



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

RAILDA PRUDENTE DA SILVA

***RE-ENACTMENT* NO FILME *PINTA*:**
UM FLUXO DE MEMÓRIA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Salvador

2016



RAILDA PRUDENTE DA SILVA

RE-ENACTMENT NO FILME PINTA
UM FLUXO DE MEMÓRIA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Fátima Campos Daltro de Castro.

Salvador

2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA
RAILDA PRUDENTE DA SILVA
RE-ENACTMENT NO FILME PINTA
UM FLUXO DE MEMÓRIA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial de conclusão do Mestrado em Dança, linha de pesquisa: Processos e Configurações Artísticas em Dança.

Aprovado em 02 de junho de 2016.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Fátima Campos Daltro de Castro – Orientadora
Doutora em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)
Universidade Federal da Bahia (Escola de Dança – PPGDança).

Profa. Dra. Lenira Peral Rengel
Doutora em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)
Universidade Federal da Bahia (Escola de Dança – PPGDança).

Profa. Dra. Eloisa Leite Domenici
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Universidade Federal do Sul da Bahia

À minha mãe pela confiança e amor que teve pelo meu desejo de viver com a dança.

Às minhas misturas das cores-irmãs Raquel e Maria Rita infinitamente.

À minha amada estrela do mar Marina.

E à minha criação contínua, estrela luz Carolina.

AGRADECIMENTOS

“Rompi tratados, traí os ritos, quebrei a lança, lancei no espaço, um grito, um desabafo”, assim terminei minha escrita, no encantamento das relações, fui contaminada por saberes híbridos em todo o percurso. Chorei sim, mas o que “me importa é não estar vencido”, transcorri por incertezas, cansaço, me paralisei muitas vezes, mas segui “minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos”, e fui flexionada, mobilizada, recriada, renovada pelo “meu sangue latino” e pela “minha alma cativa”.

Um MUITO obrigado,

Ao meu bom e poderoso Deus, luz e fortaleza em minha vida.

À minha orientadora, Fátima Daltro, que, artisticamente, me ensinou conhecimentos transgressores, com movimentos fluidos.

Aos professores e alunos do Programa de Pós-Graduação em Dança pelo compartilhamento dos conhecimentos poéticos da dança e oportunidade de construção de um novo olhar do pensamento contemporâneo.

À professora Lenira Rengel pela sua grande e doce colaboração, fique certa que foram admiráveis e proveitosas.

À professora Eloisa Domenici pela contribuição que proporcionou um amadurecimento técnico à minha escrita.

A Jorge Alencar pela atenção, carinho, disponibilidade sempre, pelo acesso às informações necessárias, pela dança, pelo cinema, pelo teatro, pela música, pela criação de *Pinta*.

A Neto Machado e Daniel Moura pela atenção e compartilhamento dos seus conhecimentos.

Às minhas colegas de trabalho da Escola Municipal de Dança de Itabuna, Cristiane Garcia, Monick Alves, Rosane Cardoso, Sôany Marri, Fernanda Marciele, Carla Gabriela, como também a Wirley Salles e Iago Berbet por todo apoio e dedicação ao trabalho.

Aos meus amigos de sempre, Nayara Severo, Ana Clara Oliveira, Suely Ramos, Sílvia Azevedo, Lígia Martins; vocês foram maravilhosos colaboradores, incentivadores, impulsionadores, eternamente grata!

Ao meu amigo Roberto Basílio, você é merecedor sempre no meu coração!

A Thais Ferreira, pela delicada amizade de horas precisas, você é uma linda!

A Jorge Batista, sua fala foi fundamental, o seu olhar abriu meus olhos.

Ao meu sobrinho, compadre Adriano Moreira, sempre tão atencioso, prestativo e amigo maravilhoso.

Aos meus sobrinhos, amigos companheiros mestrandos; me senti perto de vocês e do mesmo período foi afinador, Daniel Prudente e Hugo Prudente.

Ao meu sobrinho afilhado Iuri por ser meu Super Herói.

As Minhas sobrinhas amadas, companheiras no aconchego de chegar em casa, amo vocês Olivia Raíra e Maria Anísia.

A toda minha família, minha adorada Mãe Neuza, minhas irmãs Raquel e Maria Rita, meus irmãos Arnaldo e Ulisses, Minhas tias Raimunda e Delmira, minhas primas Maria José e Joana.

Ao meu amor, Maurício, pela doçura da sua companhia, pelo afeto e amor, pela paciência, força e cuidado comigo sempre!

E à minha linda filha Marina e linda neta Carolina, vocês são minha inspiração, luz da minha vida!

O que se quer dizer não é banalidade de que o tempo continua, mas, ao contrário, que o tempo não está parado e se move em todas as direções possíveis (CANEVACCI, 2013, p. 118).

RESUMO

Esta pesquisa analisa o *re-enactment* (Lepecki, 2010) no filme *Pinta* como um fluxo de memória na dança contemporânea. O filme *Pinta* (2013) tem direção do artista Jorge Alencar e “Dimenti - produtora cultural e ambiente de criação artística”. O estudo aponta-se na compreensão de que a obra artística contemporânea, pode não limitar sua materialização a uma determinada linguagem, e que a quantidade crescente de *re-enactments* do corpo na dança contemporânea, não se restringem só ao palco enquanto espaço cênico para a dança, mas em distintas intermediações que favorecem e produzem transformações e atualizações. A escolha do tema se justifica pelo interesse de aprofundar conhecimentos sobre as relações complexas da dança contemporânea e seus possíveis e inesgotáveis processos de sentidos, no intuito de elaborar princípios, técnicas e aspectos composicionais que ativam estéticas de obras passadas para o presente. A metodologia de trabalho é de característica qualitativa, com estudo de caso, utiliza entrevista semiestruturada, questionário e os registros videográficos de espetáculos e filmes utilizados para montagem de *Pinta*. Para referenciar discussões sobre *re-enactment*, dança contemporânea, hibridismo de processos compositivos foram acessados principalmente os textos dos autores Agamben (2009), Canclini (2008), Lepecki (2010), e finalmente para falar de corpo numa aproximação dos processos evolutivos que o corpo está envolvido com a memória, trazemos Greiner e Katz (2005). Ao analisar o processo de *Pinta* foi possível perceber que o filme produz um fluxo contínuo de memória a partir de materiais artísticos descontínuos, em ação para novas significações. Desse modo, é possível entender o *re-enactment* como uma prática de revisitamentos de desejos identificados tanto no artista como na obra, ambos são atingidos pelo desejo de presença.

Palavras-chave: *Re-enactment*, memória, dança contemporânea, *Pinta*.

ABSTRACT

This research aims an analysis for reenactment (LEPECKI, 2010) on Pinta film as a memory flow in contemporary dance. Pinta the movie (2013), Jorge Alencar and Dimenti cultural producer and artistic creation. The study is based on the understanding that contemporary artistic work doesn't limit its materialization of a given language, and the increasing amount of re-enactments of body in contemporary dance is not restricted to the stage as scenic area for dance, but in different intermediations that favor and produce changes and updates. The choice of theme is justifies the interest to deepen knowledge on the complex links of contemporary dance and its possible sense processes, developing techniques and compositional aspects that activate aesthetic from past works for the present.

