sociedade com base na exploração dos recursos naturais e consecutivamente surgiu uma responsabilidade de preservação e restauração do meio ambiente, que vem sendo negligenciada ao longo dos anos com o crescimento populacional e urbano. Desta transformação social e ambiental, surgiram novas demandas de responsabilidade humana, as quais foram apresentadas na peça *Consciência Ambiental*, em suma, a reciclagem e o papel do trabalhador que participa deste processo.

Neste sentido, outra vertente da educação ambiental é tornar-se um parceiro indispensável a introdução de comportamentos para quem pretende vivenciar a sustentabilidade. Na sociedade, o marketing verde destaca a imagem daqueles que procuram um comportamento ecologicamente correto.

Desta maneira, procurando conceituar os objetivos da comunicação verde, pode-se concordar com Teixeira (2007 *apud* BUOGO; VIEIRA; ZILLI) ao afirmar que:

[...] O objetivo principal da comunicação verde é mostrar ao consumidor que um artigo ecologicamente correto, é também mais saudável para o consumo, a partir do momento em que reduzindo-se os danos ambientais, a qualidade de vida das pessoas, indiretamente, sofre melhorias. Ou seja, no Marketing Verde, a empresa divulga o que tem feito em prol do meio ambiente e, desse modo, procura sensibilizar o consumidor para que ele também participe deste processo, já que a responsabilidade de preservar os recursos escassos é de todos [...] (TEIXEIRA, 2007 *apud* BUOGO; VIEIRA; ZILLI, 2015, p. 63).

Com a possibilidade cada vez maior do aquecimento global ser uma realidade a sociedade busca novos conceitos, surge então a adesão do mercado para as questões de sustentabilidade, por exemplo, as empresas estão cada vez mais preocupadas em agregar sua imagem às reformas ambientais pelas quais a humanidade está passando. Das primeiras experiências do passado recente com ações localizadas as atuais campanhas que contemplam ações a médio e em longo prazo dentro das instituições.

Com base em Polonsky, a autora Maisa da Silva afirma no texto *Marketing Verde: em defesa do meio ambiente* (2009), que:

[...] Marketing Verde ou Ambiental consiste em todas as atividades desenvolvidas para gerar e facilitar quaisquer trocas com a intenção de satisfazer os desejos e necessidades dos consumidores, desde que a satisfação de tais desejos e necessidades ocorra com o mínimo de impacto negativo sobre o meio ambiente (SILVA, 2009, p. 9).

A nova era a qual se vivencia, além de tsunamis, furacões, e novas palavras que a mudança climática trouxe para a gramática também, apresenta um novo comportamento que está relacionado com a consciência ambiental planetária. Esse tema deixou os bancos escolares das universidades e chegou ao cidadão comum que também está familiarizado com essa temática. O que antes era assunto dos catedráticos agora é assunto das conversas cotidianas dos trabalhadores que percorrem as cidades diariamente nos transportes públicos em direção ao seu local de ofício.

Assim, a educação ambiental mobiliza tanto o exercício de cidadania das pessoas, quanto coopera para a produção de conhecimento científico na área, promovendo uma ação conjunta entre teoria e prática social. Desde o processo rural no plantil, na conservação de adubo, até o reaproveitamento dos materiais recicláveis na confecção de novos produtos, a educação ambiental vai tratar daquilo que todos podem conhecer e praticar.

E a nível insitucional e governamental, algumas medidas buscam ampliar as discussões, e compartilhar o conhecimento dos processos de sustentabilidade.

Uma dessas medidas foram as Conferências promovidas pelas Organizações das Nações Unidas (ONU). A segunda delas ocorreu na cidade brasileira do Rio de Janeiro, que reuniu representantes de 172 países, para tratar de temas socioambientais, nas quais o Brasil desenvolveu um importante papel. De acordo com André Aranha Côrrea do Lago no Documento *Estocolmo, Rio, Joanesburgo o Brasil e as Três Conferências Ambientais das Nações Unidas* (2006), compreendemos que:

O enriquecimento do debate em torno da questão do meio ambiente nas duas décadas entre Estocolmo e o Rio de Janeiro deu-se em todos os níveis – governamental, não-governamental, empresarial, acadêmico e científico. O fato de que, entre 1973 e 1990, a proporção pública de países no mundo com sistemas democráticos tenha crescido de 24,6

para 45,4% 49 favoreceu a discussão dos chamados ‘novos temas’ – além de meio ambiente, direitos humanos, narcotráfico e diferentes tipos de discriminação – nos níveis comunitário, regional e nacional em países em desenvolvimento (LAGO, 2006, p. 18).

O Brasil foi palco de discussões importantes dentro do tema socioambiental, e mais ações e projetos que visem a propagação desses temas são fundamentais para que continuemos a cuidar do planeta para hoje e para as gerações futuras.

Neste sentido, pode-se concordar com Albanus e Zouvi, quando enfatizam que “Este é o papel da educação ambiental: formar cidadãos responsáveis e conscientes, que deem VALOR AO BEM AMBIENTAL, para que as gerações que hoje habitam o planeta e também para as futuras gerações” (ALBANUS; ZOUVI, 2012, p. 63).

Portanto, produzir obras de arte que atinjam todas as camadas da sociedade e modifiquem as ações de todas as partes para um bem comum, como é o caso da peça teatral *Consciência Ambiental*, é colaborar com o desenvolvimento da produção humana, tanto artística quanto sustentável, promovendo um diálogo com todos os públicos, e oportunizando aos espectadores serem agentes desta transformação social.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fato de ser indicado o catador de papel como protagonista da história implica em uma mudança de conceitos para que se possa mudar a maneira de pensar, pois a sociedade atual vislumbra uma sociedade de *status*. Os catadores de recicláveis são vistos como pessoas que estão no estrato social mais abaixo da cadeia produtiva. Ninguém vê o bem que fazem à contemporaneidade.

Muitas vezes, sem direitos trabalhistas respeitados, em condições insalubres de trabalho e com baixo nível de alfabetização, estão sujeitos a todo tipo de trapaça por interlocutores mal intencionados no trato comercial de seus produtos. A leitura que se espera do público espectador, do estudante ao operário das fábricas, é que identifique no personagem central o papel que o seu trabalho traz em benefício da sociedade na atual conjuntura deste cenário que se vivencia.

Ao utilizar animais da fauna urbana do dia a dia, como o rato, gato, cachorro de rua e a barata, vistos na sociedade como símbolos de sujeira e transmissores de doenças, a peça denota que esses personagens interagem diariamente com a sociedade de humanos e no meio de relacionamento são o lixo gerado pelos cidadãos da própria sociedade. Então, sem consciência ambiental acredita-se que o simples fato de se jogar algo no chão, ou pela janela de um veículo as pessoas estão se desfazendo de um problema. O espetáculo mostra o contrário, pois a errônea atitude de se desfazer em qualquer lugar das coisas as quais se julga sem importância está alimentando uma cadeia de produção.

Ao buscar conscientizar o público através do imaginário coletivo, a simbologia dos elementos mostra como se deve interagir com o grupo social onde se vive. Tais atitudes fazem crer em um futuro melhor com a elevação da qualidade de vida da população.

Todo o texto tem um significado e ao utilizar recursos que se conhece no dia a dia, valendo-se de personagens fantásticos criar em cada um um desejo e uma vontade de recomeçar, de cuidar com mais atenção do meio em que se vive com esperança em um mundo cada vez melhor e ecologicamente correto. Uma nova ideologia com proposta de mudança é o produto cultural apresentado ao espectador.

Ser consciente é o primeiro passo à mudança, e o mundo precisa urgentemente dessa mudança. Mudança de atitude, de pensamento, de vida para uma existência mais saudável.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO (Org.). Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et a1.]. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002 (p. 5-44).

ALBANUS, Lívia; ZOUVI, Cristiane. **Ecopedagogia: educação e meio ambiente**. Curitiba: InterSaberes, 2012.

BRITO, Marcelo. **O teatro que corre nas vias**. Salvador: Edufba 2017. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/q77dz/pdf/brito-9788523220013.pdf>>. Acesso em: 05 jun 2020.

BUOGO, Felipe; VIEIRA, Adriana; ZILLI, Julio. Marketing Verde Como Diferencial Competitivo: Um Estudo Em Uma Indústria Química Do Sul De Santa Catarina. RECC – **Revista Eletrônica Científica do CRA-PR**, v. 2, n. 2, p. 60-73, 2015.

CIDADE, Pawlo. **Ecoteatro**. Ubatuba: Via Litterarum, 2010.

COLI, Jorge. **O que é arte**. 15. ed. Brasiliense, São Paulo – SP, 1995, p. 117-126.

DIAS, Genebaldo Freire. **Educação ambiental: princípios e práticas**. 9. ed. São Paulo: Gaia, 2010, p. 201.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

FERRAZ, Maria; FUSARI, Maria. **Arte na Educação Escolar**. São Paulo: Cortez, 2009.

HELBO, André. **Semiologia da representação: teatro, televisão, historia em quadrinho**. São Paulo: Cultrix, 1975.

LAGO, André. **Estocolmo, Rio, Joanesburgo: o Brasil e a três conferências ambientais das Nações Unidas**. Brasil, 2006. Disponível em: <[http://funag.gov.br/loja/download/903-Estocolmo\\_Rio\\_Joanesburgo.pdf](http://funag.gov.br/loja/download/903-Estocolmo_Rio_Joanesburgo.pdf)>. Acesso em: 05 jun 2020.

LEYVA, L. Em busca de uma semântica do teatro infantil - algumas reflexões à luz da contemporaneidade. **Revista Aspas**, v. 4, n. 2, 2014, p. 27-38. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/86291>>. Acesso em: 05 jun 2020.

LOTMAN, Iúri; USPENSKII, Boris e IVANOV, V. **Ensaio da Semiótica Soviética**. Lisboa: Horizonte, 1981, p. 33-34.

MACHADO, Irene. Concepção sistêmica do mundo: vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica da cultura Bakhtiniana. Publicado na **Revista Estud. Discurso**. Vol.8, n. 2, São Paulo July/Dec. 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S2176-45732013000200009>>. Acesso em: 20 dez 2014.

MITFORD, Miranda Bruce. **O livro ilustrado dos símbolos**. São Paulo: Publifolha, 2001.

PEREIRA, José Aroldo. **Curso Básico de Teoria da Comunicação**. São Paulo: Univer Cidade Editora, 2001.

ROUBINO, Jean-Jacques. **Linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SILVA, Maisa da. **Marketing Verde: em defesa do meio ambiente**. Niterói: 2009. Disponível em: <[http://www.avm.edu.br/docpdf/monografias\\_publicadas/N202374.pdf](http://www.avm.edu.br/docpdf/monografias_publicadas/N202374.pdf)>. Acesso em: 20 dez 2014.

**Recebido em: 26/10/2020**

**Aceito em: 01/04/2021**

**3** ENTREVISTAS  
INTERVIEWS



# 3

## ENTREVISTAS

## INTERVIEWS

A presente entrevista constitui-se em uma singela e honesta tentativa de Daniele Sena Durães em resgatar um momento crucial em sua trajetória inicial, enquanto artista e pesquisadora das artes do vídeo. Trata-se de rever/reter – sem alterar em demasia – o conteúdo e a fala simbólica de Demian Garcia Albuquerque, em uma entrevista realizada no ano de 2014 e onde o teor da ‘conversa’ era a videodança em suas várias possibilidades de pensamentos teóricos e atos criativos. O reencontro de Daniele Sena Durães com esse material se dá no momento de seu ingresso no Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Unespar/FAP, em 2021, justamente para aperfeiçoar seus estudos na área das artes do vídeo, sobretudo no campo da videodança.

