

# Arte Comentada

Jeanine Mafra Migliorini  
(Organizadora)

 **Atena**  
Editora

Ano 2018

Jeanine Mafra Migliorini

(Organizadora)

# Arte Comentada

Atena Editora  
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

**Editora Chefe:** Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Diagramação e Edição de Arte:** Geraldo Alves e Lorena Prestes

**Revisão:** Os autores

### Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília  
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista  
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

A786 Arte comentada [recurso eletrônico] / Organizadora Jeanine Mafra Migliorini. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Arte Comentada; v.1)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-057-5

DOI 10.22533/at.ed.575191801

1. Arte – Crítica e interpretação. 2. Arte – Filosofia. I. Migliorini, Jeanine Mafra. II. Série.

CDD 707

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

## APRESENTAÇÃO

Arte é um vocábulo carregado de significado, em cima dele existem muitos discursos, ao mesmo tempo que abre leques de possibilidades de entendimento, restringe a compreensão por parte da maioria. Afinal sempre procuramos a resposta certa, fechada, para as questões, e isso não será encontrado na arte. Existem sim conceitos e respostas para ela, mas não um único significado, são caminhos que nos levam a reflexões que enriquecem ainda mais esse discurso.

O que é arte? Este é um questionamento que perpassa os séculos e mantém-se atual, afinal arte é reflexo da sociedade, que está em constante mudança. Arte é resultado da sociedade, e por isso se ressignifica, muda de sentido e de função. Neste momento histórico muitas linguagens artísticas se apresentam como forma de expressão, novas formas de arte que trazem à tona representações, questionamentos, ampliam a abrangência e muitas vezes desmistificam que a arte se volta apenas para uma elite a que ela tem acesso.

Outra grande influência na arte é a própria tecnologia, que além de possibilitar novas linguagens auxiliam na propagação da produção artística atual e histórica. O acesso a arte se torna mais possível, e esse conhecimento cria novos artistas, permitindo assim um círculo virtuoso de produção e conhecimento.

Apresentam-se aqui discussões acerca da arte nas suas mais variadas linguagens, e sua compreensão: a arte é única e individual, seu entendimento depende do repertório, da vivência de cada um, e esses múltiplos olhares complementam a obra.

Discute-se a função social da arte, seu papel como crítica social e o impacto dessa crítica, e apresenta a necessidade de se classificar essas linguagens, como se faz nas ciências exatas. Esse universo amplo permite que se englobem as discussões sobre os sons da cidade, as performances, a dança, as imagens. Percorrendo este caminho chega o momento de o cinema entrar neste debate, além dos movimentos coletivos de arte, finalizando com a imagem, uma vasta discussão sobre suas funções, sua estética, sua função.

Tão ampla como a temática deste livro, essa discussão não se encerra, ela busca respostas e novos caminhos de que podem ser seguidos por pesquisadores, curiosos, estudantes. Quem mergulha neste universo em busca de respostas, acaba encontrando mais perguntas.

Boa leitura! Trace seus caminhos, suas interpretações, suas impressões, e que elas lhe proporcionem muitas reflexões!

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>7</b>
JANELAS MÚLTIPLAS, JANELAS DO OLHO, ESPÍRITO DA ALMA, ESPELHO DO MUNDO.	
Sandra Makowiecky	
DOI 10.22533/at.ed.5751918011	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>20</b>
COLETIVO ANDORINHA: UM ANO DE EXISTÊNCIA, DE RESISTÊNCIA, DE POLÍTICA, DE ARTE, DE EDUCAÇÃO	
Samara Azevedo de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.5751918012	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>28</b>
AS ARTISTAS NO INÍCIO DO SÉCULO NO RIO GRANDE DO SUL E A CRÍTICA DE ARTE	
Ursula Rosa da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.5751918013	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>29</b>
TANTO FAZ SE É PERFORMANCE OU NÃO	
Natasha de Albuquerque	
Maria Beatriz de Medeiros	
DOI 10.22533/at.ed.5751918014	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>41</b>
ENTRE JANELAS E PESSOAS: EM BUSCA DE UMA ESCUTA CIDADINA	
Thais Rodrigues Oliveira Sainy Coelho	
Borges Veloso	
DOI 10.22533/at.ed.5751918015	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>55</b>
A ARTE DO CORPO PERFORMÁTICO MEDIADO PELA TELA DO CINEMA DOCUMENTAL: AS FORMAS-FENDAS DO OLHAR NA(DA) DANÇA	
Cristiane Wosniak	
DOI 10.22533/at.ed.5751918016	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>69</b>
MEMÓRIA EM DIÁRIOS DE VIDEOGRAMAS – UM DIÁLOGO ENTRE A RETOMADA DE IMAGENS DE ARQUIVO PROPOSTA POR JONAS MEKAS E HARUN FAROCKI	
Guilherme Bento de Faria Lima	
Monica Rodrigues Klemz	
DOI 10.22533/at.ed.5751918017	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>80</b>
“SOMBRA DO PASSADO”: O PERDÃO EM BUSCA PELA VERDADE E RECONCILIAÇÃO	
Alessandro Galletti	
Ricardo Vilariço Ferreira Pinto	
DOI 10.22533/at.ed.5751918018	