The work methodology is qualitative. Includes the case study, through semi-structured interview, questionnaire and videographic records used for Pinta assembly. To reference re-enactment, contemporary dance and hybridity of compositional processes were mainly accessed Agamben (2009), Canclini (2008) and Lepeck (2010) texts, finally for speak body of an approach with evolutionary processes that involve the memory have Greiner and Katz (2005). The analysis of Pinta process allows to realize the film produces a continuous stream memory from discontinuous art materials, in action for new meanings. Thus, is possible understand re-enactment as a practice to revisit identified desires in both the artist and the work, both affected by the desire of presence.

Keywords: *Re-enactment*, memory, contemporary dance, *Pinta*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz do filme <i>Pinta</i> desenvolvido por Clara Moreira (2013).....	23
Figura 2 - filme <i>Pinta</i> (2013).....	47
Figura 3 - Filme <i>Pinta</i> (2013).....	62
Figura 4 - Sensações Contrárias (2007).....	64
Figura 5 - Um bico chamado dente (2010).....	67
Figura 6 - Souvenir (2011)	67
Figura 7 - Um corpo que causa (2011).....	68
Figura 8 - O Espetáculo – O <i>Alienista</i> (1998).....	70
Figura 9 - O Espetáculo – O <i>Alienista</i> (1998).....	72
Figura 10 - O espetáculo – Chá de Cogumelo (1999).....	73
Figura 11 - O <i>Pool Ball</i> (2002).....	76
Figura 12 - Espetáculo <i>Chuá</i> (2004)	78
Figura 13 - Espetáculo <i>Chuá</i> (2004)	81
Figura 14 - O espetáculo: O poste, a mulher e o bambu (2007)	83
Figura 15 - Espetáculo Batata! (2008).....	84
Figura 16 - Videodança - Sensações Contrárias (2007)	86
Figura 17 - Performance – Um dente chamado Bico (2010)	87
Figura 18 - Coreomusical - Um corpo que causa (2011).....	89
Figura 19 – Coreomusical – Um corpo que causa (2011).....	90
Figura 20 – Coreomusical – Um corpo que causa (2011).....	92
Figura 21 - <i>Pinta</i> (2013)	93
Figura 22 - Um corpo que causa (2011).....	93
Figura 23 - <i>Pinta</i> (2013)	93
Figura 24 - Filme <i>Pinta</i> (2013).....	99
Figura 25 - Filme <i>Pinta</i> (2013).....	100
Figura 26 - Cenas e juras de guardanapo – parte 1 (2011)	102
Figura 27 - <i>Pinta</i> (2013)	102
Figura 28 - filme <i>Flashdance</i> (1983).....	108
Figura 29 - filme <i>Flashdance</i> (1983).....	109
Figura 30 - filme <i>Flashdance</i> (1983).....	110

Figura 31 - Pinta (2013)	111
Figura 32 - <i>Pinta</i> (2013)	111
Figura 33 - <i>Pinta</i> (2013)	115
Figura 34 - <i>Pinta</i> (2013)	117
Figura 35 - Espetáculo “ <i>O Poste, a Mulher e o Bambu</i> (2007).....	121
Figura 36 - <i>Pinta</i> (2013).....	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 RE-ENACTMENT EM FLUXOS NA DANÇA CONTEMPORÂNEA	21
1.1 RE-ENACTMENT NO CORPO QUE DANÇA	30
1.2 ATUALIZAÇÕES E CONTINUIDADES DE <i>PINTA</i>	39
2 A IDEIA DE HIBRIDISMO EM <i>PINTA</i> – UMA REVISITAÇÃO AO DIMENTI	49
2.1 O DIMENTI NA DANÇA, UMA ALUSÃO PARA <i>PINTA</i>	63
2.2 DO PALCO À TELA - ENTRE MARRONIZAÇÕES, BIFURCAÇÕES E DIALOGIAS.....	69
3 DANÇANDO <i>PINTA</i>	95
3.1 INTERMIDIALIDADE EM <i>PINTA</i>	95
3.2 <i>PINTA</i> – PROCESSO DE CRIAÇÃO	99
3.3 O CORPO NO FILME <i>PINTA</i>	114
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	129
APÊNDICES	135

INTRODUÇÃO

O presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar.

Giorgio Agambem (2009)

Diante de tempos de mudanças intensas no mundo em que vivemos, com fluxos globais conectados entre o corpo e o ambiente, explode no ponto de conexão algo diferente – que pode se apresentar numa obra de arte, e que requer entendê-lo vinculado ao contexto atual, buscando situar com questões mais amplas, que envolvem o mundo contemporâneo. A arte, como um grande espaço de criação, busca provocar e aflorar possibilidades múltiplas para comunicar o que se produz, diante de uma variada e complexa rede de relações entre as mídias – compreendendo-a como processamento de inter-in-formação, formação para uma outra configuração artística, devido às inter-relações que proliferam nesse sentido modos heterogêneos de fazer arte.

Portanto, a dança contemporânea, sendo uma porta aberta para a diversidade de modos de criação e configurações artísticas, pode ser contextualizada dentro do que o filósofo Giorgio Agamben (2009) chama de dispositivo – conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos. Envolvemo-nos por caminhos da criação que possibilitam uma maneira de revisitamento ao passado com gostos e sabores híbridos e intermediáticos para a composição de uma obra transformada e resignificada. Supomos, assim, que a dança contemporânea está implicada em fluxos contínuos de relações entre as temporalidades, tornando-se um viés de observação para a prática do *re-enactment* no processo criativo, percebido no corpo e nos produtos artísticos criados a partir disso.

O *re-enactment* é uma palavra em inglês que podemos traduzir para o português como reencenação. Para Lepecki (2010), *re-enactment* na dança contemporânea nos apresenta obras que “reobram” numa possibilidade outra de aquilo que já foram uma vez, com um novo propósito de abordar historicidades, pois é preciso refazer, reperformar e “reobrar”, o que implica diretamente na experiência dançada. Assim, as configurações estéticas que ocorrem na dança, a partir de obras passadas, se renovam continuamente através de múltiplas

transformações/deslocamentos, como também de inovação/repetição, ampliam o entendimento de atualizar e resignificar o corpo que dança em cada obra artística.

Nessa perspectiva e pensando em fluxos no sentido de continuidades e de atravessamentos que as obras artísticas se interconectam e modificam mutuamente. Assim, venho refletindo sobre as possibilidades e práticas de processos criativos em dança contemporânea, que surgem como meio de pesquisa para entendermos de que forma se configura o corpo entre combinações, extrações, reativações de criações artísticas passadas para o presente e entre fluxos contínuos de memória a partir de materiais artísticos descontínuos. Considerando as transformações a partir da prática do *re-enactment* num processo de recriação de obras da cena palco do grupo Dimenti¹, como também de referências de filmes e experiências vividas para o cinema, com o filme *Pinta*², o que move esta pesquisa é: Como se apresenta, no filme *Pinta*, o fluxo de memória na dança contemporânea a partir da prática do *re-enactment*? A questão parte da premissa de que a obra artística contemporânea pode não limitar sua materialização a uma determinada linguagem, e que a quantidade crescente de *re-enactments* não se restringe só ao palco enquanto espaço cênico para a dança, mas em distintas intermediações que favorecem e produzem transformações e atualizações. O objetivo principal é analisar o *re-enactment* no filme *Pinta* como um fluxo contínuo de memória na dança contemporânea.