Demian Albuquerque Garcia, atualmente, é doutorando em Cinema na Universidade de Picardia - Jules Verne, com o tema: A construção do medo através do som no cinema de fantasma. É docente da Unespar/FAP atuando em disciplinas como: Som e Música para Cinema, Cinema Japonês e História do Cinema. É compositor musical para Cinema, Teatro e Dança assim como editor de som e sound designer. É bacharel em Artes Cênicas pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR, 1994) e mestre em Cinema e Audiovisual (Université de Paris III / Sorbonne-Nouvelle, 2009). É membro do Grupo de Pesquisa LISIM - Laboratório de Investigação de Sons e Imagens (UFPE/CNPq) e do laboratório de pesquisa CRAE - Centre de Recherche en Arts et Esthétique. Atua no mercado cinematográfico e teatral brasileiro e francês na área com Criação Sonora, Composição Musical e Edição e Mixagem de Som.

# VIDEODANÇA EM PAUTA: EXERCÍCIO DE REGISTRO E REVISÃO DE ENTREVISTA (IN)FORMAL COM O ARTISTA-DOCENTE-PESQUISADOR DEMIAN ALBUQUERQUE GARCIA

Daniele Sena Durães <sup>1</sup>

## APRESENTAÇÃO

O presente texto constitui-se em uma singela e honesta tentativa de resgatar um momento crucial em minha trajetória inicial como pesquisadora e artista das artes do vídeo. Trata-se então, de uma tentativa de rever/reter – sem alterar o conteúdo e a fala simbólica de um artista-pesquisador-docente e que viria posteriormente a se tornar o meu coorientador de projeto de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em minha graduação no Bacharelado em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), sob orientação da Professora Doutora Cristiane Wosniak –, o conteúdo de uma Entrevista realizada com Demian Albuquerque Garcia, no ano de 2014.

A entrevista aqui revisitada foi um exercício proposto na disciplina optativa de Dança e Tecnologia do curso de Bacharelado em Dança ministrada pela professora Doutora Cristiane Wosniak quando a temática abordada em aula era videodança. Para tal, foi lançada a proposição da referida professora de entrevistar um(a) artista que estivesse trabalhando com videodança naquele momento a partir de nossas curiosidades a respeito da linguagem ou de processos criativos. Tendo videodança em mente, fui ao encontro do professor Demian Garcia que, naquele período, integrava o *Coletivo Na Janela*, espécie de grupo propositor da *Mostra Janelas Abertas*<sup>2</sup> alguns meses antes naquele mesmo ano, onde tive a videodança *Envelhecer*<sup>3</sup> selecionada, sendo esse meu primeiro contato com um festival dedicado à videodança.

O reencontro com esse material se dá no momento em que ingresso no Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Unespar/FAP, em 2021, justamente para aperfeiçoar meus estudos na área das artes do vídeo, sobretudo no campo da videodança.

Tenho consciência de que outras questões poderiam ter sido formuladas e a condução da referida Entrevista poderia ter tomado rumos mais aprofundados, mas meu desejo nessa publicação é a manutenção dos dados coletados na ocasião; a preservação dos modos de operar com a pergunta, com o tempo disponível para o exercício da interlocução, assim como a atuação do artista como coordenador de um vigoroso projeto de extensão existente na época – *Laboratório de Videodança*

---

1 Bacharel em Dança pela Universidade Estadual do Paraná – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Mestranda em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – Unespar/FAP, vinculada à linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do GP CineCriare – Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Membro do GPAD - Grupo de Estudos em Audiovisualidades da Dança (UFMS/CNPq). E-mail: duraes.daniele@gmail.com

2 Mostra de videodança realizada pelo *Coletivo na Janela* no ano de 2014 em Curitiba – PR.

3 Videodança criado pela autora e disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BA4YOlir-KQ>>. Acesso em: 10 mai. 2021.

(2011) – com encontros teóricos e práticos e que ocorriam, semanalmente, nas dependências do *campus* de Curitiba II. Destaco que, mesmo eu não fazendo parte oficialmente do grupo, estava ativamente participando de suas proposições abertas ao público bem como tendo contato com os trabalhos dos alunos e alunas no cotidiano estudantil e também em disciplinas da graduação, onde eventualmente eram abordados levantamentos a respeito das práticas criativas em videodança, o que já vinha aos poucos me despertando um certo interesse por essa linguagem.

É nesse contexto de uma vontade imensa de me aproximar e aprofundar questões relacionadas à videodança que essa entrevista foi realizada, no mês de agosto de 2014, de modo presencial e informal, gravada e aqui transcrita. A entrevista surge então, não apenas como um protocolo de aprovação na já mencionada disciplina, mas como uma possibilidade de trocas e ampliação da rede de diálogos que estava me aproximando naquele momento e que hoje podemos identificar algumas pistas sobre a prática de videodança em Curitiba, bem como pensamentos a respeito de processos criativos em grupo. E por que me reportar, naquela ocasião ao Demian? Acredito que suas credenciais respondem à questão.

Demian Albuquerque Garcia, atualmente, é doutorando em Cinema na Universidade de Picardia - Jules Verne, com o tema: *A construção do medo através do som no cinema de fantasma*. É docente da Unespar/FAP atuando em disciplinas como: Som e Música para Cinema, Cinema Japonês e História do Cinema. É compositor musical para Cinema, Teatro e Dança assim como editor de som e *sound designer*. É bacharel em Artes Cênicas pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR, 1994) e mestre em Cinema e Audiovisual (Université de Paris III / Sorbonne-Nouvelle, 2009). É membro do Grupo de Pesquisa LISIM - Laboratório de Investigação de Sons e Imagens (UFPE/CNPq) e do laboratório de pesquisa CRAE - Centre de Recherche en Arts et Esthétique. Atua no mercado cinematográfico e teatral brasileiro e francês na área com Criação Sonora, Composição Musical e Edição e Mixagem de Som.

Saliento, antes de adentrar na entrevista, que este texto de Entrevista não se encontra imbricado nos dados concretos de suas credenciais curriculares. É na fresta, na brecha e no interstício dos interesses localizados no tempo e no espaço – 2011 a 2014 – em que o artista se encontrava motivado com a hibridação da linguagem videodança, que o presente texto encontra um eco contextual.

Diante do exposto, apresento o esboço de um pensamento e de um encontro entre dois artistas interessados, naquele momento, no pensar e fazer videodança, sem reservas e sem rótulos.

E como esclarecimento, destaco também que a partir do *Laboratório de Videodança*, surge em Curitiba um grupo de videoartistas experimentais denominado *Coletivo na Janela*:

O coletivo Na Janela foi criado em 2013 a partir do núcleo de criação e produção em videodança e do laboratório de videodança, realizado em 2012 e 2013 junto a Faculdade de Artes do Paraná. Somos um grupo heterogêneo: artistas, alunos e professores. Somos da dança, do cinema, das artes visuais, das artes cênicas. Viemos de todos os cantos, de todas

as formações, mas com algumas coisas importantes em comuns. O que nos motiva? Somos loucos pela produção da imagem e do movimento e suas relações com a tecnologia! E o que fazemos com tudo isso? Nosso maior foco é a videodança, mas a partir da pesquisa e criação em videodança, atuamos em diversos âmbitos artísticos.<sup>4</sup>

Cabe destacar que o texto da entrevista ora publicado teve a sua versão ‘atualizada’, revisada e autorizada pelo entrevistado. Segue a entrevista, portanto:

**Daniele Sena Durães:** você poderia mencionar como se deu/iniciou o seu envolvimento com a videodança? Quais eram suas primeiras questões e vontades criativas com essa linguagem híbrida entre o Cinema e a Dança?

**Demian Albuquerque Garcia:** eu comecei assistindo muitas videodanças, principalmente quando eu morava em Paris e isso me aproximou muito desta linguagem específica, porque meu envolvimento com a dança começou muito antes. Trabalhei muito com a arte da dança em função da minha história com a música, e como estava trabalhando com cinema já nesse momento eu via muita videodança, de todos os tipos e isso me deu muita vontade de entender mais e me aproximar mais dessa área. Juntar e misturar linguagens diferentes sempre me interessou. Como eu era da área da Música e comecei a trabalhar com Dança, eu comecei a fazer dança, comecei a trazer coisas da dança pra música e coisas da música pra dança e como eu estava trabalhando com cinema, foi uma coisa que me interessou também. Minhas questões eram vinculadas à técnica, à linguagem mesmo: como trabalhar as duas coisas em conjunto sem separar as áreas e suas especificidades? O que se ganha e o que se perde? Ouve-se falar muito de transdisciplinaridade e interdisciplinaridade: o interdisciplinar para mim parece que são várias áreas e o transdisciplinar parece que você atravessa as linguagens, coloca as linguagens em diálogo sem que uma seja predominante em relação à outra, mas que se misturem, se mesquem, transformando-se em uma terceira coisa. Neste caso, nem dança e nem vídeo, mas videodança – um produto híbrido. Quando eu penso nisso, eu percebo que nunca me interessou filmar a dança para uma câmera passiva, assim, simplesmente como um registro documental. O que me interessa, ou seja, minha questão mesmo, é justamente como aproximar as duas linguagens, como fazer com que o movimento, o corpo trabalhe com a câmera e a edição e vice-versa.

**Daniele Sena Durães:** você considera que o entendimento e o uso das tecnologias de audiovisual, sempre em transformação, interferem ou interferiram em seus processos criativos em videodança?

**Demian Albuquerque Garcia:** pensando na linguagem da dança, em primeiro lugar, eu acho que esses aparatos, esses dispositivos mudam o entendimento de corpo. Porque se eu tenho uma dança elaborada para ser performada em um palco italiano, por exemplo, geralmente eu tenho

---

4 Dados obtidos na Plataforma de Mapeamento de Coletivos de Pesquisa e Produção em Dança no Brasil. Para maiores informações, consultar: <<http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/resultados-esperados/grupos-companhias-e-coletivos-curitiba/>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

uma 'frente', se eu tenho um palco no formato arena eu tenho várias possibilidades de frentes. A partir do momento que eu tenho uma câmera que se aproxima como corpo que se move, se afasta, que as vezes está em mim, está em minha mão, talvez acoplada em meu corpo, por exemplo, essa relação – câmera e corpo – muda completamente, tanto no meu corpo, quanto no que eu estou fazendo em termos de movimento para acompanhar esta trajetória corporal dançante. Essa câmera pode estar filmando simplesmente a minha mão, o meu joelho ou outra parte qualquer do corpo... Essa relação fará com que meu corpo se transforme em função disso, o que é diferente de você filmar um espetáculo de dança com uma câmera fixa na plateia. A partir do momento em que quem está com a câmera começa a entender que aquilo é um corpo que se move e não precisa ficar simplesmente parado, que se pode 'jogar/conversar esteticamente' com ele pode interferir na maneira de filmar. Quando este olhar comprometido com o movimento do corpo perceber que aquela mão do performer está fazendo aquele movimento que tem uma pulsação, um ritmo e que pode entrar nesse ritmo, tudo muda, tudo flui diferente. Essa relação entre câmera e corpo e vice-versa não é obrigatória, obviamente, mas acredito que pode fazer com que ambos, corpo e câmera se transformem mutuamente na relação aberta e compactuada.

**Daniele Sena Durães:** *O Coletivo na Janela* vem ganhando maior visibilidade dentro do cenário regional de videodança. Como foi que esse grupo experimental começou a se reunir para pensar/praticar videodança? E quais eram seus interesses iniciais?