<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>94</b>
DISPOSITIVO E COLETIVOS ARTÍSTICOS: UMA METODOLOGIA DE NARRAR O ENCONTRO	
Lara Lima Satler	
Lisandro Magalhães Nogueira	
DOI 10.22533/at.ed.5751918019	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>109</b>
PRODUÇÃO DE SENTIDOS E (RE) SIGNIFICAÇÃO NA HISTÓRIA A PARTIR DO MOVIMENTO <b>BLACKFACE</b>	
Daiany Bonácio	
Giuliano Mattos	
Viviane Dias Ennes	
DOI 10.22533/at.ed.57519180110	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>125</b>
DA LEMBRANÇA AO SONHO: ANÁLISE FÍLMICA DE “A DANÇA DA REALIDADE”, DE ALEJANDRO JODOROWSKY.	
Ana Carolina Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.57519180111	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>134</b>
BREVES APONTAMENTOS SOBRE O ONÍRICO, OU UMA PRIMEIRA IMERSÃO NAS IMAGENS SEM LUZ	
Carlos de Azambuja Rodrigues	
DOI 10.22533/at.ed.57519180112	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>142</b>
IMAGENS SENDO IMAGENS: REFLEXÕES DE UM CAMPO DE LUTA, RESISTÊNCIA E PODER.	
Patrícia Quitero Rosenzweig	
Rosa Maria Berardo	
DOI 10.22533/at.ed.57519180113	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>158</b>
QUESTÕES ESTÉTICAS DAS MÍDIAS: LATITUDES COMO EXEMPLO TRANSMIDIÁTICO	
Vanessa de Cassia Witzki Colatusso.	
DOI 10.22533/at.ed.57519180114	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>169</b>
IMAGEM E MEMÓRIA: A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA A PARTIR DO ARQUIVO DO FOTÓGRAFO PROFISSIONAL	
Thiago Guimarães Azevedo	
DOI 10.22533/at.ed.57519180115	
<b>CAPÍTULO 16</b> .....	<b>177</b>
OS PIONEIROS DA FOTOGRAFIA EM PONTA GROSSA: UMA ANÁLISE DO JORNAL O PROGRESSO E CASA DA MEMÓRIA	
Tais Maria Ferreira	
Carlos Alberto de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.57519180116	
<b>SOBRE A ORGANIZADORA</b> .....	<b>189</b>

## A ARTE DO CORPO PERFORMÁTICO MEDIADO PELA TELA DO CINEMA DOCUMENTAL: AS FORMAS-FENDAS DO OLHAR NA(DA) DANÇA

**Cristiane Wosniak**

Universidade Estadual do Paraná - *campus*  
de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná /  
Universidade Federal do Paraná  
Curitiba - Paraná

**RESUMO:** Este artigo estrutura-se a partir da releitura de dois trabalhos acadêmicos, anteriormente publicados pela autora em anais de congressos nacionais, e que se dedicam à reflexão e à análise do pensamento teórico que alicerça a práxis cinematográfica do documentarista brasileiro Evaldo Mocarzel. O artigo *‘As Formas-Fendas do Olhar sobre o Corpo em um Documentário de Dança’* foi apresentado no VI Seminário Nacional Cinema em Perspectiva (2017), enquanto que *‘A Mise-En-Scène do Risco e do Inesperado no Cinema Documental Dançante de Evaldo Mocarzel’*, foi apresentado no 41º Congresso Nacional de Ciências da Comunicação (2018). A motivação para a atualização reflexiva no presente trabalho é a indagação: de que forma e com que meios a iconicidade do gesto em uma performance de dança pode se (trans) formar em uma fenda subjetiva de experiência e alteridade em um documentário de dança? O ponto de partida para empreender uma análise do discurso cinematográfico, calcada em questões referentes aos sujeitos/corpos

performáticos documentados, é a leitura da Carta de Montagem de Mocarzel, enviada ao cineasta/montador Marcelo Moraes (15/10/2008) e sobre o ato cinematográfico daí resultante, o documentário *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010). O recorte do objeto empírico da investigação recai sobre dois excertos do documentário em que os atores sociais – bailarinos/performers – se utilizam de extensões tecnológicas – *body-cam* e *Go-Pro* – e, a partir daí, criam uma espécie de forma-fenda cinética na narrativa documental. O pensamento e a práxis cinematográfica de Mocarzel são também cotejados em relação às teorias do ensaísta e cineasta francês Jean-Louis Comolli em uma tentativa de traçar alguns balizamentos conceituais no que concerne aos objetos empíricos da investigação.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte; corpo; cinema documental; dança; performance.

**ABSTRACT:** This article is based on the re-reading of two academic papers, previously published by the author in annals of national congresses, which are dedicated to the reflection and analysis of theoretical thinking that underlies the cinematographic praxis of Brazilian documentarian Evaldo Mocarzel. The article *‘As Formas-Fendas do Olhar sobre o Corpo em um Documentário de Dança’* was presented at the VI Seminário Nacional Cinema

em Perspectiva (2017) while ‘*A Mise-En-Scène do Risco e do Inesperado no Cinema Documental Dançante de Evaldo Mocarzel*’, was presented at the 41° Congresso Nacional de Ciências da Comunicação (2018). The guiding question for the reflexive updating of the present work is the question: in what form and by what means can the iconicity of the gesture in a dance performance be (trans) form in a subjective rift of experience and alterity in a dance documentary? The starting point to undertake an analysis of the cinematographic discourse, based on questions related to the subjects/ documented performative bodies, is the reading of the Mocarzel Assembly Letter, sent to the filmmaker/editor Marcelo Moraes (10/15/2008) and the resulting cinematographic act, the documentary *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010). The cut of the empirical object of the investigation rests on two excerpts from the documentary in which social actors - dancers/performers - use technological extensions - body-cam and Go-Pro - and, from there, create a kind of slit-form in the documentary narrative. Mocarzel’s thought and cinematographic praxis are also compared to the theories of French essayist and filmmaker Jean-Louis Comolli in an attempt to draw some conceptual markings on the empirical objects of inquiry.