No sentido de desvelar a problemática desta pesquisa, sinalizo outras questões: Como o *re-enactment* atualiza uma obra implicando corpo na dança contemporânea? Como, a partir de um contínuo atualizar na dança contemporânea, percebe-se que uma obra artística não limita sua materialização a uma determinada linguagem? Como percebemos as possibilidades intermediárias que compõem experimentos artístico-poéticos na dança? Como, a partir do *re-enactment* o corpo, a dança e referências artísticas se atualizam, deslocando-se e resignificando?

Assim, busca-se entender a prática do *re-enactment* no corpo a partir de uma contínua atualização da dança contemporânea; observar os processos híbridos de

¹ Fundado em 1998 em Salvador (Bahia), o Dimenti é um ambiente de criação artística e de produção cultural que articula interesses diversos, como dança, teatro, cinema, curadoria, comunicação e gestão.

² A produção do longa-metragem *Pinta* (2013) tem direção do artista Jorge Alencar (diretor e fundador do grupo Dimenti) e com roteiro escrito por Neto Machado (coreógrafo e membro do grupo Dimenti), Ellen Mello (produtora e assessora de imprensa do grupo Dimenti), Leonardo França (bailarino e coreógrafo), Matheus Rocha (diretor de fotografia), Ricardo Alves Junior (produtor de cinema) e Jorge Alencar.

obras artísticas, que causam experimentos no corpo e articulam possibilidades diversas entre cultura, arte, educação e política; analisar as configurações intermediáticas entre dança-cinema, deslocando e resignificando o corpo, a partir do *re-enactment*.

As diversas possibilidades de criação na dança contemporânea sempre foram motivo de interesse em minhas pesquisas para o processo compositivo. A maneira de tornar uma arte um acontecimento poético que sobrepõe múltiplos espaços e tempos reverbera em minha compreensão de corpo e dança a partir da flexibilização da criação e de processos híbridos em contínua atualização, que atingem uma dimensão diaspórica³, a qual possibilita o diálogo entre a dança e outras linguagens artísticas. Dessa forma, mover histórias, memórias e experiências perceptivas me leva a buscar e aprofundar conhecimentos sobre práticas de criação em dança contemporânea que apresentam processos contínuos de resignificação do corpo.

A intermedialidade entre dança e cinema dispõe de dispositivos que me levam para caminhos de renovação/repetição e de materiais descontínuos para meu processo criativo. Assim, o objeto dessa pesquisa, baseado no *re-enactment*, apresenta o corpo na dança como “modelo privilegiado de arquivo transformador” (LEPECKI, 2010, p. 19), de si mesmo e de suas possibilidades criativas. A escolha do filme *Pinta* para meu estudo de caso traz as “vértebras quebradas” de memórias, observando o passado com o gosto, as cores, as dinâmicas e atualizações do presente. Nos apresenta uma obra multicolorida entre reflexões polissêmicas⁴, que transitam por bifurcações⁵ de novos sentidos políticos, sociais, culturais, de identidade, de gênero, de sexualidade, com diferentes corpo. Em *Pinta*, Jorge Alencar⁶ abre um espaço distinto para a criação de dança contemporânea: corpo-dança-cinema, em que o espectador se depara com propostas “eróticas latejantes,

³ A dimensão diaspórica, trata do sujeito que performa as mutações da metrópole contemporânea; mistura os dualismos material/imaterial, natureza/cultura, público/privado; atravessa estilos, visões, artes, linguagens, metodologias (CANEVACCI, 2013, p. 106).

⁴ Reúne vários significados.

⁵ Alusões pessoais ou sugestões da memória podem nos conduzir por itinerários totalmente desconhecidos.

⁶ Jorge Alencar, criador em dança, audiovisual, teatro, curadoria, escrita e educação. Graduado em Comunicação Social (UCSAL) e em Dança (UFBA), é também Mestre em Artes Cênicas (UFBA). Realiza obras como Tombé (sitcom coreográfico), souvenir (peça para quintal), Sensações Contrárias (curta-metragem), Miúda e o Guarda-Chuva (curta de animação) e Pinta (longa-metragem). Seus trabalhos têm circulado por todas as regiões brasileiras e por contextos internacionais. Em 1998 fundou o Dimenti – produtora cultural e ambiente de criação, com o qual realiza diversas ações, como o IC – Encontro de Artes, desde 2006. Em 2010 foi indicado ao Prêmio Braskem de Teatro nas categorias “Melhor Direção e Melhor Espetáculo Infante-Juvenil” por “Camila e O Espelho – a Peça”.

com delírios musicais e enigmas”⁷ coreográficos evocados pela composição e criação artísticas.

Os estudos sobre processos criativos em dança contemporânea são motivo de reflexão, mostrando um número crescente de artistas que lidam com novas tecnologias e que a utilizam como ação poética para suas composições artísticas. Analisar práticas de criação em dança numa perspectiva de processos de sentidos, que ativam estéticas de obras passadas para o presente, revela um corpo com contínua elaboração. Assim, esta pesquisa apresenta uma compreensão das relações complexas da dança e seus possíveis e inesgotáveis processos criativos, ampliando as perspectivas teórico-metodológicas e conceituais sobre ela.

A escolha do filme *Pinta*, produto de efervescência política de fomentação na cena contemporânea da dança de um grupo baiano, singular em suas pesquisas artísticas, propõe interfaces entre a dança e o cinema, como também projeta outras abordagens comunicacionais e expressivas fora do campo da performance cênica, por meio do uso de mídias diversas como o CD, o vídeo e a Internet. A abordagem do filme é de aproximação às obras de Dimenti, que causam contatos com acontecimentos do passado, não para repetir a sua singularidade autoral e temporal, mas para ativar “campos de possibilidades criativas não esgotadas na obra” (LEPECKI, 2010, p. 31). Repetir ou refazer uma obra significa abrir campos de possibilidades ainda não realizadas, mas imanentes à obra. Assim, as formas multidisciplinares de atuação possibilitam fronteiras intercambiáveis entre informações culturais e configurações em dança pertencentes ao grupo Dimenti para o Brasil e o mundo, visando comunicações significativas dentro do panorama cultural.

O envolvimento da dança com outras áreas de conhecimentos, como história, filosofia, comunicação, neurociência e outras linguagens artísticas, objetiva mudanças que caracterizam o pensamento contemporâneo. São muitas mudanças simultâneas ocorridas na dança relacionadas à evolução de mundo, no qual o homem faz parte de movimentos em redes para a construção de obras artísticas. Assim, os movimentos, histórias, memórias, vivências e percepção de corpo levam o “artista” à obra, em um *re-enactment* contínuo e inacabado.

⁷ Jorge Alencar se refere a *Pinta* como uma composição erótica latejante, com delírios musicais e enigmas.

Esta pesquisa aborda a experiência no processo criativo para produção cênica da dança contemporânea com informações que complexificam os nossos entendimentos sobre *re-enactment*, memória, corpo, hibridismo, intermedialidade. Os procedimentos metodológicos utilizados para tanto, foram baseados numa abordagem qualitativa (GIL, 2002) dos dados coletados através das entrevistas e questionários aplicados, optando-se pelo estudo de caso (YIN, 2001). O estudo de caso escolhido para esta análise foi o filme *Pinta* (2013), com aproximadamente 1 hora de duração, a principal unidade de análise.