**Demian Albuquerque Garcia:** *O Coletivo na Janela* iniciou juntamente com o projeto extensionista *Laboratório de Videodança* e este, por sua vez, teve início com a minha vinda pra cá, em 2011. Quando estive lá na França, em Paris, eu vi uma exposição que se chamava "*Danser sa vie*" [trad. Dançar sua vida] que foi uma exposição sobre dança; tinha muita videodança naquele espaço e eu pensei que precisava realmente fazer isso. Como estava lecionando no curso de Bacharelado em Cinema e a instituição também possuía a graduação – Bacharelado e Licenciatura em Dança – pensei que precisava aproveitar este espaço e unir artistas pra pensar videodança. Neste momento eu me aproximei da Bruna Spoladore e fiz a proposta pra ela, de formar um laboratório, não para produzir em série, mas para pensar, para experimentar, fazer experiências e ver o que aconteceria. Pensar o processo de criação, sabe? Esse grupo surgiu assim, a partir desta ideia de pesquisa em processo. Eu trazia o que eu sabia, o que eu entendia, o que eu conhecia, o que eu pesquisava, o que eu via por aí. A Bruna fazia a mesma coisa. A gente passou o primeiro ano do projeto extensionista experimentando muito, tentando descobrir coisas com todo mundo junto. No segundo ano a gente resolveu continuar as reuniões e as pesquisas, mas resolvemos mudar a denominação de 'Laboratório' para 'Núcleo de Criação e Produção', pois a partir de um certo tempo de estudos e experiências já estávamos motivados a trabalhar essa experiência anterior e começar a produzir. *O Laboratório de Videodança* continuou com um outro grupo, um grupo de inscitos iniciantes. E aqueles integrantes que já haviam passado um ano juntos, pesquisando, estudando, experimentando, começaram a produzir material audiovisual e a gente começou a falar sobre formar um coletivo, tentar fazer uma coisa maior e essa

ideia foi se consolidando, com nome, logomarca, com tudo. O ano de 2014 é o terceiro ano desse grupo junto, a gente se consolidou com uma proposta específica, com a *'Mostra Janelas Abertas'*, com laboratórios abertos, entre outras iniciativas de partilha de ideias. A ideia, aliás, sempre foi essa, pesquisar, experimentar, sem se preocupar com o que vai dar lá no final. A partir disso começamos a nos preocupar um pouquinho com o que vai dar e continuamos experimentando sempre, mas a ideia desse coletivo é a pesquisa, a experiência, a prática e a investigação em videodança.

**Daniele Sena Durães:** qual seria a possível conexão existente entre o *Coletivo na Janela* e o *Acervo Mariposa* em São Paulo? Como se construiu essa parceria?

**Demian Albuquerque Garcia:** no primeiro ano do *Laboratório* tinha bastante coisa acontecendo, a gente trazia artistas, pesquisadores e docentes pra falar conosco, trocar ideias, experiências... A Cristiane Wosniak, por exemplo, veio falar sobre videodança; a Gisele Onuki veio falar sobre tecnologias... O projeto tentava sempre trazer convidados e estava acontecendo aquela *'Bienal da Dança'* em Curitiba. A Bruna me falou que a pesquisadora Nirvana Marinho estava aqui, e que iria encontrar com ela para conversar e disse que poderia dar um 'toque' pra ela, sobre o trabalho que vinha sendo realizado pelo *Laboratório*. Eu já conhecia o *Acervo Mariposa* pelo nome e por pesquisar na internet. A Nirvana topou vir na FAP em uma determinada data. Conversamos por duas horas, batendo papo sobre o que ela pensava de dança, sobre políticas culturais, sobre videodança, sobre o acervo e ela gostou muito do grupo, da proposta de pesquisar e questionar videodança e não apenas um grupo que iria produzir videodança. Ela curtiu essa perspectiva e a gente conversou muito sobre isso. Com isso 'pintou' (gíria) o contato. Ano passado pintou a ideia de fazer a *Mostra de Videodança* que começou pequenininha. Eu trabalho com um festival de documentário e no festival a gente tem um acervo próprio e na ocasião a gente pensou: "*a gente não tem um acervo, mas tem a Nirvana...*". A seguir, conversei com a Nirvana sobre o que ela achava disso e ela gostou da ideia, tanto que foi curadora da Mostra e falou que é legal que seria legal se gente continuasse junto pois tínhamos perdido um pouco o contato. A partir desse primeiro semestre e dessa Mostra, em reunião com ela e eu acho que está pra acontecer mais coisas, tanto com o *'Acervo'* quanto com a Nirvana.

**Daniele Sena Durães:** sobre os grupos e criadores de videodança de Curitiba, gostaria de saber, como você avalia o potencial criativo da cidade em relação ao cenário nacional de produção de videodança? Tem parâmetros para esta avaliação?

**Demian Albuquerque Garcia:** não posso dizer que conheço muito bem o cenário nacional. Eu conheço parcialmente o que foi inscrito na nossa mostra, o que eu vejo por aí em termos do *Festival Dança em Foco*, por exemplo, de alguns festivais, encontros e mostras, mas afirmar que eu conheço o panorama nacional de pesquisa, criação e produção de videodança está bem longe ainda, não posso dizer. Entretanto, percebo nitidamente que Curitiba tem um potencial muito grande, tem muita gente experimentando esta linguagem. A questão da tecnologia é forte aqui, mas eu moro aqui, então não posso fazer afirmações ou comparações com outros lugares. Claro, estou inserido em uma universidade, com cursos de graduação, sobretudo Cinema e Dança, onde tem pessoas que

trabalham com isso... Mas acredito que não se produz videodança somente aqui dentro da instituição, tem mais artistas buscando isso em espaços alternativos, públicos e privados. A Carmen Jorge, por exemplo, que fez trabalhos dedicados à relação entre Dança e Tecnologia e que são geniais. Por isso que eu falei antes, que você não é obrigado a fazer essas transformações. Tem gente que pensa uma coisa e junta com outra e cada um no seu lado faz coisas e tais coisas se tornam geniais. Então, eu acho que Curitiba tem um potencial muito grande; não sou capaz de comparar este contexto local com o Brasil, mas Curitiba é bem forte. Espero que nosso Coletivo, nossas mostras busquem mais isso, porque eu acho que falta falar mais de videodança. Falta falar mais, conversar mais, aparecer mais, falta visibilidade em termos de videodança no cenário artístico. É preciso mais...

*“É preciso mais...”*, afirma Demian Garcia ao término da entrevista e é nesse contexto de revisão do conteúdo da presente entrevista, após sete anos, que destaco elementos nela contidos que nos possibilitam, se olharmos atentamente, encontrar algumas pistas a respeito do cenário da videodança em Curitiba. Sempre foi de meu interesse ampliar essa rede de artistas e pesquisadores que vem ao longo do tempo se construindo no Brasil.

Percebo, a partir destas pistas aparentes nas respostas de Demian, chaves para dar continuidade às pesquisas sobre videodança, suas redes criativas, práticas pedagógicas e também a respeito do cenário da videodança curitibana. É preciso dialogar mais a respeito da videodança, essa é então, uma externalização de uma primeira, singela e importante tentativa.

**Recebido em: 30/01/2021**  
**Aceito em: 01/04/2021**

# 4 RESENHAS E AUDIOVISUALIDADES REVIEWS



# 4

## RESENHAS E AUDIO- VISUALIDADES

### REVIEWS

Helen de Aguiar em *PERSPECTIVAS E OBJETOS DE PESQUISA SOBRE CORPO, LINGUAGEM E ESTÉTICA NO CAMPO DA EDUCAÇÃO* apresenta uma resenha crítica do primeiro volume da coleção LiCorEs, publicada pela Editora Hucitec em 2020, e intitulado *Linguagem, Corpo e Estética na Educação*, edição organizada por Jean Carlos Gonçalves, Marynelma Camargo Garanhani e Michelle Bocchi Gonçalves. A coletânea traz como seu objeto central, algumas reflexões sobre subjetividade, expressividade, comunicação e formação humana a partir das lentes do corpo, das linguagens e da estética na educação.

*ENCONTROS: ENTRE FILMES, ENTRE PESSOAS* é a resenha crítica elaborada por Giovanni Comodo para apresentar o livro *Encontros Cinematográficos*, edição organizada por Mário Fernandes e Carlos Fernandes, publicado em 2020 por *Jornal do Fundão & Stone and The Plot* contendo 558 páginas. O referido livro possui 14 capítulos.

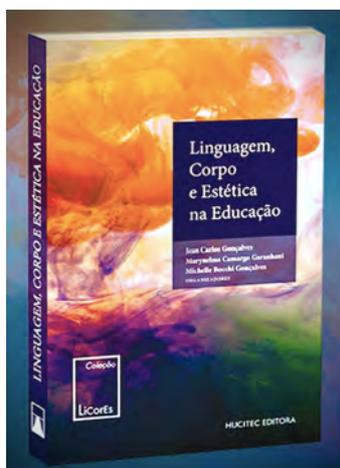
E Ana Pellegrini Costa, por sua vez, em *MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO: TRAJETÓRIAS, POÉTICAS E CONTRIBUIÇÕES*, elabora uma resenha crítica do livro *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*, organizado por Luiza Lusvardi e Camila Vieira da Silva, publicado em 2019 pela *Estação Liberdade* e contendo 365 páginas. A referida publicação possui 27 capítulos, além de um *Pequeno Dicionário das Cineastas Brasileiras*, com mais de 250 verbetes.

# PERSPECTIVAS E OBJETOS DE PESQUISA SOBRE CORPO, LINGUAGEM E ESTÉTICA NO CAMPO DA EDUCAÇÃO

Helen de Aguiar<sup>1</sup>

Sobre GONÇALVES, Jean Carlos; GARANHANI, Marynelma Camargo; GONÇALVES, Michelle Bocchi (Orgs.). Linguagem, corpo e estética na educação. São Paulo: Hucitec, 2020. 254p. ISBN: 978-65-86039-28-3.

PER  
LAN



**RESUMO:** Trata-se de uma publicação decorrente dos estudos desenvolvidos pelos docentes da linha de pesquisa LiCorEs – Linguagem, Corpo e Estética na Educação – vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), com contribuições de pesquisadores nacionais e internacionais. O livro, dividido em 3 partes e composto por 14 textos/ ensaios de diferentes autoras e autores, configura-se como o primeiro volume da coleção LiCorEs, publicada pela Editora Hucitec em 2020, e organizada por Jean Carlos Gonçalves, Marynelma Camargo Garanhani e Michelle Bocchi Gonçalves. A coletânea traz como seu objeto central, algumas reflexões sobre subjetividade, expressividade, comunicação e formação humana a partir das lentes do corpo, das linguagens e da estética na educação.

**Palavras-chave:** Corpo; Linguagem; Estética; Educação.

**ABSTRACT:** It is a publication resulting from the studies developed by the professors of the research line LiCorEs - Language, Body and Aesthetics in Education - linked to the Graduate Program in Education (PPGE) of the Federal University of Paraná (UFPR), with contributions from national and international researchers. The book, divided into 3 parts and composed of 14 texts / essays by different authors and authors, is the first volume of the LiCorEs collection, published by Editora Hucitec in 2020, and organized by Jean Carlos Gonçalves, Marynelma Camargo Garanhani and Michelle Bocchi Gonçalves. The collection brings as its central object, some reflections on subjectivity, expressiveness, communication and human formation from the lens of the body, languages and aesthetics in education.

**Keywords:** Body; Language; Aesthetics; Education.

---

<sup>1</sup> Mestra em Educação (UFPR, 2016). Especialista em Estética e Filosofia da Arte (UFPR, 2010). Graduada em Dança – bacharelado (2003) e licenciatura (2008) pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR. E-mail: helenaguiaar@ufpr.br

“Como resumir um livro múltiplo sem deixar de lado aquilo que é pura diferença ou até mesmo contradição?” A partir desta constatação levada a termo por Marília Amorim (Universidade de Paris VIII) em uma espécie de ‘Prefácio’ – em destaque na contracapa da obra –, procedo à leitura atenta e à escrita da resenha sobre o livro *Linguagem, Corpo e Estética na Educação*, que se constitui no volume 1 da Coleção LiCorEs (Editora Hucitec) dirigida por Beth Brait e Jean Carlos Gonçalves. Trata-se aqui de uma publicação decorrente dos estudos desenvolvidos pelos docentes da linha de pesquisa LiCorEs – Linguagem, Corpo e Estética na Educação – vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR). O livro, publicado em 2020, tem 254 páginas e é dividido em 3 partes, sendo composto por 14 textos organizados por Jean Carlos Gonçalves, Marynelma Camargo Garanhani e Michelle Bocchi Gonçalves.