**KEYWORDS:** art; body; documentary film; dance; performance.

## 1 | INTRODUÇÃO

Ao alinhar os estudos investigativos sobre o universo documental do cineasta brasileiro Evaldo Mocarzel, a partir de variadas fontes primárias, incluindo aqui a análise de excertos de seu filme *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010), também me coloco em relação interpretativa direta com a produção teórico-prática do referido documentarista e, neste momento, converto-me em uma espécie de mediadora de fontes diversas na proposição de comentar analiticamente a sua obra artística.

Esta premissa sobre a produção do conhecimento, conjunta, pode ser corroborada a partir das premissas da abordagem de pesquisa calcada na Teoria dos Cineastas que assevera ser esta dinâmica composta por uma “constante interação entre o cineasta que se refere à sua própria obra enquanto criador e enquanto espectador e o investigador que não sendo apenas espectador é, também, um criador já que na sua relação com uma obra, também colabora com sua construção.” (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015, p. 22).

A perspectiva teórica dos cineastas, na reunião de seus textos escritos, reflexões, entrevistas, depoimentos, rascunhos, cartas de montagem, entre outras fontes primárias e em cotejamento direto com a análise de seus atos fílmicos, é o caminho metodológico proposto pela referida abordagem.

Esta linha investigativa, aqui adotada, é proposta pelo GT Teoria dos Cineastas, da AIM (Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento), que se constitui em um grupo permanente de estudos, desde 2014, mesmo ano em que passou a

integrar um dos Simpósios da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual). O grupo, em Portugal, é composto pelos pesquisadores: Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior/Labcom.IFP), André Rui Graça (Universidade de Coimbra) e Eduardo Tulio Baggio (Universidade Estadual do Paraná-*campus* de Curitiba II/FAP).

Uma exposição sintética acerca dos principais argumentos sobre a Teoria dos Cineastas pode ser encontrada no artigo Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema (BAGGIO; GRAÇA, PENAFRIA, 2015). No corpo do artigo, os autores mencionam que outras abordagens destacam o papel de produção de conhecimento teórico/verbal advindo dos cineastas e vêm sendo propostas há algum tempo, como se pode observar em textos de Jacques Aumont: Pode um filme ser um ato de teoria? (2008) e As Teorias dos Cineastas (2004), além das antologias organizadas por Ismail Xavier, em A Experiência do Cinema (1983).

Destaco que Robert Stam, embora embasado pelo viés da Teoria do Autor, também se detém sobre o importante papel reflexivo e teórico que os cineastas/diretores desempenham na produção de conhecimento cinematográfico.

Em seu artigo O culto ao autor (2003), Stam destaca a relativa importância que os Cahiers du Cinéma tiveram, a partir da década de 1950, para a propagação de uma teoria do autorismo, que percebia na “figura do diretor um pensar/fazer, ou seja, aquele responsável, em última instância, pela estética e pela *mise-en-scène* de um filme” (STAM, 2003, p. 104).

A *mise-en-scène* é 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. Aplicada à linguagem cinematográfica, considera-se, portanto, que da *mise-en-scène* fazem parte todos os elementos que aparecem no enquadramento, como por exemplo: atores/atrizes, posicionamentos coreográficos/trajetórias, iluminação, decoração/cenografia, adereços da cena, figurino, etc.

Segundo David Bordwell e Kristin Thompson (2013), a *mise-en-scène*, surge como um termo aplicado às artes cênicas, mas quando estendida para a arte cinematográfica, passa a expressar a atitude, as escolhas e a identidade do ‘autor/diretor’ sobre todas as questões do que aparece no quadro/tela.

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** [grifo meu] (BORDWELL, 2014, p. 2015).

Desta forma, pretendo refletir e analisar a experiência documental mocarzeliana – sempre aberta a eventos não planejados –, subjetivada pelo olhar de atrizes e atores sociais/bailarinos que se movem/depõem/dançam enquanto movem e fazem dançar a própria câmera acoplada a seus corpos, e, neste arco narrativo inusitado – irrupção do

risco, do acaso, do improviso, dos interstícios imagéticos – acabam por celebrar, em alguns momentos do documentário, uma espécie de *mise-en-scène* subjetivada de si mesmos.

A experiência cinematográfica subjetivada pelo olhar de bailarinos que se movem/ dançam enquanto movem/fazem dançar a própria câmera acoplada a seus corpos, é o que motiva a perspectiva da análise de dois excertos do documentário *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010), de Evaldo Mocarzel.

Criada em janeiro de 2008 pelo Governo do Estado de São Paulo, a *São Paulo Companhia de Dança* (SPCD), gerida pela Associação Pró-Dança, é dirigida por Inês Bogéa e se caracteriza como sendo uma companhia de repertório, que realiza montagens de trabalhos dos séculos XIX, XX e XXI, de grandes peças clássicas e modernas a obras contemporâneas especialmente criadas por coreógrafos nacionais e internacionais.

O inusitado olhar do ‘entre-imagens’ provocado pela ideia de um casamento linguístico entre o cinema e a dança, provoca, neste breve instante em que os performers de si mesmos executam um giro sobre si mesmos, o extravasamento de possíveis presenças ou copresenças ativas do olhar para si a partir do olhar do(a) outro(a) e vice-versa.

O percurso da investigação trata de comentar a arte e recortar, no documentário, a *mise-en-scène* das formas-fendas nestes breves instantes sem roteirização prévia e que se abrem a incontáveis redes de significação e(m) experiência cinestésica: o discurso e a voz subjetiva de corpos em movimento dançante exponenciados pelas fissuras do olhar da câmera cinematográfica que registra a experiência.

É preciso frisar que nos documentários contemporâneos a voz do saber, em sua nova modalidade, perde sua autoridade exclusiva; torna-se diluída entre as demais vozes dialógicas.