A pesquisa qualitativa envolve o estudo do uso e a coleta de uma variedade de materiais empíricos – estudo de caso; experiência pessoal; introspecção; história de vida; entrevista; artefatos; textos e produções culturais; textos observacionais, históricos, interativos e visuais – que descrevem momentos e significados rotineiros e problemáticos na vida dos indivíduos (DENZIM; LINCOLN, 2006, p. 17).

Nesse nível, a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa, para o mundo, o que significa que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender ou interpretar os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a eles conferem. Um espetáculo de dança ou um filme que já aconteceu é uma experiência vivida tanto para a equipe envolvida quanto para o público que assistiu. Por esse ponto de vista a competência da pesquisa qualitativa é, portanto, “o mundo da experiência vivida, pois é nele que a crença individual e a ação e a cultura entrecruzam-se” (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 22).

Inicialmente, a pesquisa consistiu na leitura de teorias relevantes ligadas à arte e contemporaneidade, tendo como destaque as concepções de *re-enactment*, corpo e dança. Para esta etapa foi importante assistir ao filme e revisitar as obras de Dimenti. O estudo de abordagem qualitativa busca compreender as “significações que os próprios indivíduos põem em prática para construir seu mundo social” (GOLDEMBERG, 2007, p. 27). Portanto, refletir acerca das experiências e dos inúmeros movimentos de produção da realidade visa à compreensão de algo, de um mundo de possibilidades criativas, seu mundo social. Sendo assim, a abordagem qualitativa afina-se ao objetivo geral deste projeto de pesquisa, que é traçar uma

análise sobre o *re-enactment* no filme *Pinta* como um fluxo contínuo de memória na dança contemporânea. O conhecimento do corpo que dança nos faz entender que

[...] o conhecimento não passa de uma ferramenta evolutiva da vida que surgiu da estabilização da complexidade cósmica. E é neste corpo que acontece a pluralidade de acontecimentos em plena simultaneidade a que chamamos dança (KATZ, 2001, p. 199).

Assim, por uma política de narratividade, conforme já apresentado, coletamos dados a partir de diferentes técnicas (entrevistas e questionários) que “indicam maneiras de narrar – seja dos participantes ou sujeitos da pesquisa, seja do pesquisador ele mesmo – que apresentam os dados, sua análise e suas conclusões” (PASSOS; BARROS, 2009, p. 150). O método, portanto, propõe uma ação sobre o estudo de caso único, como uma maneira de fruição no processo de criação em dança, com experiências estéticas voltadas para ressignificar o corpo, observadas no filme escolhido para esta análise.

Num segundo momento, o aporte teórico sobre o hibridismo se apresentou como imprescindível para pensar e analisar criticamente as obras do Dimenti que *Pinta* rememora. A terceira etapa consistiu em uma abordagem de corpo na intermedialidade da dança e do cinema, momento no qual foi realizada análise das entrevistas que dialogaram com os conceitos dos autores e possibilitaram a análise do filme *Pinta*.

Do caso extrai-se a agitação de microcasos como microlutas nele trazido à cena. O caso individual, no lugar de segregar uma forma única, gestáltica, é a ocasião para formigamentos de mil casos ou intralutas que revelam a espessura política da realidade do caso (PASSOS; BARROS, 2009, p. 161).

O estudo de caso constitui-se uma escolha metodológica em situação de investigação empírica, na qual surgem questões do tipo “como?” e “por quê?” e quando se tem como objeto “um fenômeno contemporâneo dentro do seu contexto da vida real, especialmente [...] acreditando que elas poderiam ser altamente pertinentes ao seu fenômeno de estudo” (YIN, 2001, p. 32). Estas características, especialmente a formulação de perguntas, apontam para uma natureza explanatória da pesquisa que elege o estudo de caso como método, entendendo também como

possível a presença concomitante de um caráter exploratório e/ou descritivo na constituição de um trabalho.

De acordo com Yin (2001), diferente do que muitos autores apresentam, um estudo de caso não tem apenas uma função exploratória ou descritiva, sendo, assim, preliminar a uma pesquisa. Um estudo de caso constitui, como qualquer outro método, um campo possível de delimitação das evidências de um fenômeno, bem como possui suas limitações de abordagem e interpretação, de modo que traz em seu uso vantagens e desvantagens. As transcrições das entrevistas e diálogos informais com Jorge Alencar ocorreram durante todo o processo da pesquisa para a produção dos sentidos. A entrevista foi direcionada ao artista Jorge Alencar e os questionários consistiram em questões abertas aos artistas Jorge Alencar, Neto Machado e Daniel Moura.

Pesquisar sobre dança possibilita uma diversidade de meios para investigar, analisar, observar, entender, interpretar os aspectos que dinamizam mudanças rápidas no âmbito da arte. A permissão proposta pela contemporaneidade – aliada ao que Agamben (2009) diz, que no mundo existe uma diversidade de dispositivos que exigem outros modos de lidar com o mundo e que esses dispositivos produzem outras configurações do desejo e fabricam diferentes modos de estudo e de atitude dinâmicos – ocorre assim, a respeito dessa pesquisa, já que o explorar e o descrever proposto por um estudo de caso requer uma estratégia de pesquisa abrangente.

Em outras palavras, o estudo de caso como estratégia de pesquisa compreende um método que abrange tudo – com a lógica de planejamento incorporando abordagens específicas à coleta de dados e à análise de dados. Nesse sentido, o estudo de caso não é nem uma tática para coleta de dados, nem meramente uma característica do planejamento em si (STOECHER, 1991), mas uma estratégia de pesquisa abrangente (YIN, 2001, p. 33).

Em relação aos objetivos propostos, a presente pesquisa define-se como explicativa.

[...] essas pesquisas têm como preocupação central identificar os fatores que determinam ou que contribuem para ocorrência dos fenômenos. Esse é o tipo de pesquisa que mais aprofunda o conhecimento da realidade porque explica a razão, o porquê das coisas (GIL, 2002, p. 42).

Além disso, a pesquisa adotou um caráter também descritivo, já que uma pesquisa do tipo explicativa pode ser “[...] a continuação de outra descritiva, posto que a identificação dos fatores que determinam um fenômeno exige que este esteja suficientemente descrito e detalhado” (GIL, 2002, p. 43).

Os conceitos e teorias trabalhados emergiram a partir da análise das obras escolhidas. Também recorreremos à pesquisa documental, a partir de material de divulgação, bem como o próprio registro videográfico dos espetáculos que compõem o *corpus* da pesquisa. Numa pesquisa documental a utilização científica de documentos que ainda não receberam tratamento sistematizado pode contribuir para a divulgação desse material no ambiente acadêmico.

O documento, como fonte de informação, assume diferentes formas: literatura pertinente a um assunto, anuários estatísticos e censos, prontuários médicos, legislação, etc. são todas fontes documentais (LUNA, 2006, p. 53).