Na Apresentação, os organizadores já apontam o fato de que, atualmente, o campo da pesquisa das/nas Ciências Humanas é, certamente, um ato de resistência. E, para resistir junto ao grupo de docentes/pesquisadores e pesquisadoras da LiCorEs, os coordenadores do livro também fazem potentes convites e provocações a pesquisadores nacionais e internacionais que aderem à proposta de pensar o Corpo, a Linguagem e a Estética pelo viés da Educação.

A parte I é denominada *Licores pelo mundo: perspectivas internacionais de pesquisa em Linguagem, Corpo e Estética* e apresenta três textos. O professor de sociologia da Universidade de Estrasburgo (Université de Strasbourg – USIAS) David Le Breton – autor renomado de diversos livros publicados no Brasil – apresenta no ensaio *Aprender o impalpável: sobre o ensino do Yoga* um manifesto sobre o corpo, sobre o sensível, o sentir, a afetividade, os processos de aprendizagem do gesto e o faz salientando que os seres humanos “sentem afetivamente os eventos de sua existência por meio de repertórios culturais diferenciados” (p. 18). É da natureza e cultura que Breton se aproxima para falar sobre aprendizagem, processo de ensino, individualidade do aprender sobre si e sobre o mundo e sobre consciência corporal. E, a partir deste ponto, o autor se lança em uma hipótese sobre o ensino de Yoga para extrair argumentos em prol de uma prática corporal aberta. Seu texto emana questões como autoestima, reapropriação de existências, percepção e presença. Breton afirma que “a presença do professor é tão importante quanto o conteúdo que ele transmite” (p. 25) e que “quer se trate de aprender a ler ou a pintar, dançar, yoga ou karatê, qualquer novo treinamento contribui para a formação pessoal de um aluno que ainda ignorava as possibilidades que vibravam dentro dele e aprende muito além de uma série de técnicas” (p. 25). Ainda fazendo uso do exemplo do ensino de Yoga, Breton nos introduz ao universo das possibilidades do aprendizado do indizível onde o corpo tem papel protagonista e se abre às infinitas ações perceptivas. Corpo e aprendizagem processual são vistos, no texto, como uma espécie de ‘pedagogia do inacabamento’...

Jean-Frédéric Chevallier (filósofo, diretor de teatro e videoarte / Sorbonne Nouvelle, Paris e Universidade Nacional Autônoma do México), por sua vez, é o autor do texto *Minha história da arte*.

De início, Chevallier constata a complexidade inerente ao exercício de releitura da história da arte sem, no entanto, deixar escapar as vantagens de fazê-lo: alargar as já variadas perspectivas cabíveis neste ato reflexivo de reconstrução.

O autor baliza três Regimes da Arte: *Icônico, Figurativo e Impressionista-Expressionista*, descrevendo ainda a perspectiva de se pensar a história da arte com um quarto *Regime, de Apresentação*. Ilustra as aproximações entre as divisões propostas e as considerações dos filósofos Jean-François Lyotard e Jacques Rancière, e da socióloga Nathalie Heinich e, ao tecer reflexões sobre cada um desses regimes apresenta exemplos pautados em obras de arte e nas relações entre artista, obra, espectador e modos de apreciação. Ao passo que, paralelamente, discorre sobre quatro Momentos da Arte (descritos como regime icônico, figurativo, estético e espiritual) delinea a figura/função exercida pelo artista em cada um desses momentos, e nos conduz a pensar sobre a singularidade da experiência estética. Ao destacar a *Sobreposição, Permutação e Coabitação de Regimes*, demonstra que “esses quatro momentos não precisam ser isolados uns dos outros” (p. 43), e nos apresenta com uma boa dose de concepções sobre arte contemporânea, onde “o que importa não é mais a capacidade de criticar a rigidez social, nem a vontade de compartilhar com os outros uma impressão pessoal” como na arte moderna, ou regime impressionista-expressionista, “mas a preocupação de despertar (e deve-se enfatizar sem ideologia) sensações singulares e próprias em cada um dos espectadores”. Ou seja, “passar da comunicação das impressões do fabricante para a produção de sensações por aqueles que olham, ouvem ou leem.” (p.47)

*Onde a cultura autoriza uma história: pontos de vista da estética na educação – um ensaio equatoriano* é o texto de autoria de Carla Saul Garcia Marcelino (dramaturga, diretora e docente no/do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Técnica Particular de Loja/UTPL, Equador).

Nele, a autora introduz reflexões sobre o porquê da educação estética se fazer presente e pertinente para a formação integral de cidadãos. Para tanto, e “como exercício de intercâmbio intelectual” (p. 55), lança um olhar – e pensamentos – sobre como as ideias de Benjamin Carrión Mora (“escritor, político, diplomático e produtor cultural” equatoriano) impactaram no reconhecimento do pluriculturalismo e multiétnia “como herança valiosa que coabita a sua realidade pós-moderna” (p. 55).

Marcelino argumenta sobre a importância da arte na/para a educação, e na defesa de uma educação nutrida pela cultura, explana sobre como a dimensão estética é fundamental para imaginação, memória, sensibilidade, empatia, senso de comunidade. A partir da apreciação dos ideais da Casa da Cultura Equatoriana, alimentadas por uma “cosmovisão intercultural”, reafirma o poder da estética como um canal de valor multidimensional. No tocante emocional, a estética atua no sensível e possibilita experimentar outras formas de perceber o mundo. Como ente filosófico, permeia o diálogo entre civilizações e a integração internacional, mas sem perder de vista a noção

de autonomia e a afirmativa de seres sociais e históricos, mostrando que “pensar a estética como ciência é assegurar seu grau de importância dentro de um método de formação” (p. 62).

A parte II do livro é denominada *Licores curitibanos: objetos de investigação de uma linha de pesquisa*, e se constitui de oito trabalhos de autoria de docentes e orientandos da referida linha de pesquisa e vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Paraná.

*Teatro, Linguagem e Educação: [Cor]Possibilidades Bakhtinianas*, de autoria de Jean Carlos Gonçalves (Diretor da coleção LICORES – Linguagem, Corpo, Estética, da Hucitec) propõe reflexões acerca do teatro e suas perspectivas de pesquisa na educação, a partir da teoria dialógica de Bakhtin. O texto exhibe um breve panorama sobre os estudos Bakhtinianos realizados na Universidade Federal do Paraná e destaca sua significativa disseminação na instituição desde o final dos anos 1980. Com sucinta exibição, o autor ilustra a conquista do reconhecimento de Bakhtin nas Pesquisas em Educação e seu crescente alcance, com progressiva aquisição de espaço e relevância tanto na Instituição como no país. Por um breve traçado sobre a teoria de Mikhail Bakhtin (1895-1975) expõe “a contribuição do pensamento bakhtiniano para a investigação das relações humanas e seus fenômenos em esferas educativas” (p. 73) e discursa sobre a importância do social, do contexto, das interações e interlocuções, e a relevância desses conceitos para pesquisa em educação e, por seu alargamento de fronteiras, em teatro. Ressalta que o teatro e as artes do corpo e do espetáculo se adentram, cada vez mais, nas mais diversas e esparsas áreas de pesquisa, mobilizando diálogos e construindo conhecimentos distintos. Embora ainda haja divisões entre programas de pesquisa, a exemplo da pedagogia das artes cênicas, da educação, da arte, o autor defende o estabelecimento da percepção de que essa possibilidade de “relação entre teatro, linguagem e educação tem tido um relevante impacto quando se fala em ciência acadêmica (p. 79)”, o que expande as possibilidades de diálogos teóricos e metodológicos.

O texto *Notas sobre a Educação do Corpo da Criança em Movimento*, de Marynelma Camargo Garanhani (Pós-Doutora em Contextos Educativos da Criança e Prática Docente) e Déborah Helenise Lemes de Paula (Doutoranda em Educação) traz apontamentos sobre as relações corporeificadas da criança com o mundo, e defende essas relações como linguagem. Entende a criança como um sujeito social/cultural que ao interagir com o mundo, através dos movimentos corporais, o faz por meio de uma perspectiva de interdependência, “de uma interdependência recíproca em que um afeta e modifica as relações corporais que envolvem o movimento do outro” (p. 87). Segundo as autoras, a primeira atuação da criança no mundo se dá através do seu corpo em movimento e seu pensamento se constrói, de início, sob a forma da ação. A concepção se pauta na afirmação de que o corpo da criança em movimento e em consonância com o outro produz marcas corporais capazes de construir sentidos e significados para sua expressão e comunicação.

Nesse sentido, a criança não é compreendida como um ser imaturo e incapaz, simples reproduzidor do mundo adulto, mas, um ser que através da interdependência com o outro insere-se em uma ordem simbólica que a constitui como ser humano social e singular, e é o seu corpo em movimento que concretiza essa forma de relação com o mundo. O corpo em movimento organiza seus sentidos e seus sentires que se propagam na direção do outro, reconstruindo seus significados a partir dessa relação.

As autoras direcionam o modo de olhar/pensar a educação do corpo da criança por meio de uma visão mais ampla, ou seja, o corpo em movimento como um instrumento de comunicação, como sua primeira linguagem no diálogo com o mundo, considerando a educação não pautada apenas no aspecto do desenvolvimento físico-motor, mas que, de modo abrangente, reconhece no movimento do corpo uma linguagem aberta que se estabelece a partir da biologia para então se constituir e construir na cultura.

O artigo *Educação Performativa: Travessias* propõe reflexões a partir da afirmativa de que “toda e qualquer atividade da vida humana possa ser estudada enquanto performance” (p. 98). De autoria de Michelle Bocchi Gonçalves (Pós-Doutora em Educação) e Jair Mario Gabardo Junior (doutorando em Educação), o texto se desenvolve com base em explicações sobre ações investigativas realizadas dentro do *Laboratório de Estudos em Educação performativa, Linguagem e Teatralidades* (ELiTe - UFPR/CNPq), em ressonâncias e convergências entre Performance e pesquisas educacionais, e alguns desdobramentos no que se refere à abrangência e procedimentos que sustentam as pesquisas que transitam por essas temáticas.

Ao chamarem a atenção para a ideia de aprender o mundo por intercessão de nossos corpos, os autores declaram que o próprio ato de investigar consiste numa ação performativa/educativa de múltiplos sentidos. A proposta de uma *Educação Performativa* rompe com ideais lineares e sugere ver e lidar com os desafios da imprevisibilidade e trata da tomada de consciência dos sujeitos e seus múltiplos papéis sociais. Por meio de reflexões sobre corpo, autonomia, presença, contexto e, “ao trazer à luz a corporeidade e toda sua complexidade” (p. 105), os autores demonstram que a aprendizagem atravessa e é atravessada por um caminhar que conduz à transformação, tendo o corpo como agente, “como ferramenta encarnada” de uma Educação Performativa. Deste modo, nos leva à noção do sujeito como agente da cultura, ativo e transformador da realidade.

Por fim, atuações vistas como atividades performáticas possibilitam alargamento, também, no entendimento sobre as possibilidades de atuação no próprio ato docente, concebendo-se em uma *performatividade*.

Deise Cristina de Lima Picanço (Doutora em Letras) é a autora de *Perspectivas Contemporâneas de Pesquisa em Linguagem: Processos de Subjetivação, Ideologias e Instrumentos Linguísticos*. Seu Artigo mostra que é por meio do corpo, e do movimento, que se faz possível conhecer, produzir relações, perceber. Com um panorama reflexivo, a autora desenvolve suas perspectivas analisando métodos e pareceres filosóficos sobre os processos formativos no campo da

linguagem. Para tanto, parte da questão de “como se daria o processo de produção da subjetividade perpassada pela discursividade como modo de agir ética e esteticamente no mundo?” (p. 110), e delinea uma linha de raciocínio que demonstra a temática deste artigo presente desde Descartes.