Na concepção de Fernão Ramos (2008), estes documentários se caracterizam “como a narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo ou de si” (RAMOS, 2008, p. 24). Parte-se do princípio, aqui, de que a ‘voz’ no documentário é uma maneira de expressar um argumento. Esse argumento se manifesta a partir de uma lógica informacional calcada na experiência e na subjetividade do criador/diretor. A partir dessa decorrência, assume-se que a voz diz respeito ao ‘como’ o argumento ou o ponto de vista é transmitido na organização do texto documental.

## 2 | EVALDO MOCARZEL E O DOCUMENTÁRIO DANÇANTE

Evaldo Vinagre Mocarzel nasceu em 1960 em Niterói-RJ. Formou-se em Cinema na Universidade Federal Fluminense e trabalhou como jornalista/editor do Caderno 2, do jornal *O Estado de São Paulo*, durante oito anos. Coursou Cinema na *New York Film Academy* e fez parte do Círculo de Dramaturgia do diretor Antunes Filho, no Centro de

Pesquisa Teatral (CPT-SESC-SP). Em 2018, tornou-se Doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP. Em seu repertório cinematográfico constam curtas e longas-metragens com ênfase em cinema documental.

De seu repertório cinematográfico, fazem parte curtas e longas-metragens com ênfase em cinema documental. Sendo um 'apaixonado' pela linguagem da Dança, Mocarzel dirigiu/criou os seguintes documentários dançantes: *São Paulo Companhia de Dança (2010)*; *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras (2010)*; *São Paulo Companhia de Dança - Ensaio sobre o Movimento (2012)* e *Buracos no Céu (2013)*.

Em depoimento escrito à autora, via email, o cineasta declara:

meu grande objetivo com a criação de documentários de/sobre dança é o casamento linguístico da dança com o cinema e vice-versa, sem que uma linguagem fique subserviente à outra: respeitar as especificidades linguísticas das duas artes e colocá-las ludicamente para namorar, trocar sem palavras, unidas pelo movimento (MOCARZEL, 2016).

Essa é a 'voz documental' proferida pelo diretor/cineasta e reiterada na publicação de seu ensaio intitulado *Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento (2016)*.

Neste momento da investigação cabe salientar que, embora as mensagens que circulam por intermédio do correio eletrônico tenham caráter informal, interpessoal e efêmero, ainda assim, são reconhecidas como interessantes coletas acerca do pensamento, raciocínio e acesso às teorias dos sujeitos investigados, como o presente caso da abordagem metodológica da Teoria dos Cineastas e, portanto, se revestem de informação de fonte primária. Para preservar o material, enquanto fonte científica/técnica de pesquisa, todas as correspondências efetivadas por meio deste recurso online, foram impressas e catalogadas (por data) pela autora da pesquisa.

Desta forma, a voz do cineasta também se faz presente neste estudo analítico, por meio deste material coletado de forma alternativa.

Bill Nichols em *Introdução ao documentário (2012)*, afirma que "a voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador" (NICHOLS, 2012, p. 76). a partir desta premissa, é possível comentar que Mocarzel, ao realizar seu texto documental, traduz audiovisualmente o seu ponto de vista sobre o universo histórico-referencial com o qual irá trabalhar, e também deixa impresso em sua obra a sua forma de envolvimento com o assunto tematizado: o corpo em ação dançante.

Em sua Carta de Montagem, Mocarzel expõe ao cineasta/montador Marcelo Moraes, de forma reiterada, o seu ponto de vista, a intenção de tentar uma espécie de comunhão artística e linguística entre a dança e o cinema por meio do procedimento da montagem cinematográfica.

É preciso mencionar que a referida Carta de Montagem foi escrita pelo diretor e encaminhada ao cineasta Marcelo Moraes, em sua versão final, em 15 de outubro de 2008. O documento digitado, contendo nove páginas, não foi ainda publicado. Uma

versão da Carta foi cedida à autora da investigação, em correspondência eletrônica, para uso exclusivo neste trabalho.

E, neste documento, que se constitui em uma fonte primária de investigação, uma das questões destacadas pelo diretor refere-se à alteridade, à filmagem do(a) outro(a) pelo olhar do(a) outro(a), abrindo-se a possibilidades inusitadas.

Mocarzel relata:

Depois dos ensaios, fiz experimentos com alguns bailarinos e bailarinas que podem e devem ser usados na montagem. Experimentos que foram improvisações e que talvez possam ser usados nos momentos em que você vai explorar os estudos cinematográficos que fiz sobre o movimento no chão, nas vidraças, no espelho e no chão de linóleo coberto de riscos. Usei uma micro-câmera em várias partes do corpo dos bailarinos e bailarinas: na palma da mão, no pulso, na perna, no tórax, enfim, em muitos lugares inusitados do corpo, e isso gerou imagens muito interessantes [...] São solos, às vezes duos, com menos frequência, mas são improvisações, experimentos lúdicos com gestos a partir da utilização dessa micro-câmera [...] Na mesma linha de experimentação lúdica, também depois dos ensaios, criamos improvisações com uma espécie de 'espartilho', que, na verdade, é um '*body-cam*' grudado no corpo do bailarino e ele então contracena com a câmera... (MOCARZEL, 2008, p. 6).

Estes experimentos improvisados constituem-se em uma *mise-en-scène* do risco e do inesperado e consiste no olhar da câmera sobre o corpo dançante, inserindo, desta maneira, uma diferente perspectiva sobre o gesto, o olhar do corpo movente em relação ao espaço em uma espécie de coreografia cinematográfica propiciada pelo acoplamento tecnológico: o dispositivo *body-cam*. Sobre esta possibilidade, comenta o cineasta: "com a utilização do '*body-cam*', o ponto de vista do bailarino é incorporado à imagem. Se a bailarina gira, o mundo gira, e a câmera logicamente também vai girar, pois está acoplada ao seu corpo" (MOCARZEL, 2008, p. 6).