Foram observados os registros do filme e dos espetáculos selecionados, considerando ser uma visão particular do coreógrafo sobre sua obra, o qual, partir de uma análise visual do conteúdo dos vídeos, ou seja, analisaram-se as imagens que compõem o registro oficial das obras selecionadas: O filme *Pinta* (2013), como também dos espetáculos do Dimenti: O Alienista (1998), Chá de Cogumelo (1999), Pool Ball (2002), Chuá (2004), O Poste, A Mulher e o Bambu (2007), Batata! (2008), o videodança Sensações Contrárias (2007), Um Dente Chamado Bico (2010), Um Corpo que Causa (2011). Assim, o registro das obras selecionadas foi a principal fonte documental, uma vez que permite as observações iniciais sobre os processos criativos em dança do repertório do grupo Dimenti ao produto do filme *Pinta*.

No que se refere à análise e interpretação dos dados, se deu por meio da técnica de análise de conteúdo, apresentando e explicando os fatos coletados, a partir da ótica reflexiva da pesquisadora, relacionando a dinâmica entre o mundo real e a prática do *re-enactment* em processo criativo de dança contemporânea.

De acordo com a documentação pesquisada, desde sua criação essa obra tem circulado por vários estados brasileiros. *Pinta* tem circulado por diversos ambientes de cinema, dança e performance, como: Semana dos Realizadores (RJ); Mostra do Filme Livre (SP/RJ/DF); Tanzlokal (Alemanha); Festival Dança em Foco (RJ); Close - Festival Nacional de Cinema da Diversidade Sexual (POA); Cinema de

Garagem (CE, RJ); Parada de Abril de Cinema (PI); Rio Festival Gay de Cinema (RJ), em que recebeu o prêmio de melhor longa-metragem (escolha do festival) e Panorama Internacional Coisa de Cinema (BA), em que recebeu o prêmio Indie Lisboa para participar do festival homônimo na capital portuguesa. Em setembro de 2014 *Pinta* foi exibido no Canal Brasil. Teve como prêmio - Prêmio Indie Lisboa no Panorama Coisa de Cinema (BA), 2013, melhor longa-metragem no Rio Festival Gay de Cinema (RJ), 2014 – escolha do festival.

Em relação à bibliografia consultada, é de grande importância para o sucesso de um estudo de caso autores e conceitos que se aproximem na pesquisa. Esse dado é relevante porque “essas pessoas não apenas fornecem ao pesquisador do estudo percepções e interpretações sobre o assunto, como também podem sugerir fontes nas quais se podem buscar evidências corroborativas ou contrárias – e pode-se iniciar a busca dessas evidências” (YIN, 2005, p. 117). Para articular discussões sobre *re-enactment*, dança contemporânea, hibridismo foram utilizados principalmente os textos dos autores Agamben (2009), Canclini (2008) e Lepeck (2010) e, finalmente, para falar de corpo numa aproximação que potencializa suas ações em relação ao mundo dos processos evolutivos ao qual o corpo está envolvido com a memória, trouxemos Greiner e Katz (2005).

Considerando a metodologia utilizada nessa pesquisa como estudo de caso único, o que permitiu estudar um fenômeno contemporâneo, a pesquisa se articulou também por outros caminhos para coletar informações e ampliar novos sentidos para o tema do meu interesse de estudo. Foram imprescindíveis diálogos com as pessoas em unidade de pensamento ao assunto, assistir a espetáculos, participar de cursos e eventos relacionados ao tema e interação. Sendo assim, a pesquisa se fez em processos, e a breve descrição apresentada aponta parte do percurso da pesquisa.

Como meio de amplificar minha análise, anexe o DVD do filme *Pinta* (produzido e oferecido pelo grupo), no qual o leitor encontrará o filme completo, os trailers do processo de criação. A possibilidade de assistir ao vídeo enriquece a leitura do texto.

Esta dissertação foi dividida em três capítulos. No Capítulo 1, intitulado *Re-enactment* em fluxos na dança contemporânea, partimos do entendimento de *re-enactment* no corpo como uma prática do processo criativo que ativa a história e a memória, para reconfigurar e atualizar obras passadas, para um novo contexto,

atualizando também seus sentidos no mundo, relacionando-as às ideias de dança contemporânea.

No Capítulo 2, A ideia de hibridismo em *Pinta* – uma revisitação ao Dimenti, observamos o conceito de hibridismo de Canclini (2008), buscando a compreensão como processo de deslocamento e transformação que permitiram uma diminuição de fronteiras, promovendo uma atualização contemporânea na inter-relação entre diversas áreas, resultando em novas possibilidades entre cultura, arte, educação e política, vistas nas criações artísticas do grupo Dimenti.

Por fim, no Capítulo 3, Dançando *Pinta*, apresentamos a análise das possibilidades intermediáticas na dança-cinema, situamos o filme na trajetória criativa do artista Jorge Alencar e fazemos uma inter-relação dos termos – contemporaneidade e hibridismo, apresentados nos capítulos anteriores. Todas as concepções apresentadas pelos autores sobre arte, corpo, dança e contemporaneidade são aportes teóricos para analisar o filme e, a partir da minha experiência como espectadora/pesquisadora, coreógrafa e bailarina, procuramos abordar as especificidades de cada um deles no que tange o corpo que dança, com os aspectos políticos, sociais e culturais que se contaminam no filme.

1 RE-ENACTMENT EM FLUXOS NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

O corpo cria conexão com o que me faz ser naquele instante.
Railda Prudente da Silva

Para o desenvolvimento das questões abordadas por essa pesquisa, fez-se pertinente debruçar-se sobre a definição de “instante”, a partir da compreensão do pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben (2008), quando retoma a definição aristotélica do tempo como o “número do movimento conforme o antes e o depois”, para ratificar a importância fundamental da categoria de instante para o pensamento grego. Com as alterações significativas que a história e o tempo tiveram, percebemos que se mantiveram duas categorias principais para nossa representação temporal, expostas na *Física* de Aristóteles, o contínuo (*continuum*) e o instante (*tò nyn*, o agora). Foi o filósofo grego que atribuiu ao instante a função de garantir a continuidade do tempo, o instante é portanto o que admite o antes e o depois, é o agora que divide passado e futuro. O entendimento dessas duas percepções, contínuo e instante, fez do tempo uma “sucessão contínua e infinita de instantes pontuais” (AGAMBEN, 2008, p. 113).

Visto que a dança organiza as informações no corpo sempre em o contínuo (*continuum*) e em instante (*tò nyn*), dialogando com o que há em seu redor, investiremos numa prática específica que contempla a sua esfera de atuação: o entendimento de *re-enactment* no processo criativo, como uma possível atualização de obras já realizadas. Aporta-se a compreensão de que uma obra artística contemporânea, pode não limita sua materialização a uma determinada linguagem, e que a quantidade crescente de *re-enactments* do corpo na dança contemporânea não se restringe só ao palco enquanto espaço cênico para a dança, mas em distintas intermediações que favorecem e produzem transformações e atualizações.

Quando isso ocorre, no percurso da obra, a criação causa possibilidades deslizantes no tempo e espaço, indo em direções de infinitas transformações, uma vez que o trânsito no tempo oportuniza o exercício do olhar deslocado para diversas possibilidades de criar. Atualmente, onde muitos espetáculos apontam para questionamentos no qual é crucial a globalização, o instante é rápido, o consumo é rápido, são feitas assimilações rápidas de imagens juntamente com as ideias. São investidas sobre os temas de composição, junção de temporalidades com

atualizações no contexto presente. Dessa forma, muitos artistas colocam elementos de antigas criações suas em movimento, como um modo de reposicionar suas obras realizadas, atualizando seus sentidos no mundo. Para Lepecki (2010), esses retornos e novos reposicionamentos podem ser denominados como *re-enactments*.