Torna evidente o fato de que tanto na Filosofia como em estudos da Linguagem a questão da subjetividade e da consciência passaram a ser objetos de investigação e meditação filosóficas, gerando posteriores discursos questionadores do racionalismo. O texto possibilita desfrutar das noções de mundo sensível (dentro) e mundo inteligível (fora), do conceito de identidade na corrente iluminista, e dos desdobramentos possibilitados após os questionamentos de Hume.

“Para Hume, não existe um eu que possa ser projetado ou percebido, a não ser pelo conjunto de nossas percepções transitórias em permanente mutação” (p. 111). Deste modo, e comparativo com Bakhtin, Picanço apoia-se na noção de vivências como forma de orientação de relações interpessoais.

Ao conduzir o leitor a meditar sobre consciência, percepção, vivência, subjetividades, entendidos e construídos como processos que se articulam e se desenham em constante transformação em “um mundo híbrido de quase-sujeitos e quase objetos”, o texto reacende reflexões sobre a natureza da subjetividade humana também a partir do debate entre neokantianos e autores do círculo de Bakhtin.

Elucida o caráter materialista, histórico e social do ponto de vista da perspectiva do Círculo de Bakhtin, que compreende o processo de subjetivação como dialógico e, ainda, contempla a ideia de “máquinas de expressão”, a partir da explicitação de que a subjetividade se produz por agenciamento de enunciação, ancorada em Guattary & Rolnik. Esse trajeto reflexivo se traceja em direção ao entendimento da palavra na perspectiva de Bakhtin, na condição de bivocalidade que “caracteriza a linguagem viva da comunicação”.

O artigo sugere aprofundamento em vários conceitos e temáticas de estudos relacionados à sua reflexão principal, a exemplo da *Análise Dialógica do Discurso*, que se refere a “indissolúvel relação entre língua, linguagens, história e sujeitos” (BRAIT, *apud* PIKANÇO, p. 84), da *Glotopolítica*, que propõe a não divisão conceitual entre o social e o linguístico, dos *regimes de normatividade*, “compreendidos como um sistema de pensamento social” e seu caráter de provisoriedade. Traz, ainda, uma explanação sobre as cinco dimensões das ideologias linguísticas descritas por Kroskrity e deixa clara sua intenção de “apresentar novas perspectivas para novos e velhos objetos, e novas temáticas para as pesquisas em linguagem na educação”, por meio da articulação de diversas teorias e perspectivas de análise pertinentes à linguagem e processos de subjetivação.

Em *A Educação, a dança e a pedagogia da ubiquidade: reflexões sobre o corpo e(m) ações (vídeo)dançantes*, Cristiane Wosniak (Doutora em Comunicação e Linguagens) já em sua epígrafe nos dá sinais de por onde caminharemos com as reflexões: hibridismo, transformações, ubiquidade, atuação do corpo em diferentes lugares... Com a proposta de refletir teoricamente sobre algumas possibilidades pedagógicas relacionadas às mídias e seu uso na educação, inunda o texto com sua

bagagem empírica acumulada da experiência como docente além, claro, do substancial conteúdo teórico relacionado à educação, linguagem, semiótica, dança.

O ponto de partida é o conceito de ubiquidade, (SANTAELLA, apud WOSNIAK, p. 126) que se refere ao “atributo ou estado de algo ou alguém que se define pelo poder de estar em mais de um lugar ao mesmo tempo [...] potencializado pela portabilidade conectada, disseminada por toda parte”. O desenvolvimento das reflexões se dá, principalmente no âmbito educacional, pela emergência de se parir às alterações sociais, comportamentais, de um mundo invadido pelas mídias digitais. E, para direcionar nossas ponderações, a autora faz um alerta à qualidade da educação, e do ensino, no que tange à atualização dos métodos e ferramentas que permitam “a reconstrução criativa de ações concretas”, de modo que alcancem e promovam o pensar digital.

Com a ideia de corpo como mídia primária, como suporte primeiro dos processos cognitivos, culturais e comunicacionais, os meios tecnológicos, e em especial os dispositivos móveis, servem como ferramenta de um processo pedagógico que ensina o “aprender a aprender”, ou ainda, “aprender-fazer”, em se tratando da dança e/ou da formação de artistas docentes.

Ao vislumbrar a dança como um fenômeno, como uma “linguagem icônica e cinética”, Wosniak provoca ao indagar “de que maneira o ícone cinético dançante se presentifica no *medium* videodança?” e, evoluindo em reverberações reflexivas envolve o texto com conceitos de imagem, imagem dinâmica, corpo, dança, dispositivos móveis, plataformas digitais e videodança. No percorrer das reflexões ofertadas estampa a emergência de se trazer à luz da percepção a polivalência das extensões tecnológicas em nosso cotidiano, sua [inevitável] incorporação no contexto escolar e de ensino, demonstrando suas potencialidades no que se refere ao hibridismo nas formas de aprendizagem.

Avança na linha de raciocínio com reflexões sobre ensino, vivências corporais, educação e ambiente escolar, e convida ao mergulho em outras quatro questões provocativas, que se referem em como, com quais meios, quais mediações, condições do ambiente e processos de ensino-aprendizagem é possível emergir a construção de conhecimento e destaca o uso de recursos tecnológicos como mediadores do/no processo. Ao explicitar as Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) como ferramentas plausíveis nessa mediação, abre as possibilidades de diálogo entre corpo e tecnologia.

Para dar continuidade à caminhada reflexiva sobre dança, tecnologia, ensino-aprendizagem e pedagogia da ubiquidade, Wosniak traz como exemplo (e o analisa) uma proposição de atuação docente/escolar, de produção de conhecimento, por meio da criação de videodanças. O estudo, resultado de uma pesquisa empírica, demonstra possibilidades de atravessamento de saberes entre linguagem artísticas, assim como de ampliação dos modos de criar e produzir conhecimento, tanto no que se refere à arte, ao pensar digital, quanto no avanço das concepções de corpo/dança e da disseminação da arte no contexto escolar.

O artigo seguinte, de Bárbara Yuri Katahira (doutoranda em Educação) Júlio César David Ferreira (Doutor em Educação) e Odisséa Boaventura de Oliveira (Doutora em Educação) intitula-se *A linguagem na formação do professor de ciências: uma reflexão a partir da relação ciência-arte*.

Argumentam a favor do diálogo entre ciência e arte como caminho para a criação de um discurso professoral autônomo, sugerindo o ‘professor-autor’. Para tanto, discorrem sobre a diversidade de discursos possíveis no/para o ensino de ciências destacando as diferentes linguagens pelas quais esse discurso pode ser construído.

Ao apresentarem alguns paradigmas sobre construção do saber científico e sobre o ensino de ciências e expõem como a atribuição de sentido é dependente dos referenciais discursivos, de aproximação das vivências em outras esferas além do ambiente escolar.

Por meio da Análise de Discurso, permeiam a concepção de discurso científico paralelamente a outros campos de produção de conhecimento, e perpassam, ancorados em Orlandi (2011) alguns tipos de discurso: o Lúdico, o Polêmico e o Autoritário. Trazem para as reflexões a noção de polissemia, aberta, contida, controlada, e seus efeitos de reversibilidade, ou não, nos diferentes tipos de discurso e alertam sobre a aproximação entre discurso pedagógico e discurso autoritário.

Referindo-se a uma prática pedagógica capaz de romper com o já instituído, em busca de um discurso pedagógico polêmico, discorrem sobre o conceito de professor-autor, o qual assume seu papel de mediador e mobilizador de interlocuções no “processo de constituição dos sentidos dos conceitos científicos” (p. 144).

Defendem uma abordagem epistemológica dos conceitos científicos e, ancorados em Bachelard, sustentam a aproximação entre arte e ciência tendo a imaginação como ponto de convergência. Dissertam sobre as duas formas de imaginação descritas pelo filósofo da ciência, a saber, a imaginação formal e a criadora, o que aponta a imaginação como “produtora de imagens e pensamentos” que antecedem o pensamento claro e organizado e a revela como “ação presente na vida consciente” (p. 148).

Katahira, Ferreira e Oliveira aproximam do referencial de imaginação criadora de Bachelard o *bloqueio criativo*, alusivo à atuação em improvisação teatral de Keith Johnstone. Os conceitos de presença, imaginação ativa e ação permeiam as reflexões sobre a atitude na atividade teatral de improvisação criando o elo de ligação à *imaginação criadora*.

Projetam uma possibilidade de relacionar ciência e arte, dentro do contexto do ensino, pela via da imaginação a partir de um elemento do raciocínio científico, e avistam possíveis pontos de diálogo e convergências, mesmo, no entanto, reconhecendo divergências.

No que diz respeito à formação de professores, propõem a reflexão sobre a importância de se problematizar a imaginação formal para instituir uma prática que atente à imaginação criadora, que pode ser facilitada por variadas manifestações e linguagens artísticas e trazem como referencial imaginativo o cinema de ficção, que quando direcionado especificamente para a formação de

professores de ciências mostra que “a ficção científica se constitui como narrativa de conjectura e hipóteses ao incidir sobre a própria essência de toda a ciência, a conjecturabilidade” (p. 153).

O texto conduz à consideração de que quanto mais alargada for a noção de formação (e de formação de professores), ultrapassadas as concepções de assimilação ou de treinamento, mais se aproximará da ideia de “reforma do sujeito”. No que concerne a formação de professor/a, arquitetada pelas dimensões científica, cultural e pedagógica, assinala a promulgação da relação entre formação e autoria na constituição do espírito científico.

Em *O corpo e a cidade: um verão em Portugal*, Simone Rechia (Pós-doutora em Educação Física) discute a relação corpo-ambiente pelo prisma das diferentes formas de apropriação dos espaços públicos pelo corpo.

Por meio de apontamentos sócio históricos e referindo-se às práticas corporais nas cidades, a autora revela alguns parâmetros de normatização que, em certa medida, ocasionaram dos planejamentos urbanos. Disserta sobre “práticas da cultura corporal do movimento” destacando atividades relacionadas à dança, música, teatro, exposições, ou seja, diferentes modalidades de ação do corpo em diferentes espaços de convívio social e sua potencialização ocasionada pela atmosfera do verão.

A partir dos dados de sua pesquisa, desenvolvida no estágio de pós doutorado em Portugal no ano de 2019, a autora mostra a “existência de investimentos financeiros por parte do poder público português” tanto materialmente, estrutural e de equipamentos, como não material, em espaços públicos das cidades, com vistas à facilitação e incentivo às práticas culturais, objetivando competitividade entre as cidades. Festivais culturais, feiras, equipamentos de lazer e incentivo à prática de atividade física, parques infantis, etc., como partes de um projeto de planejamento urbano que contribui para o bem estar. Mostra-se, dessa forma, que “a relação entre corpo e espaço no ambiente urbano surge como um pano de fundo ou cenário constitutivo da história humana, na qual o corpo pode ser pensado como constitutivo cultural, biológico, fisiológico, biomecânico, performático em seus usos dos territórios urbanos” (p. 173).

Seguidamente, no artigo *Pesquisar a diferença em linguagem, corpo e estética: alguns apontamentos*, Cláudia Madruga Cunha (Pós-doutora em Educação) e Leomar Peruzzo (doutorando em Educação) exibem um certo conteúdo da filosofia da diferença, proposta por Gilles Deleuze e Felix Guattari. No texto, propõem cinco apontamentos principais, que consideram servir como “introdução ao pensamento deleuziano”, divididos, notadamente para fins didáticos e melhor apreensão, em pesquisar a diferença, o método intuitivo e genealógico, corpo como feixe de sentidos, a escrita como ato criador e fluxos inconclusos, apontamentos estes considerados como ‘pontos fundamentais’ de uma filosofia que aspira “deslocar a filosofia da reminiscência”.

Alertam que não se trata, exatamente, da negação da tradição filosófica no que se refere aos modos de pensar/conhecer, mas sim de abordar aquilo que ela cala. Vê-se uma revisitação de questões no pensamento da relação entre sujeito e coisas, condicionados por “movimento de dramatização”.