O documentário mocarzeliano, longe de se assemelhar a um 'teatro filmado' com câmeras frontais e praticamente imóveis a capturar a trajetória do corpo em movimento coreográfico deslocando-se de um lado a outro do enquadramento, em plano sequência, reveste-se de uma acentuada (des)ordem sequencial, sobretudo nos arranjos dos planos com suturas em falsos-*raccords*.

A figura ou técnica de montagem cinematográfica denominada *raccord*, pode ser caracterizada como a passagem de um plano para o outro, garantindo a coerência entre eles; trata-se das ligações verossímeis entre os planos, por meio de efeitos visuais, sonoros ou de linguagem, dando continuidade à narrativa fílmica.

O falso-*raccord*, por sua vez, é uma mudança de plano (intencional) que foge da lógica transparente da continuidade, que procura transcender esta mesma lógica de sentido. Esse tipo de procedimento procura mostrar variados pontos de vista e perspectivas da imagem. Admite-se que é falso pois explora uma outra possibilidade não convencional de montage cinematográfica.

Nestes casos de falsos-*raccords*, espaço e tempo colidem frequentemente e abrem-se a incontáveis possibilidades de resignificação de *mise-en-scène*.

O cineasta e teórico Jean-Louis Comolli no ensaio '*Sob o Risco do Real*' (2008),

faz-se uma pergunta: “o que acontece com aqueles que filmamos, homens ou mulheres, que se tornam, assim, personagens de filme?” (COMOLLI, 2008, p. 175). Indo mais além, Comolli reflete sobre o tempo suspenso da filmagem atentando para o fato de que ele interrompe o curso normal/real das ações dos personagens fixando-os, em uma *mise-en-scène* nem sempre programada.

Mocarzel, por sua vez, responde temporariamente, a partir de sua práxis cinematográfica, como resultaria a voz/corpo de personagens documentados como atores sociais de uma companhia de dança, quando solicitados a se mover/filmar enquanto se filmam ao dançar.

As pistas deste desejo cinematográfico podem ser evidenciadas também em outro texto escrito e autoral: a Carta de Montagem encaminhada à cineasta Guta Pacheco (27/09/2012), para a realização de outro documentário, onde Mocarzel afirma enfaticamente:

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

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

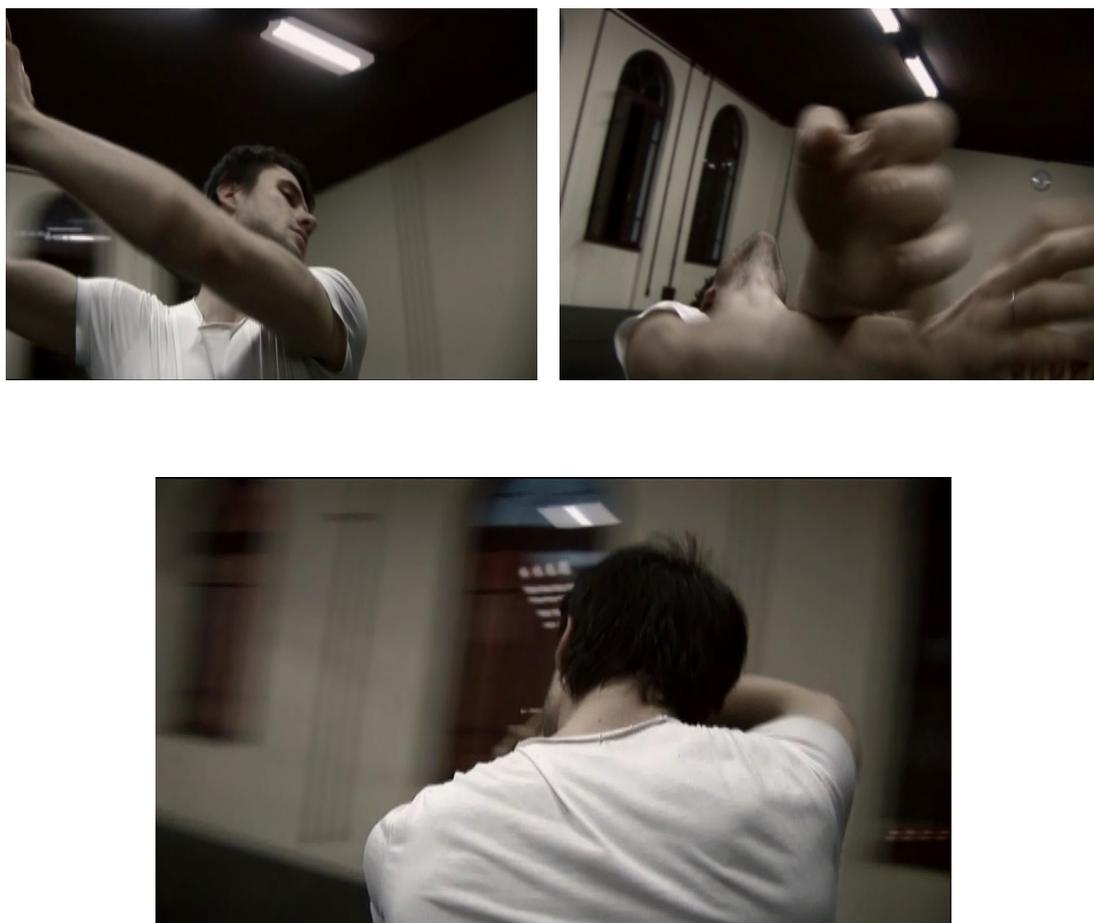
Portanto, se o atrito entre a linguagem e a alteridade são motes recorrentes na obra documental de Mocarzel, este princípio ecoa também nas palavras de Comolli para o qual filmar pessoas/personagens na(da) vida real significa estar atento e aberto às imprevisibilidades dos acontecimentos em processo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

### 3 | A CÂMERA NO CORPO DE QUEM DANÇA E SE FILMA NO PROCESSO

Além da documentação observacional do processo de criação da primeira coreografia da *São Paulo Companhia de Dança*, Mocarzel afirma que utilizou propositalmente “duas traquitanas capazes de levar a câmera para o corpo de quem dança, para a pele suarenta de quem labuta diariamente essa fascinante linguagem de gestos, ainda tentando imprimir movimentos na imagem.” (MOCARZEL, 2016a, p. 42).