O *re-enactment* não recria uma obra passada, não resgata uma dança parada no tempo que já foi. O *re-enactment* atualiza virtuais presentes da obra que já foi mas que, no entanto, ainda age e por isso ainda é (uma obra é uma “matéria fantasma”, sem fim, nem término) (LEPECKI, 2010, p. 19).

Com base nesse pressuposto, se pretende compreender como a prática do *re-enactment* produz uma história de presença, com fluxos de memórias de obras passadas para o presente, em composição de dança que se transforma em mídias diferentes. Tais mídias diferentes poderiam figurar na ampla classe de dispositivos, alinhada ao pensamento de Agamben (2005), como um conjunto de discursos que opera nos formatos e nas estruturas do indivíduo, nos seus processos de lidar com o mundo e sua subjetividade. Ou seja, na mediação entre o sujeito e o mundo existe uma diversidade de dispositivos que exigem outros modos de lidar com o mundo. E esses dispositivos produzem outras configurações do desejo e fabricam diferentes modos de estudo e de atitude, que revelam como o autor caracteriza o mundo contemporâneo.

Para maior esclarecimento sobre a arte que cria dispositivos de relação com o mundo ao complexificar os limites do seu tempo – e da própria noção de tempo, para uma criação sincrônica entre as artes –, trazemos o Dimenti, produtora cultural e ambiente de criação artística que articula interesses diversos tais como dança, teatro, cinema, curadoria, comunicação e gestão. As criações do Dimenti, penetram nas obras literárias, tanto brasileiras como universais, e traduzem em estilo *dimentiano*⁸ as circulações de imagens e as outras constituições como cenários, figurinos, maquiagens, que, no conjunto, estabelecem coerência e exploram metáforas⁹ que se ajustam aos textos originais. Com fragmentos conectados na esfera entre o aqui e agora, revisitando um passado com gosto de presente, traz em

⁸ Dimentiano, palavra extraída da tese de doutorado de Leonardo Sebiani Serrano – Corpografias: uma leitura corporal dos intérpretes-criadores do grupo Dimenti, do programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2010.

⁹ De acordo com Lakoff e Johnson (1980), as metáforas não são apenas figuras de linguagem ou de produto da imaginação poética. Elas dizem respeito a todo tipo de deslocamento de pensamento e ação (GREINER, 2015, 47).

Assim pensando, e sem esquecer a complexidade que envolve esse processo, a dança no filme *Pinta*, em continuidades e descontinuidades, é vista com possibilidades para criações sem fronteiras. Uma dança que se entende como

[...] um fenômeno peninsular, nunca insular. Que jamais prescinde da ligação com o continente ao qual pertence. Que aceita a imagem biológica da evolução (a da arborescência cada vez mais especializada, de transformações irreversíveis e unidirecionais) e a imagem geológica (a da ordem do deslizamento) (KATZ, 2005, p, 32).

Para fortalecer tal modo de pensar recorreremos a Lepecki (2010), quando explica que os planos de composição escapam a ontologizações estetizantes, ou seja, fogem de expectativas teórico-críticas academicistas e hábitos de composição e de dançar que impedem que os fazeres se façam. Persevera que cada um que pense e que faça a dança ser feita. Ou desfeita. Logo, a dança aqui está implicada, considerando que a mesma pode ser explorada como ação ininterrupta de uma “cadeia sígnica infinita de mediações, da natureza da continuidade. [...] uma lógica que governa o processo de atualização de particulares que aqui focamos como dança”, como bem explica Katz (2005, p. 30-31). Compreendemos também a dança como processo em que nada permanece no mesmo lugar, tudo se move, e as posições se transformam, em que o entendimento do processo de criação é capaz de gerar novas significações a partir do movimento que, uma vez que se faz sobre “noção de cadeia, de continuidade, se torna um instrumento indicado para lidar com a dança. Nada permanece, tudo pertence ao trânsito das traduções incessantes” (KATZ, 2005, p. 22).

Como dançar uma dança que muda lugares mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos)? [...] Como coreografar uma dança que rache o chão liso da coreopolícia e que rache a sujeição dos sujeitos arregimentados pela coreopolícia? (LEPECKI, 2011, p. 56).

A partir das palavras de Lepecki entendemos coreopolícia como uma forma de inibição dos fazeres artísticos que geralmente mobilizam mudanças na forma de coreografar. Daí a dança que é coreografada em expressividade pode animar situações de função política. Com isso, pode se dizer, a arte é política, que, portanto,

é um dispositivo com intrínseca potência geradora de mudança. Então, antes de tudo, a dança,

[...] ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir (LEPECKI, 2011, p. 46).

Podemos fazer, portanto, uma ligação ao modo de como, nos últimos anos, a prática do *re-enactment*, sobretudo em dança, tomou uma dimensão significativa. Pode tornar-se continuidade do processo de criação, dando nova materialidade ao que foi feito anteriormente em cena, concebendo a abertura de uma série (proposições/indagações) que amplia a obra em vez de reduzi-la. *Re-enact*, do inglês significa “colocar novamente em ato”, “reencenar”, “recriar eventos passados”. Poderia também associá-lo ao termo “*Reencenação*” (MACHADO, 2014), que aparece como um jogo de linguagem para se referir à possibilidade de algo “voltar à vida” em uma configuração diferente ou em outro corpo. Portanto, toda experiência de reconstrução de obras de dança inclui movimentos dinâmicos de transformação. Sendo assim, o *re-enactment* surge como um conceito muito marcante dessas novas criações, pois resgata elementos da obra original para o presente, sendo reinterpretada de outra forma no momento atual, com uma nova poética própria de cada criador.

Alguns coletivos e artistas estão provocando os limites do *re-enactment* dentro de suas práticas criativas. São perspectivas que podem direcionar a arte em composições de formas e energias novas, em relação àquilo que inexoravelmente fragmentou. E assim rechamar, revocar, reatualizar, revitalizar, rerepresentar, rever, retornar aquilo que já não se usava mais. O prefixo “re” surge aqui como um “re” visitamento a criações e experiências vividas do passado que reaparecem, reelaboram, reanimam. Ao pensarmos em “experiências artísticas que trabalham com informações de outras épocas, logo surgem predicados como retomada, remontagens, recuperação, resgate entre outras” (CAMARGO, 2005, p. 91), em ação com o presente, leva a criação em dança a explorar outros reposicionamentos e significados.

Dessa forma se pensar o “re” em sentido amplo, podemos dimensioná-lo como uma partícula capaz de abrigar relacionalmente – isto é, comportando as relações com seus arredores – duas estradas de observação do fenômeno: a que vai para trás e a que segue avante (CAMARGO, 2005, p. 91).

Em trinta anos o *re-enactment* surgiu como opção estética, confundindo o campo artístico e o campo acadêmico ao recolocar em cena antigas performances que evidenciam a natureza performativa do fazer história. Mostra que o passado pode ser material de encenação para o presente, surgindo como um modo estético de evidenciar a historicidade. De um ponto de vista institucional, o surgimento da prática do *re-enactment* teve suas origens com o conjunto de performances.