Dissertam sobre *diferenciar* e *diferençar*, sobre expressão de sentido, estado corpóreo da percepção, e trilham um caminho que orienta, por meio das reflexões sobre a imagem do pensamento, para o vislumbre de duas maneiras possíveis de superação da imagem do pensamento estabelecida no platonismo: a do poeta e a do político.

Cunha e Peruzzo mostram que a pesquisa da diferença supera dualidades como corpóreo, inteligível e sensível e instaura a noção de que tudo está em movimento. Pelo invólucro do método intuitivo, pautado primeiramente em Bergson segundo os atores, fica evidente que é na criação que se estabelece a principal intersecção entre a arte e a filosofia deleuziana.

Corpo como linguagem, de onde se extraem “fluxos de sensibilidade para a imaginação”, “corpo sem órgãos”, pensado sem hierarquia, reelaborado na dinâmica dos afetos, das relações, da dimensão que “atinge a estrutura sensível do corpo [...] para além do organismo” (p.185).

O conteúdo exposto é bastante intenso, e extenso, e instiga o aprofundamento à filosofia deleuziana, e em certa medida deslumbra, pela movimentação de conceitos que leva a noção de uma “estética da criação”.

A parte III é denominada *Licores à brasileira: outros olhares* e apresenta três contribuições textuais.

Em *Formação estética e suas [in]definições: do estético e do poético*, os autores Marcelo de Andrade Pereira (Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria) e Gilberto Icle (Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Rio Grande do Sul e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília) se debruçam sobre as significações dos conceitos de estético e poético e propõem discussões sobre esses conceitos no âmbito educacional a partir de uma explanação histórico-filosófica.

Ao pesquisarem estudos educacionais sobre formação estética, e por certo afrouxamento percebido nas pesquisas recentes no que se refere a conceituação de poético e estético, os autores julgam imperativo esclarecer a formação estética e o entendimento “dos propósitos de uma determinada forma de apreensão da sensibilidade e da arte no contexto da formação” (p.196).

Por meio de um traçado que se inicia em Platão e Artístoteles historicizam as reflexões, perpassando por Kant, Walter Benjamin, Paul Valéry e pelos conceitos de *mimesis*, Tragédia, Epopéia, criação, e ainda, ponderados por Gumbrecht, discorrem sobre a experiência estética e seu conteúdo. A oscilação entre o sensível e o racional, a ampliação dos sentidos, pela afirmação de uma experiência que por seu caráter qualitativo se diferencia das outras.

Luciane Oliveira da Rosa (Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Educação na Univali) e Valéria Silva (Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação na Univali) em *O corpo brincante da criança* apresentam um ensaio com o propósito de desconstruir o saber sobre o corpo (brincante) da criança, afirmando-o como “potência e devir”.

As autoras apresentam uma crítica aos modos e tentativas de controle sobre as crianças, o que coloca seus corpos como objeto da biopolítica, sujeitos da cultura do capitalismo. Discorrem sobre como “o corpo empreendedor de si é um corpo investido de treinamento” e o quanto isso pode descaracterizar a potência humana durante a infância.

Citam o uso da tecnologia como caráter de inovação na educação, e refletem sobre sua crescente indicação e utilização como estratégia de superação de uma “crise de aprendizagem”, mas que, segundo o exposto, camufla um negócio que cobiça, além de lucro financeiro, “a criação de corpos empreendedores de si”, que perpetua uma ideia consumista que fere a “linguagem da criança brincante”.

Cláudia Garcia Cavalcante (Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – PUC/SP e docente do curso de Licenciatura em Linguagem e Comunicação na UFPR/Setor Litoral) em *A escrita como revelação: um breve estudo da autoria* traz considerações sobre a autoria nos processos de construção de textos sob o viés dos autores e em diálogo com Bakhtin, a fim de amplificar o entendimento sobre a temática.

A autora narra seu interesse em pesquisar questões da constituição da autoria e o quanto tal interesse se intensifica pela prática docente, por sua correlação com o processo didático da escrita, e se dedica a ilustrar um histórico desse trajeto investigativo e assinalar possibilidades de continuidade.

Suas reflexões são apresentadas por meio de uma “perspectiva teórica dialógica de estudos do discurso” e balizadas pelos conceitos de Bakhtin, justificadas “de forma a ilustrar um percurso metodológico de organização de conceitos teóricos em formato de verbetes” e revelando os conceitos de *autor-criador* e *autor-real*, *autoeliminação amorosa*, *autor puro*, *consciência outra*. A discussão apresentada se baseia em dois textos (selecionados pela alteridade estabelecida entre o texto e o escritor) e considerações dos escritores sobre suas escritas e seus processos, a saber um do escritor angolano, Valter Hugo Lemos, e outro do brasileiro Cristovao Tezza, desencadeando ampla reflexão no tocante a autoria, o que permite acentuar o entendimento acerca “da construção de texto em perspectiva dialógica”.

A publicação, em sua completude, propõe diálogo ao abrir ‘novos horizontes’ para o pensar/fazer nas diferentes formas de expressão referentes à linguagem, corpo e estética, e suas potencialidades teórico-práticas.

## **REFERÊNCIA**

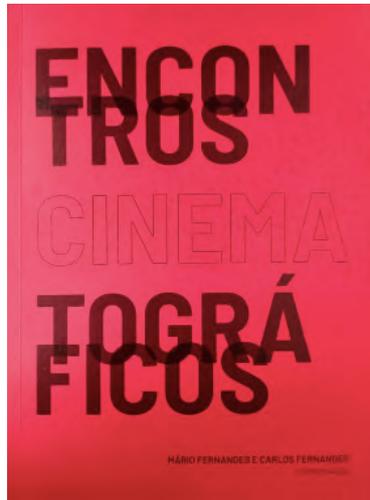
GONÇALVES, Jean Carlos; GARANHANI, Marynelma Camargo; GONÇALVES, Michelle Bocchi (Orgs.). **Linguagem, corpo e estética na educação. São Paulo: Hucitec, 2020.**

**Recebido em: 23/01/2021**  
**Aceito em: 01/04/2021**

# ENCONTROS: ENTRE FILMES, ENTRE PESSOAS

Giovanni Comodo <sup>1</sup>

Sobre FERNANDES, Mário e FERNANDES, Carlos (Org.). *Encontros Cinematográficos*. Município do Fundão, Portugal: *Jornal do Fundão & The Stone and The Plot*, 2020, 558 pp, ISBN 978-972-96499-3-6



**RESUMO:** Trata-se de uma resenha crítica do livro *Encontros Cinematográficos*, edição organizada por Mário Fernandes e Carlos Fernandes, publicado em 2020 por *Jornal do Fundão & Stone and The Plot* contendo 558 páginas. O referido livro possui 14 capítulos.

**Palavras-chave:** Encontros Cinematográficos; Portugal; Festivais de Cinema; Crítica de cinema; Entrevistas.

**ABSTRACT:** This is a critical review of the book *Encontros Cinematográficos*, edited by Mário Fernandes and Carlos Fernandes, published in 2020 by *Jornal do Fundão & Stone and The Plot*, containing 558 pages. This book has 14 chapters.

**Keywords:** Encontros Cinematográficos; Portugal; Film Festivals, Film Critic; Interviews.

---

1 Mestrando do Programa de Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná. Vinculado à linha de pesquisa 1: Teorias do Discurso e da Produção de Sentido no Cinema e nas Artes do Vídeo. Bacharel em Direito pelo Centro Universitário Curitiba (UNICURITIBA). Membro dos Grupos de Pesquisa Eikos (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq) e CineCriare: Cinema, criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Crítico de cinema e cineclubista. E-mail: gacomodo@gmail.com

A princípio, os Encontros Cinematográficos são um festival de cinema que acontece desde 2010 no interior de Portugal, no pequeno município do Fundão, localizado entre as serras da Gardunha e da Estrela, que conta com pouco menos de 30 mil habitantes. Contudo, provou-se mais do que isso: um momento anual de reunião de pessoas apaixonadas por cinema e por suas obras menos conhecidas e celebradas, um local de trocas e descobertas, uma central de produção de textos e materiais exclusivos e uma empreitada realizada com furor e independência típicas da região – que conta com um largo histórico de resistências, inclusive durante a ditadura salazarista.

Para celebrar dez anos de intensa atividade, seus coordenadores e programadores, Mário Fernandes e Carlos Fernandes (sem parentesco) organizaram o presente livro de capa escarlate, que contém todos os relatos, críticas e entrevistas elaborados para cada edição dos Encontros Cinematográficos: um capítulo para cada edição do festival e os outros quatro restantes para os três ciclos especiais promovidos e ainda um com registros da repercussão do festival na imprensa.

O livro impressiona por seu caráter coletivo: são 90 autores creditados, de diversas partes do globo, inclusive vários colaboradores brasileiros. Via de regra, para cada filme selecionado para o festival produzia-se uma crítica em forma de “folha da sessão” para acompanhá-la, mais uma entrevista com o realizador ou realizadora (normalmente inédita) e ainda era requisitada uma indicação de filme pelo(a) entrevistado(a), a qual, por sua vez, dava origem a uma outra “folha da sessão”. No volume, que compila toda esta produção escrita, é possível perceber a evolução do festival, em escopo e em profundidade crescente dos textos e entrevistas de cada ano. Para os fins desta resenha, trarei o destaque de cada capítulo referente a cada edição e ciclo dos Encontros Cinematográficos.

Referente ao programa do ano de 2010, quando o festival exibiu “Ruínas” (2009) de Manuel Mozos, o primeiro capítulo do livro traz uma entrevista com o diretor na qual revela que passou a gostar de cinema desde a primeira vez em que esteve em um, aos quatro anos de idade para uma sessão de “Bambi” (1942), além de tecer comentários sobre as diferenças entre dirigir documentários e ficções (2020, p. 30-32).

Sobre sua segunda edição, 2011, o segundo capítulo traz uma rara entrevista com a realizadora Manuela Serra, cujo único filme, “O Movimento das coisas” (1985), também foi exibido. “O Movimento das coisas” teve raríssimas exhibições até então e é objeto de culto por quem teve a chance de vê-lo: somente em 2021 chegará às salas portuguesas em circuito comercial. Aversa à cena do cinema, Serra deu uma entrevista reveladora para Manuel Mozos – cuja obra fora objeto de uma breve retrospectiva no mesmo ano. Sobre Mozos, a crítica no mesmo capítulo de Sabrina Marques sobre “Xavier” (2003), filme que levou 11 anos para ser finalizado, é especialmente inspirada (“Xavier’ é uma obra prima. Perante a raridade desta certeza, quaisquer palavras que lhe possa acrescentar serão inúteis. Não tenho dúvidas de que Xavier é o filme português que mais precisa de ser visto”, p. 58).

Em seu terceiro capítulo, a seleção de 2013 teve dois grandes destaques: “A Vingança de uma mulher” (2012), de Rita Azevedo Gomes, e “Wolfram, a saliva do lobo” (2010) de Joana Torgal e Rodolfo Pimenta. Duas entrevistas de realizadores que ainda não são reconhecidos o suficiente fora de pequenos círculos. No caso de Torgal e Pimenta, a entrevista realizada para os Encontros é a única disponível até o momento, na qual revelam o seu processo de filmagens dentro das Minas da Panasqueiras, muitas vezes em situações bastante perigosas.

Quarto capítulo: o programa de 2014, que contou com exibição de “Juventude em marcha” (2006) de Pedro Costa e “O Idiota” (2008) de Pierre Léon. Entre comentários sobre Fritz Lang, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, a relação das pessoas com o cinema em suas vidas e o cenário atual da sétima arte, Costa, bem-humorado, afirmou em sua entrevista ali disponível “não temos crítica. Há uns moços de fretes” (p. 110).