No início [00:31 a 01:47] do documentário *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010), observa-se, uma clara intenção alusiva à tridimensionalidade inerente da dança: um dançarino performa seguidos giros sobre si mesmo e, neste

mover simbólico, usa microcâmeras acopladas em seu corpo: na palma da mão, no pulso e no tórax (figura 1).



**Figura 1 : Sequencia de imagens com o dançarino que se move acoplado a câmeras/ *body-cam***

Fonte: (*frames* de Canteiro de Obras-São Paulo Companhia de Dança - 2010)

O resultado deste experimento inusitado são imagens lacunares e borradas, transbordamentos de limites espaciais demarcados, subjetividades em movimento e, acima de tudo, a experiência do mover-se enquanto se move a câmera que registra o fugaz instante.

Mocarzel inclui em seu documentário sobre a São Paulo Companhia de Dança, – especificamente sobre o processo de criação da obra Polígono, do coreógrafo italiano Aléssio Silvestrim –, as imagens do ator social/dançarino já na abertura de seu filme. As formas imagéticas que deixam traços cinéticos provenientes do corpo-câmera do dançarino – ação cinematográfica e dançante simultânea – trazem dados inéditos ao olhar do documentarista. Mocarzel acaba por recriar, cinematograficamente, alguns instantes fotográficos da obra coreográfica.

Segundo o autor/diretor, com o body-cam, em determinados ângulos, podia perceber, com o monitor da câmera voltado para o rosto de quem dançava, “um radical exercício de alteridade: a própria bailarina ou o próprio bailarino se filmavam,

enquadravam a sala de ensaio, o palco, os próprios gestos, os desenhos e rastros das frases coreográficas que estavam dançando.” (MOCARZEL, 2016a, p. 43). Exercitava-se a mise-en-scène do inesperado: do risco calculado. Formas-fendas dançantes somavam-se à narrativa documental mocarzeliana.

Em outro momento da narrativa documental, especificamente no excerto [43:34 a 44:25], um novo sistema de escrita documental colaborativa tem início.

Destarte, uma dançarina improvisa giros e gestos com seus braços e mãos, enquanto tem, acoplada ao seu corpo, uma determinada ‘traquitana’ cinematográfica. Foi por sua própria sugestão que uma microcâmera foi acoplada ao seu corpo e gerou raras e poéticas atmosferas imagéticas.

Explica o diretor:

Com essa segunda traquitana, uma rápida explicação técnica: como a microcâmera filma, mas não grava, pois não tem suporte de captação, nós criamos um segundo dispositivo na traquitana que era um vídeo-concha, com uma fita mini-dv, envolto em elástico, preso com velcro e também grudado ao corpo de quem dança/filma. O sinal de captação da diminuta câmera era então enviado para a fita mini-dv do vídeo-concha. No processo de montagem, a permanente busca pelo casamento artístico da dança com o cinema, e vice-versa (MOCARZEL, 2016a, p. 43).

Neste momento se esbarram no espaço e no tempo de representação os estilizações de movimentos capturados pelo olhar da câmera do diretor, associados ao olhar do corpo-câmera da bailarina (figura 2).