Seven easy pieces”, realizado por Marina Abramovic em 2005 no Guggenheim Museum, em Nova York. Nesta experiência, a artista escolheu cinco performances dos anos 70 e 80 para o re-enactment, completando com duas performances de sua própria concepção: “Body Pressure”, de Bruce Nauman (1974), “Seedbed”, de Vito Acconci (1972), “Action Pants: Genital Panic”, de Valie Export (1969), “The Conditioning, first action of Selfportraits”, de Gina Pane (1973) e “How to explain pictures to a dead hare” (1965), de Joseph Beuys. Em seguida, várias propostas curatoriais surgiram a partir desta prática, como foi visível nas exposições “Life, Once More, Forms of (BOATO, 2013, p. 436-437).

Nestas exposições foram questionados, pela prática do *re-enactment*, a dificuldade de historização da performance, que forçou a refletir sobre os dispositivos museológicos e artísticos e sobre a conservação/revivificação dos mesmos. Lembrando que o conceito de museu, nesta primeira década do século XXI, não é apenas um espaço para lembrar e contar histórias, mas um espaço em que se constroem memórias. O *re-enactment* permite mudanças na forma de preservação ao vivo de um acontecimento performático implicando corpo e arquivo, pois ambos são perturbados e potencializados como noções fundamentais para a coreografia.

[...] baseado numa dispersão original e originária, em que a obra foge de si mesma desde sua origem, Foucault chamou de “arquivo”. O “arquivo, em Foucault, não é uma gaveta, um prédio, uma instituição – é um sistema dinâmico de “formações e transformações de enunciados” que delimita o nosso estar no mundo. É por isso que o *re-enactment* sempre transforma: porque arquiva (LEPECKI, 2010, p. 19).

Pensando em arquivo relacionado à produção de dança, os artistas por meio de coletas de materiais de diversas naturezas, registra informações, utilizando ferramentas de recursos como fotos, vídeos e escritos. O registro é usado de muitas formas que modificam materiais do passado com eixo naquilo que faz sentido ao presente e ao futuro, identificando em obras passadas campos criativos. Através dos registros pode-se criar reflexões sobre a produção artística em dança, sejam elas históricas, estéticas, políticas. Fica clara a grande importância destes documentos para uma “re” atualização da dança nessa prática. “Cada reconstrução pode ser considerada uma “nova vida” da obra-fonte, já que apresenta modificações que implicam novos corpos e novos contextos” (MACHADO, 2014, p. 59).

No conceito de *re-enactment* estão compreendidas as ideias de tradução, recriação, repetição com/como diferença. Por tempos, define-se tradução como o ato de transportar, transferir, supondo-se a presença de algo peculiar ao texto, um sentido, que vai ser transportado. As modernas teorias de leitura, entretanto, defendem que um texto só existe à medida que é lido, o que descarta a possibilidade de um texto pronto, cheio de significados que serão desvelados e, em seguida, transferidos. É no processo contínuo de transformação que a tradução é envolvida, cada transferência é afetada pelo texto anterior, e este segura o que é de necessário, e vai transformando em outros, e assim por diante. É esse tipo de relação da tradução que existe entre eles que utilizamos para entender essa lógica de transformações aqui envolvida.

Nessa medida, a tradução para nós se apresenta como a forma mais atenta a ler a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente (PLAZA, 2003, p. 2).

Jorge Alencar, na tentativa de traduzir as obras de Dimentri, redimensionando-as do palco para o cinema, apresenta uma resignificação dos espetáculos, apropriando-se de alguns aspectos e reinscrevendo outros, num constante processo de criação e invenção. Assim, no momento de construção do filme *Pinta* pode-se compreender que

A criação não depende apenas do seu grau de originalidade. É importante, a este respeito, acrescentar que, segundo os autores,

sem ação concreta potencial não existe a criação. É a possibilidade concreta de uma ação adequada sobre um fenômeno qualquer que confere valor ao trabalho da criação (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 68).

Isso nos leva a compreender a criação de forma singular, como um discurso, que traz também uma história que se atualiza, que se permita recolocar, refazer, esquecer ou não, de acordo com a necessidade de um anunciado.

Tudo pode recomeçar desde o início, ainda que da melhor das maneiras: perante novas obras de arte, novos sinais dos costumes ou da moda. [...] A história, tal como a conhecemos, não foi até hoje outra coisa senão a sua própria atualização incessante [...]. (AGAMBEN, 2012, p. 80-81).

A perspectiva do filósofo italiano Giorgio Agamben (2008) argumenta que houve na modernidade uma dissociação da ideia de fim, presente na concepção cristã, entretanto a perspectiva historiográfica da história dos conceitos indica a existência de uma relação entre a concepção moderna de tempo e história e as filosofias da História, que preveem, em geral, um fim para a História. Diante disso, o que se pensa em origem é que ela não pode ser historicizada, porque ela própria é historicizada, é como se a origem abrisse possibilidade de fundar algo como “história”. Contudo ele compreende que a modernidade, por investir todos os seus esforços e fé no progresso, desvirtua-se de uma concepção de história teleológica e ancora-se no movimento da história em que o próximo instante é sempre uma superação do imediato anterior. A modernidade está sempre a superar a si mesma num fluxo infinito, portanto, não existe em função de um fim previsto como na época medieval, mas apenas em função do progresso.

Contudo na arte é inadequado falarmos em “progresso”, como notamos na formulação agambeniana, tempo e história estão intimamente relacionados, e essa ligação estabelece o sentido da história. Na modernidade, para Agamben (2008), é aquele conferido pela estruturação do tempo em antes e depois, o que equivale dizer a uma concepção de processo. “As instâncias – o antes e o depois – tornam-se agora em si e por si o *sentido* e este sentido é apresentado como verdadeiramente histórico” (MARTINS, 2012, p. 24). É relevante para a compreensão da concepção moderna, em diferentes versões.

[...] o conceito que se empenha em ocultar a especificidade dos regimes das arte e o próprio sentido da especificidade da arte. Traça, para exaltá-la ou deplorá-la, uma linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo ou antirrepresentativo (RANCIERE, 2009, p. 34).

Ranciere (2009) afirma que a não-figuração da pintura foi a passagem simplista da historização, e que os dispositivos que não eram identificados começaram a “tradição do novo”, dá-se conta da condição de mimesis¹¹. Nesta perspectiva percebemos que, para o autor, o regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno, opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. Daí acontece serem complementares, nestas relações no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. “No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado” (RANCIERE, 2009, p. 35). Temos então uma nova forma de entender a história, sem que precise pensá-la como algo progressista, gerando a cada instante uma “evolução”, dentro de uma perspectiva moderna.

Assim, na contemporaneidade se escreve no presente “assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode ele ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Arcaico, nesse sentido, nos referimos a próximo da *arké* – origem. Entendemos que não é só o passado cronológico que situa a origem, mas que o processo como um todo dá sentido à história. É importante ressaltar que na arte as informações de outras épocas modificam parâmetros estéticos em perpétua transformação, e as mudanças do passado, da fusão dos espaços e das temporalidades, apontam para novas tendências.