No quinto capítulo, a edição de 2015 levou para o Fundão os realizadores Pedro Costa, Víctor Erice, Vítor Gonçalves e Andrea Tonacci. O livro conta com entrevistas e depoimentos de todos também neste capítulo. A entrevista com Tonacci, conduzida por Sergio Alpendre, conta com a participação de Cristina Amaral e é de uma sinceridade e delicadeza raras: o casal fala das dificuldades de realizar “Já visto jamais visto” (2014) e riem juntos de uma comparação feita com as parcerias de trabalho no cinema e na vida de Straub e Huillet (p. 128).

Em seu sexto capítulo, sobre a seleção do ano de 2016, o livro traz textos e entrevista sobre “Longe” (2016), dirigido por José Oliveira e estrelado por José Lopes, exibido ainda em versão não-finalizada. Além de ser um grande filme, no qual Oliveira – crítico de cinema e um dos programadores do Cineclube Lucky Star – tem a primeira oportunidade de realização com uma estrutura mais profissional, “Longe” se tornaria um dos títulos mais marcantes para a história dos Encontros Cinematográficos.

Pois se o livro deste festival celebra tantos encontros e suas amizades, novas e antigas, também o passar dos anos traz a sua parcela de desencontros e ausências. José Lopes é uma delas. Falecido em 2019, sua imagem sozinho com o olhar distante em “Longe” ilustra a orelha do volume – que é dedicado à memória de outros amigos cujas vidas perderam-se no percurso, como Andrea Tonacci, João Bénard da Costa, Alberto Seixas Santos e Michael Cimino, dentre outros.

O programa do ano de 2017, que compõe o sétimo capítulo, presta homenagens em textos pungentes a Tonacci, Seixas Santos e Cimino, falecidos no ano anterior. Os depoimentos de Cristina Amaral, José Oliveira e Marta Ramos sobre Tonacci estão entre as páginas mais emocionantes da obra.

O oitavo capítulo, referente ao ano de 2018, traz uma excelente entrevista com Marta Mateus, realizadora de “Farpões Baldios” (2017), média metragem rodado no Alentejo com moradores locais, em um trabalho sobre a memória daquela região e suas pessoas. “Todos nós crescemos nesta terra, temos essa relação. Talvez estivéssemos apenas a tentar encontrar juntos

essa linguagem um pouco esquecida, que todos nós, de certa maneira, sabemos de cor. É como começar duas notas de uma canção que todos conhecemos”, afirma a realizadora (p. 215).

Em seu nono capítulo, dedicado à edição de 2019, há novamente uma entrevista rara: desta vez com os realizadores Hiroatsu Suzuki e Rossana Torres a respeito de seu filme “Terra” (2018), exibido nessa ocasião pelo festival. Hipnótico, o filme acompanha o processo artesanal de fabricação de carvão no sul de Portugal. O capítulo também guarda um texto revelador sobre “Terra” escrito pelo crítico japonês Daisuke Akasaka: “As imagens e sons da televisão têm manipulado os nossos olhos e ouvidos, fazendo-nos ir atrás de informação verbal. (...) O filme “Terra” de Suzuki e Torres resiste a esta tendência do nosso mundo, redescobrimo a beleza do olhar que vê de longe, e também a beleza desse tempo em que as pessoas esperam pacientemente” (p. 265).

O décimo capítulo traz os textos referentes à edição mais recente dos Encontros, de 2020, que contou com os filmes “Vitalina Varela” (2019), de Pedro Costa, “Sophia, na primeira pessoa” (2019), de Manuel Mozos, “Os Conselhos da Noite” (2019), de José Oliveira, e “Guerra” (2019), de Oliveira e Marta Ramos, dentre outros. Para além das generosas entrevistas com estes realizadores, os textos de Chris Fujiwara sobre “Vitalina Varela”, relacionando-o à filmografia de Mikio Naruse, e o de Paulo Faria sobre “Guerra” são pontos altos – Fujiwara, autor de obras sobre Jacques Tourneur e Otto Preminger, dispensa apresentações e Faria tem um trabalho minucioso dedicado à memória da Guerra Colonial Portuguesa, tema que atravessa filme e os personagens de Oliveira e Ramos.

Os dois capítulos seguintes trazem os programas dos ciclos de exposições especiais realizados pelos Encontros Cinematográficos fora da época do festival, acompanhados de textos críticos a seu respeito.

No capítulo onze, o ciclo “Filmes Proibidos”, realizado entre os anos de 2013 e 2015, incluiu títulos portugueses de pouca exibição no país como “O Som da terra a tremer” (1990), de Rita Azevedo Gomes, “Uma Rapariga no Verão” (1986), de Vítor Gonçalves, e “O Movimento das coisas” de Manuela Serra.

O capítulo doze, por sua vez, é dedicado à mostra “Dar a ver”, realizada em 2017 com curtas-metragens portuguesas recentes que tiveram poucas oportunidades de exibição em salas de cinema ou festivais, com vários textos produzidos especialmente para a ocasião. Dentre os diretores com trabalhos selecionados, José Oliveira (“Braga”, 2010), Hiroatsu Suzuki e Rossana Torres (“Cordão verde”, 2009) e Nelson Fernandes (“Paths of Light”, 2013).

O capítulo treze do livro, denominado “Ecos na imprensa”, traz registros da repercussão dos Encontros Cinematográficos na mídia, inclusive com depoimentos de seus participantes – cineastas, críticos e debatedores e também membros da plateia, frequentadores do festival.

O último capítulo trata do ciclo “40 dias, 40 filmes: cinema em tempos de cólera”, realizado quando a edição de 2020 foi adiada em razão do agravamento da pandemia do COVID-19. Com o intuito de oferecer uma espécie de consolação às pessoas em um momento difícil, organizou-se uma lista de 40 filmes escolhidos por 40 convidados colaboradores presentes na história dos Encontros –

grande parte dos nomes já mencionados nesta resenha –, os quais foram disponibilizados diariamente online para serem vistos pelos leitores do Jornal do Fundão e outros interessados.

O que perpassa as mais de quinhentas páginas do livro é a certeza de que o cinema, afinal, se faz com pessoas. À frente e atrás das câmeras, nas salas de cinema, nas ruas após as sessões. O cinema como uma força aglutinadora que promove encontros e descobertas entre as pessoas. O livro é uma maneira de tornar física e organizada o grande trabalho de dedicação e resistência dos Encontros Cinematográficos, repleto de boas-vindas, despedidas, promessas de retornos, amizades, revelações e também filmes.

Ao leitor brasileiro, cumpre ressaltar uma informação importante: praticamente todo o material já se encontra disponível no site do festival<sup>2</sup>, livre para explorar suas edições.

## REFERÊNCIA

FERNANDES, Mário; FERNANDES, Carlos (Org.). **Encontros cinematográficos**. Município do Fundão, Portugal: Jornal do Fundão & The Stone and The Plot, 2020.

**Recebido em: 30/01/2021**  
**Aceito em: 04/02/2021**

---

2 [www.luzlinar.org/encontros cinematograficos/](http://www.luzlinar.org/encontros cinematograficos/).

# MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO: TRAJETÓRIAS, POÉTICAS E CONTRIBUIÇÕES

Ana Pellegrini Costa<sup>1</sup>

Sobre LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (Orgs.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 365 pp, ISBN 978-85-7448-308-5



**RESUMO:** Trata-se de uma resenha crítica do livro *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*, organizado por Luiza Lusvarghi e Camila Vieira da Silva, publicado em 2019 pela Estação Liberdade e contendo 365 páginas. A referida publicação possui 27 capítulos, além de um Pequeno Dicionário das Cineastas Brasileiras, com mais de 250 verbetes.

**Palavras-chave:** Cinema Brasileiro; Cinema de Mulheres; Autoria Feminina.

**ABSTRACT:** This is a critical review of the book *Women behind the cameras: the Brazilian filmmakers from 1930 to 2018*, organized by Luiza Lusvarghi and Camila Vieira da Silva, published in 2019 by Estação Liberdade, and containing 365 pages. The aforementioned publication has 27 chapters, besides a Small Dictionary of the Brazilian Filmmakers, with more than 250 entries.

**Keywords:** Brazilian Cinema; Women's Cinema; Female Authorship.

---

1 Mestranda do Programa de Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Vinculada à linha de pesquisa 1: Teorias do Discurso e da Produção de Sentido no Cinema e nas Artes do Vídeo. Especialista em Marketing pelo FAE Centro Universitário. Graduada em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo – pela Universidade Positivo (UP). Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: Imagem e Experiência Estética. E-mail: pellegrini.anacosta@gmail.com

Na busca por preencher lacunas históricas de sub-representação da mulher no campo do fazer cinematográfico, o livro aqui resenhado, que foi editado em parceria com a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), e finalista do Prêmio Jabuti na categoria Ensaios – Artes, em 2020, traça um panorama do legado das pioneiras do cinema no Brasil até suas descendentes atuantes na contemporaneidade. Composta por oito ensaios e 19 artigos, a publicação aborda as poéticas das cineastas mais proeminentes, selecionadas pelas organizadoras do livro em conjunto com as autoras de cada capítulo. O que se pode perceber, nas apresentações dos textos que se seguem, é a riqueza e a pluralidade dos temas abordados pelas realizadoras. Como afirma Karla Bessa, no prefácio da publicação, *Mulheres atrás das câmeras* nos permite ver “quais posições políticas tiveram essas cineastas ao longo de suas trajetórias, como se viram e se veem diante do feminismo” (p. 10), além de nos permitir acompanhar a jornada dessas cineastas e suas contribuições para o cinema brasileiro.

No primeiro capítulo, intitulado *Pioneiras na realização cinematográfica no Brasil*, Neusa Barbosa nos apresenta às pioneiras do cinema no país, entre elas Cléo de Verberena, roteirista, produtora e diretora de *O Mistério do Dominó Preto* (1931), o primeiro filme dirigido por uma mulher no Brasil. Nesse contexto, também merece destaque a realizadora Gilda Abreu, roteirista e diretora de *O Ébrio* (1946), um dos maiores sucessos de bilheteria nacional de todos os tempos, bem como Carmen Santos e Gita de Barros.

Na sequência, Marina Costin Fuser assina *Bruta flor, delicadas frestas: ensaio sobre o erotismo e a dor no cinema lésbico brasileiro*. A partir do argumento de que a produção de cinema lésbico é escassa e ainda pouco explorada pelas realizadoras, a autora delinea em seu texto a constituição de olhares e a poética corporal construída em filmes que exploram o relacionamento entre duas mulheres, entre eles *Amor Maldito* (1984), de Adélia Sampaio, que, além de ser o primeiro filme lésbico de nossa cinematografia, também é considerado o primeiro longa-metragem brasileiro a ser dirigido por uma mulher negra, quebrando uma dupla barreira e enfrentando um duro preconceito quando de sua feitura e posterior distribuição.

Adélia Sampaio também é o ponto de partida para o terceiro capítulo, *Por um cinema negro feminino*, de Janaína Oliveira. A fim de ressaltar a ausência de representatividade que marca a história das mulheres negras no setor audiovisual, mas também almejando estabelecer um novo panorama frente à desigualdade racial e de gênero, Oliveira entrevista quatro realizadoras negras, engajadas na produção cinematográfica, para procurar compreender suas trajetórias individuais e como elas percebem a história que as marginalizou. São elas: Lilian Solá Santiago, Dandara, Carmen Luz e Iléa Ferraz.

Amanda Aouad Almeida é a autora do quarto capítulo, *Diretoras de comédia: a mulher à frente do gênero de maior bilheteria do país*, e nos mostra que, mesmo em menor número, muitas mulheres também se dedicam à comédia no Brasil – especialmente a partir da década de 1990, com o Cinema da Retomada –, como, por exemplo, Júlia Rezende e Cris D’Amato. Almeida percebe ainda “um olhar diferenciado, mesmo sobre estereótipos, quando uma mulher está no comando” (p. 56),

o que leva as personagens femininas a possuírem papéis de destaque na obra e função na narrativa, indo além da simples reação ao personagem masculino.