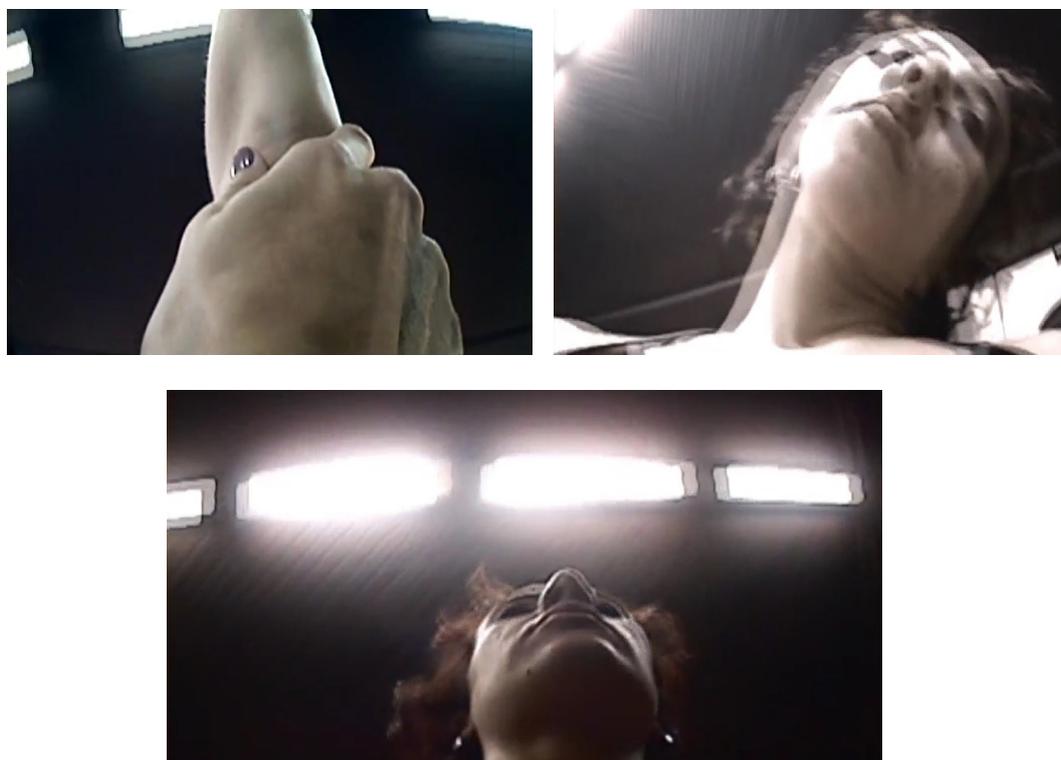


Figura 2

#### Sequência de Ícones Cinéticos no documentário

Fonte: (frames de Canteiro de Obras-São Paulo Companhia de Dança - 2010)

Em depoimento à autora (2016b), o documentarista afirma que havia, sim,

recriado por meio da montagem, a obra coreográfica pelo viés do estilização do movimento, “da linguagem do cinema e com o dom da ubiquidade da câmera” (MOCARZEL, 2016b, p. 1).

A partir desta assertiva é possível depreender que a narrativa documental do processo de criação de uma obra coreográfica – *Polígono* – para a companhia não se interrompe em seu desenrolar documental, mas o que acontece neste excerto é um esgarçamento da narrativa pela inserção de material advindo de uma dupla perspectiva: a ubiquidade da câmera e a alteridade do olhar conjugada pela *mise-en-scène* de si mesma.

Para Comolli, “o movimento do mundo não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita. As formas colocadas em ação são desarranjadas pela própria forma que elas tentam abarcar” (COMOLLI, 2008, p. 177). E Comolli ainda destaca a precariedade, a instabilidade e a fragilidade dos ‘dispositivos documentais’ ao afirmar que os dispositivos “são úteis apenas para permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido” (COMOLLI, 2008, p. 177).

Neste sentido, a aposta mocarzeliana em um dispositivo documental calcado na alteridade e na voz/olhar (com)partilhados promove um encontro, ou melhor, um casamento linguístico e artístico entre a dança e o cinema (MOCARZEL, 2016a).

Na exploração de novas possibilidades do movimento existir, enquanto dança documentada, Mocarzel descreve, em um depoimento à autora, mediante correspondência eletrônica (2017), que nos filmes que realizou sobre o universo da dança a bússola sempre foi a comunhão linguística entre estas duas formas de arte. Outro ponto de contato/atrito entre as linguagens era a “possibilidade de prescindir de palavras” (MOCARZEL, 2017, p. 3).

Nichols admite que o documentário, em si, é o que poderíamos chamar de “conceito vago” (NICHOLS, 2012, p. 48). E continua o autor: “os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas e estilos” (NICHOLS, 2012, p. 78).

Aparentemente existem tensões entre as expectativas instituídas no que se concerne ao ‘gênero’ filme documentário e as abordagens individualizadas e constantes, alargando, desta forma, os limites entre filme documental e filme ficcional.

Segundo Nichols, “a montagem em continuidade, por exemplo, que opera para tornar invisíveis os cortes entre as tomadas [...] tem menos prioridade [...]. Portanto, o documentário apoia-se muito menos na continuidade para dar credibilidade ao mundo a que se refere do que o filme de ficção” (NICHOLS, 2012, p. 55-56).

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

Neste breve instante é o ícone cinético que vem à cena enquanto traços de

movimentos aleatórios, improvisados e capturados com o auxílio de traquitanas acopladas ao próprio corpo/*medium* da bailarina.

Em seu processo de criação da *mise-en-scène* de si mesmos, enquanto performam movimentos aleatórios, os atores sociais atuam na primeiridade – *quali-signo* – e os movimentos daí decorrentes e observados no documentário mocarzeliano na categoria de *ícone cinético*, surgem como uma qualidade de sentimento, buscando configurar uma ideia simples e, ao mesmo tempo, complexa de movimentos, mas sem ainda a intenção de formatar algo concreto.

Nesta temporalidade momentânea, enquanto traços, sombras, riscos, formas do rosto distorcidas, mãos e geometrias espaciais do ambiente ao redor o próprio corpo dos dançarinos, girando, entretecem o espaço de construção e concretização do sentido motor em dança: o corpo-câmera entra em diálogo e conexões permanentes com o meio em que desenvolve a sua *mise-en-scène*. O corpo-câmera em movimento dançante encontra, portanto, o seu sentido documental quando se percebe um ícone cinético.

Décio Pignatari em seus estudos sobre a aplicabilidade da Teoria Geral do Signos de Charles Sanders Peirce (1839-1914), nos campos da Comunicação e das Artes, reconhece que “algumas características do ícone peirceano revelam os aspectos profundos da natureza da linguagem em geral e da linguagem artística em particular” (PIGNATARI, 1979, p. 32-33).

Para Pignatari, as signagens artísticas constituem-se em um sistema aberto de signos que não são subordinados uns aos outros e, desta forma, atuam em um agrupamento em rede/rizomático e sem hierarquias.

Cabe mencionar que o termo/neologismo ‘signagem’, foi cunhado por Pignatari (1984), ao se referir aos fenômenos não-verbais, como os sistemas de signos nas(das) diferentes formas de Arte.

Nas palavras do autor:

Eu sei que o uso já consagrou expressões como ‘linguagem musical’, ‘linguagem arquitetônica’, ‘linguagem televisual’, etc. Mas, na era da semiótica, ou teoria geral dos signos, essa invasão do verbal pra cima do não-verbal, dos códigos verbais em relação ao códigos icônicos ou dos códigos audiovisuais pode induzir distorções. Por essa razão, utilizo *signagem* em lugar de linguagem (PIGNATARI, 1984, p. 8).

Para Pignatari, as signagens artísticas constituem-se em um sistema aberto de signos que não são subordinados uns aos outros e, desta forma, atuam em um agrupamento em rede/rizomático e sem hierarquias.

Cabe destacar que um signo sempre ‘representa’ algo, ou seja, o seu objeto.

Para a (de)codificação dos possíveis e abertos significados dos movimentos visualizados no documentário mocarzeliano, a partir da *body-cam* acoplada ao corpo da bailarina movente, torna-se necessária a mediação do signo a partir do processo infinito da semiose em busca de possíveis significados.

Desta forma, o conteúdo ou busca ‘infinita’ por aparentes e flexíveis significados

a partir dos traços cinéticos que se apresentam no documentário de Mocarzel podem ser apreendidas unicamente pelo processo de semiose.

Enquanto significado, um signo ou um ícone cinético – como o material audiovisual apresentado nos excertos em questão – contém múltiplas concepções e, dependendo do contexto, do repertório dos sujeitos envolvidos na leitura, recepção e produção de sentido por meio da relação entre os sistemas de signos, a somatória das experiências e análise do meio, constituirá a concepção geral da mensagem e do próprio significado da experiência cinética subjetiva.

Fenomenologicamente, o sentido se desenvolve na experiência e é gerado pela integração entre experiências subjetivas do presente e do passado.

A experiência/fenômeno traçada pelo corpo-câmera em movimentos icônicos cinéticos torna-se, portanto, o próprio contexto da signagem *híbrida: cinema documentário-dança*.

O conceito de hibridação adotado nesta investigação é proveniente da proposição de Raymond Bellour, como a mistura de meios e de formas de representações ou signagens, tais como gravura, cinema, fotografia, vídeo, música, dança, entre outras.

O autor, em sua obra *Entre-Imagens: foto, cinema, vídeo* (1997), articula esta ideia à denominação entre-imagens, por entender a hibridação – a mescla de meios – como um espaço-tempo de passagem, de intervalo em potencial ampliando as redes de criação, pelas fissuras ou esgarçamento de fronteiras limítrofes entre os diferentes tipos de signagens.

O corpo-câmera da performer ao dançar e filmar simultaneamente seus gestos, amplifica o espaço de construção e concretização do sentido na(em) dança. É pelo processo de (des)construção na/pela montagem cinematográfica mocarzeliana que estas imagens icônicas, elaboradas na primeiridade, esgarçam territórios entre as linguagens e entre o próprio espaço-tempo de representação cinematográfica. E isto se reveste de um pensamento autoral.

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

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

## 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do pensamento teórico que alicerça o ato criativo dos cineastas – abordagem metodológica da Teoria dos Cineastas –, foi possível determinar algumas possibilidades e procedimentos estilísticos, por meio dos quais a iconicidade dos gestos dos dançarinos/performers, tendo acopladas aos seus corpos diferentes traquitanas/microcâmeras, transformaram a narrativa documental mocarzeliana em uma *mise-en-scène* do risco e do inesperado repleta de experiências cinéticas e cinestésicas subjetivadas pelos alicerces da alteridade e da ubiquidade da câmera documental.

O percurso reflexivo desta investigação apresentou uma possível leitura, um possível comentário analítico para a arte documental audiovisual *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010), de Evaldo Mocarzel.

A comunicação das possíveis mensagens dos corpos performáticos, atuando a partir das formas-fendas cinematográficas, encontrou, em suas semioses infinitas, porosidades significativas.

## REFERÊNCIAS

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

AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? In: **Revista Educação e Realidade**. V. 33(1): jan-jun, 2008. (p. 21-34). Disponível em: <[http://seer.ufrgs.br/index.php/educaçãoe realidade/article/view/6684/3997](http://seer.ufrgs.br/index.php/educaçãoe%20realidade/article/view/6684/3997)>. Acesso em: 28 mai. 2018, 18h00.

BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. In: BAGGIO, Eduardo; TASSI, Rafael; MARTINS, Zelo (Orgs.). **Revista Científica/FAP** - Dossiê Cinema: criação e reflexão. Nº. 12, jan-jun, 2015. Disponível em:<<http://periódicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/issue/view/109>>. Acesso em: 14 jun. 2018, 12h00.

BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas, SP: Papirus, 1997.

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

**CANTEIRO DE OBRAS** - São Paulo Companhia de Dança. Diretor Evaldo Mocarzel. DVD. Casa Azul, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: \_\_\_\_\_. **Ver e poder – a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (p. 169-178).

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

\_\_\_\_\_. **Carta de montagem endereçada a Guta Pacheco**. Curitiba, 27 de setembro, 2012.

\_\_\_\_\_. Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento. In: LESNOVSKI, Ana; WOSNIAK, Cristiane. (Orgs.). **Olhares**: audiovisualidades contemporâneas brasileiras. Campo Mourão: Fecilcam, 2016a (p. 33-54).

\_\_\_\_\_. **Notícias - Correspondência via email** [mensagem pessoal] - Mensagem recebida por <cristiane\_wosniak@yahoo.com.br> em 07 de nov. 2016b (0:57).

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

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas-SP: Papirus, 2012.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

\_\_\_\_\_. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas, afinal... O que é mesmo, documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

**SÃO PAULO** Companhia de Dança. Disponível em: <<http://www.spcd.com.br/historico.php>>. Acesso em: 04 mai. 2018.

STAM, Robert. O culto ao autor. In: \_\_\_\_\_. **Introdução à teoria dos cineastas**. Campinas-SP: Papirus, 2003. (p. 102-107).

XAVIER, Ismail. (Org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-7247-057-5