Tal argumento também é encontrado no texto de Karla Holanda, autora, na sequência, de *Documentários (e afins) feitos por elas: um painel*, onde pontua que “as mulheres produzindo mais, o ponto de vista passa a ser delas também” (p. 71). Buscando identificar aspectos em comum na produção documental de mulheres, Holanda traz os trabalhos de Helena Solberg, Ana Maria Magalhães, Lygia Pape e Suzana Amaral. Solberg, inclusive, diretora de *A Entrevista* (1966), é considerada, pela autora, fundadora do cinema moderno de autoria feminina no Brasil.

Transitando entre os diferentes gêneros do cinema, o livro passa ao terror, com o sexto capítulo, intitulado *Poesia, morbidez e insurgência: as diretoras do horror nacional*, de Beatriz Saldanha. Partindo do pressuposto de que as mulheres sempre foram um elemento fundamental neste tipo de cinema, tendo seus corpos explorados por meio do sexo e da violência, Saldanha resgata algumas obras, realizadas a partir da década de 1970, na Boca do Lixo, por Rosângela Maldonado, até chegar aos dias atuais e aos nomes das “badaladíssimas dos trópicos”, nas palavras da autora, como os de Anita Rocha da Silveira, Juliana Rojas e Gabriela Amaral Almeida, cujas produções têm sido intensas, ao propor discussões que ultrapassam as salas de exibição.

Do cinema de terror ao cinema experimental com o capítulo *Trajetórias femininas no cinema experimental brasileiro*, de Iomana Rocha e Nina Velasco e Cruz, que apontam haver uma vasta experimentação – por parte das mulheres, em todo o território nacional –, ligada a esse tipo de fazer cinematográfico. Isso se dá, principalmente, porque o uso do cinema de caráter experimental foi, e ainda é, bastante apropriado pelas artes contemporâneas como suporte, nos anos 1970 e 1980, por meio das bitolas, mais baratas, super-8 e 16 mm, e, nos dias atuais, pelas possibilidades tecnológicas proporcionadas pelo digital. Os processos de criação mais fluidos e menos normativos também permitem às realizadoras uma maior presença em funções técnicas.

Helena Solberg, citada por Karla Holanda anteriormente, aparece ao lado de Lúcia Murat no capítulo *Cineastas brasileiras que filmaram a revolução: Helena Solberg e Lúcia Murat*, de Marina Cavalcanti Tedesco. Nele, a autora coteja duas produções com a mesma temática, a Revolução Sandinista na Nicarágua: *From the Ashes... Nicaragua Today* (1982), de Solberg, e *O pequeno exército louco* (1984), de Murat. O eixo central dos filmes, a primeira revolução da América Latina, que tantas mulheres se dedicaram a filmar, mesmo que em contextos diferentes, acentua, para Tedesco, o pioneirismo das cineastas de se colocarem em universos tão notadamente tidos como masculinos, com funções atravessadas pelo conflito, pela violência e pelo risco da morte iminente.

O nono capítulo do livro, intitulado *As narrativas femininas na obra de Ana Carolina*, escrito por Luiza Lusvardi, nos traz as obras da cineasta paulistana, diretora da Trilogia Feminina, com os filmes *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Para Lusvardi, não somente nessas produções, mas em toda a filmografia da realizadora, podem ser encontrados

um estilo e uma estética femininos, que apresentam inquietudes emolduradas por uma violenta repressão, somente ultrapassada por meio de uma histeria com fortes traços políticos.

Monica Kanitz, na sequência, escreve *O cinema popular de Anna Muylaert*, que nos apresenta às temáticas de valorização do cotidiano, com uma abordagem bem-humorada de certos comportamentos sociais e personagens bem construídos, de fácil identificação pelo público, da cineasta paulistana, responsável por grandes sucessos, como *Durval Discos* (2002), e que pode ser considerada, de acordo com a autora, o grande nome do cinema brasileiro em 2015, por conta do sucesso de *Que horas ela volta?* (2015).

O décimo primeiro capítulo, assinado por Isabel Regina Augusto, é *A sutileza e o diálogo com o público toma lugar na liderança da cinematografia brasileira nos anos 1990: Carla Camurati e o cinema da Retomada*. Neste texto, somos apresentados ao cinema e às abordagens da diretora carioca de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), que se transformou em um marco da cinematografia brasileira, inaugurando o Cinema da Retomada, e se estabelecendo como uma referência de mercado para o cinema nacional.

*O escoar da realidade no cinema de Daniela Thomas* é o título do capítulo seguinte, assinado por Julie Nunes, que delineia, nas obras da realizadora, sua poética de grandes solidões atravessadas por espaços políticos e geográficos, repletos de narrativas do cotidiano. Para Nunes, em Thomas os personagens estão sempre em busca, frustrada, de uma vida mais completa, o que se acentua nas imagens feitas pela diretora, sempre impregnadas por uma aproximação do real.

Abordagem existencial semelhante, porém com maior foco na questão social, podemos encontrar em *Eliane Caffé – trajetória: dramas sociais e rigoroso exercício de linguagem*, de Maria do Rosário Caetano, que nos apresenta a trajetória de um dos nomes mais respeitados do cinema brasileiro hoje, de acordo com a autora, responsável por obras como *Era o Hotel Cambridge* (2017), híbrido de documentário e ficção.

Mariana Tavares revisita Helena Solberg, em *Helena Solberg: trajetória singular de uma cineasta brasileira*, ao fazer um apanhado da trajetória da cineasta e das produções de seus 16 filmes, realizados no Brasil e nos Estados Unidos. Com características que sempre confirmaram seu universo autoral, Solberg é responsável pela Trilogia da Mulher, composta por *The Emerging Woman* (1974), *The Double Day* (1975) e *Simplesmente Jenny* (1977). Seu último filme, *Meu corpo, minha vida*, data de 2017.

Na sequência, Roni Filgueiras nos apresenta *A segunda vida de Kátia Lund: da ética e da estética nos filmes de uma cineasta da resistência*, e nos fala sobre as inquietações de Lund, sempre preocupada em dar voz e rosto aos que estão à margem, trabalhando com uma linguagem entre o realismo documental, a ficção e a estética veloz e fragmentada do videoclipe e da publicidade.

A carreira sólida, com diversos longas-metragens de ficção e documentários, de Laís Bodanzky é abordada por Flavia Guerra em *Laís Bodanzky: fazer cinema é sonhar, mas também acordar para o mundo*. Para Guerra, Bodanzky realiza um cinema de personagens, que não se guia

apenas pelo tema, mas, sim, pela lógica interna de cada um deles. Dessa forma, o interesse pelo ser humano e suas questões procura estabelecer com o espectador uma comunicação que fala direto ao coração, características bastante perceptíveis em *O bicho de sete cabeças* (2000).

Na continuidade, Nayara Renaud nos apresenta Lina Chamie, em *Lina Chamie e sua sinfonia de uma odisseia paulistana*, delineando as características de um cinema sinfônico e sensorial, capaz de extrair sentimentos e ir além da visão, algo presente nos filmes da cineasta paulistana.

Em *Lúcia Murat: filmar como forma de resistir*, Denise Costa Lopes se dedica à diretora carioca, dessa vez passeando pela completude de sua diversificada produção cinematográfica, que se distribui por 11 longas-metragens, um média-metragem e uma participação em filme de episódios. Em todos, Murat assinou roteiro, produção e direção, compondo um arcaçouço de obras autobiográficas em diferentes gradações.

O décimo nono capítulo, intitulado *Um olhar aos invisíveis: o cinema de Maria Augusta Ramos*, de Cecilia Barroso, contempla a produção da documentarista, que, por meio de um método observacional, se mostra interessada em dar voz àqueles que não têm espaço para contar suas histórias. Tal êxito é atingido, em especial, na Trilogia da Justiça, realizada pela diretora, composta pelos filmes *Justiça* (2004), um dos documentários mais vistos no Brasil, *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013). Um olhar sensível similar é encontrado também, logo na sequência, no cinema de Marília Rocha, que é abordado em *O cinema de Marília Rocha e o encontro com a alteridade*, de Camila Vieira da Silva.

Suyene Correia dos Santos, em *O cinema sensorial-afetivo de Sandra Kogut*, focaliza a produção da diretora carioca, que, mesmo tendo realizado poucos filmes, já foi capaz de construir uma carreira sólida e autoral, tendo como força motriz a combinação de boas histórias, personagens bem construídos e controle da *mise-en-scène*.

No vigésimo segundo capítulo, intitulado *Sandra Werneck: experiências de heterotopias*, Patrícia Rebello delinea as questões presentes na obra de Werneck, que transita entre o documentário e a ficção, entre problemas sociais e problemas de gênero, pensando o cinema como um conjunto de elementos de cultura e expressão das formas, conceitos e preconceitos.

Elen Doppenschmitt, em *O fator político em Hotel Atlântico: Suzana Amaral*, dá ênfase às qualidades estéticas e políticas de *Hotel Atlântico* (2009), da cineasta Suzana Amaral, falecida em 2020. Tendo a literatura como propulsora de suas produções, ao trabalhar com adaptações em seus três longas-metragens, Amaral buscava pensar os caminhos que, para ela, devem e podem assumir o cinema.

A abordagem realista, imbuída de uma consciência social aguda, de Tata Amaral, é abordada por Neusa Barbosa, em *Tata Amaral: muito mais que uma boa moça*, que analisa a obra da diretora e traça um perfil de seus personagens: sempre vindos da classe trabalhadora, com sonhos, projetos de vida, amores e talentos. Figuras de carne e osso, repletas de contradições, em conflito com a estrutura social.

O vigésimo quinto capítulo, *Tereza Trautman e Os homens que eu tive*, de Samantha Brasil, se dedica à precursora daquilo que se poderia chamar de segunda onda de mulheres cineastas no Brasil, realizadora do filme *Os homens que eu tive* (1973), uma crônica de costumes de veia feminista, cujo roteiro foi escrito, pela própria realizadora, a partir da desaprovação com a forma como as mulheres vinham sendo representadas nas telas.

Na sequência, Camila Suzuki se dedica à obra diversificada de Tizuka Yamasaki, em *Tizuka Yamasaki: diásporas e ecletismo*, nos mostrando como a realizadora transitou, ao longo dos anos, entre produções politizadas e históricas e obras voltadas ao grande público, em especial aquelas dirigidas a uma audiência jovem e infantil.

Por fim, Isabel Wittmann encerra o livro com *Helena Ignez e a desestética do cinema de colagem*, trazendo à cena a cineasta e atriz que atuou em alguns dos filmes mais relevantes do cinema brasileiro, especialmente os de 1960 e 1970. Nesse capítulo, a autora nos mostra o quão inventiva a obra de Ignez pode ser, ao experimentar com formas narrativas e criar poemas visuais, tendo como pano de fundo a cidade de São Paulo.

*Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* conta ainda com a seção *Pequeno dicionário das cineastas brasileiras (1930-2018)*, também organizado por Luiza Lusvarghi e Camila Silveira, com mais de 250 verbetes, referentes às diretoras de longas-metragens que fizeram carreira no cinema nacional.

Conforme afirma Karla Bessa, no prefácio do livro, em relação ao contexto de sua publicação: “não haveria momento mais oportuno do que este, marcado por um visível renascimento das lutas feministas, que [...] ainda resvalam na invisibilidade dos feitos artísticos e audiovisuais encabeçados por mulheres” (p. 9). Ao buscar suprir tal lacuna na reflexão sobre o cinema brasileiro, os textos celebram e fazem justiça às cineastas, tomando a mulher-diretora não como uma exceção, mas, sim, como uma agente de construção de sentido. Há ainda poucas referências atualizadas que auxiliem no mapeamento da presença das mulheres na prática cinematográfica do país, o que torna *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* um livro célebre e incontornável.

## REFERÊNCIA

LUSVARGHI, Luíza; SILVA, Camila Vieira da (Orgs.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

Recebido em: 20/01/2021  
Aceito em: 01/04/2021