Como em *Pinta*, em que visualizamos uma obra em estado de alteração, em sentidos de abrangência, com canais abertos para a diversidade, que mergulha em diferentes temporalidades. Percebendo o presente como “uma caminhada em direção a uma arqueologia daquilo que no presente não devemos viver e que se mantém em suspensão” (AGAMBEN, 2017, p. 17), a um só tempo com dimensão retrospectiva, com caráter de presentificação e com projeção para a dimensão

¹¹ Mimesis é um termo crítico e filosófico que abarca uma variedade de significados, incluindo a imitação, representação, mímica, *imitatio*, a *receptividade*, o ato de se assemelhar, o ato de expressão e a apresentação do *eu*.

prospectiva, em uma espécie de “de volta para o futuro aqui e agora” (ALENCAR, 2014).

Observamos, dessa forma, uma transmutação energética, uma busca que atrai forças passadas, e estas são processadas para o presente, com um novo agenciamento. Este processo de transformação ou de atualização também se constitui o *re-enactment*, pois, na medida em que o presente vive uma obra, ou acontecimentos do passado, com dada forma estética, o artista pode compreender suas razões do que se foi no passado e dar um novo significado no contexto contemporâneo.

1.1 RE-ENACTMENT NO CORPO QUE DANÇA

O corpo opera poéticas e políticas específicas, que no caso no percurso de criador me leva à noção de coreografia.

Jorge Alencar

As mobilidades que propõem proposições de caráter contaminante entre as artes tornam-se cada vez mais envolventes na forma de composições que atingem o artista no seu processo de criação. Impulsionam também para representações inovadoras no campo artístico da dança, com fluxos que propiciam a formação de outros territórios. A dança, assim pensada, pode ser vista como perspectivas de encontros possíveis, por se constituir como uma “evidência do trânsito entre o biológico e o cultural, modeliza as questões permanentes ao homem, da evolução à tecnologia, dos sistemas auto-organizativos à temporalidade” (KATZ, 2005, p. 168). Nessa direção, entendemos que, na dança, o corpo desloca tanto suas condições biológicas – estar vivo – quanto suas implicações culturais, uma vez que ele transforma e é transformado pelo ambiente, pela história, pelos efeitos da sociedade na qual está inserido.

A cada movimento em dança, tanto quando em repouso ou em movimento, relemos ações de últimas ações em movimento do passado por meio de dinâmicas da inter-relação entre o futuro e passado, nesses espaços de transição relembramos memórias que se atualizam em concepção atual do corpo e dança. Torna-se aqui importante entender que no percurso da história evolutiva o corpo humano passou por processos co-evolutivos que produzem uma rede de predisposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais nas relações internas e externas. O corpo

amplia/potencializa suas ações/relações com o mundo, assim o homem, como animal quadrúpedes, passou por várias ramificações, transições, centenas e milhares de mudanças até andar sobre duas pernas.

A transformação do corpo parece ser um processo crucial para a vida, que ganha contornos culturais e de identidades, caracterizando aqui a identidade como um “modo singular de organização, mas não a coisa em si, o corpo em si, os ambientes ou sujeitos em si mesmos” (GREINER, 2005, p. 87). O corpo, dessa forma, relaciona-se com a realidade e as informações do mundo são selecionadas para organizar outras formas do mesmo, “no corpo, o instante reina, desfazendo fronteiras rígidas entre o dentro e o fora” (KATZ, 2005, p. 121). Associamos essa proposta dos modos de pensar o corpo com a Teoria Corpomídia¹², nomeada por Greiner e Katz (2005), que considera o corpo como mídia de si mesmo e não como veículo de transmissão. Pois como o corpo não repele a informação do ambiente, ambos se modificam mutuamente entre os cruzamentos que os afetam.

Essa teoria é aqui utilizada para pensar o corpo como fator fundamental na prática do *re-enactment*, e o entendimento da noção de coreografia que implica situações híbridas nas composições da dança contemporânea. Como também na fluência de diversos eixos simultâneos, múltiplos, que estabelece relações temporais e espaciais pela sua vivência motora e sensorial. Proporcionando novos encontros e deslocamentos “de dentro para fora, de fora para dentro, entre diferentes contextos, de um para o outro, da ação para a palavra, da palavra para a ação e assim por diante” (GREINER, 2005, p. 131).

Um corpo de ação apropriado de sentidos, percepção, memória, atenção, escuta, sensibilidade que age no movimento corporal no momento de criação, enquanto sujeito da ação, como resultado da transitoriedade das vivências adquiridas. Compreendemos vivências aqui como um fenômeno típico do mundo moderno urbano-industrial massificado, caracterizado pelo comportamento em contextos diversificados. Portanto, percebemos um corpo que atualiza incisivamente, e este corpo cenicamente desenvolve ideias, imagens, de forma a estabelecer uma comunicação, dentro de um espaço-tempo que se reconstrói a cada instante. Entendê-lo já nos convida a uma nova forma de nos posicionarmos artística e criticamente diante do que se apresenta como o desconhecido, daí o corpo é

¹² A Teoria do Corpomídia, que vem da abordagem tributária da Semiótica de Pierce, criada da Teoria Evolucionista Neodarwinista e da abordagem filosófica e tradutória de Lakoff & Johnson.

[...] o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER; KATZ, 2005, p. 130-131).

Para essas autoras, embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos de informação que não cessam, há uma taxa de preservação que garante as singularidades de cada corpo. Ocorre que na relação de transmissão saímos do aprisionamento do corpo, visto como recipiente, para conhecer a ideia de que as informações passam a fazer parte do corpo, viram corpo. Quando percebemos o *re-enactment* no corpo que dança, estabelecemos conexões entre as experiências e as vivências, considerando-o como arquivo de investigação e criação, com possíveis transitoriedades de um devir,

[...] na dança, *re-enactment* descobre, que é o corpo modelo privilegiado desse arquivo transformador. Porque o corpo, é sempre errante, agenciador, precário, inventivo, desejante, fugitivo de si mesmo e mortal, a dança descobre-o como sendo justamente a dispersão dispersante na origem (LEPECKI, 2010, p. 19).

Em *Pinta* observamos um corpo com a planta na cabeça, um corpo no carro, um corpo em mulher bomba, um corpo com patins, um corpo do menino-sereio, um corpo de baile de dançarinos aquáticos. Tais imagens revelam uma expressividade performativa, com trajetos que circundam o chão, a chuva, o brilho, enfeites, os bambus, a praia, as necessidades orgânicas de um corpo, em cenas que se libertam do convencional e acionam a um devir, aquele em que é possível experimentar campos relacionais distintos e que

Experienciar a coisa, ou experimentar um plano de composição coreográfica em que o corpo se liberta de “cadeias de deveres e necessidades” que não são mais do que modos tristes de afetação, e deixa-se “ser coisa em si”, porém “sem degradação nem humilhação da humanidade de cada um”, é uma necessidade de devir recentemente explorada pela dança (LEPECKI, 2010).

Pois as experiências que trazemos pelos aspectos de cunho estético, emocional, intelectual, espiritual, afetivo, nos ajuda a reconectar corpo, meio,

comunidade e tradição específica. Para Katz (2005), a interação do corpo com seu meio modificou a ambos e, novamente, modificou o corpo e, sucessivamente, tem sido uma cadeia cíclica em que ambos estão implicados, imersos em processos individuais ou coletivos. Como no filme *Pinta*, em que são apresentadas colagens de cenas líricas que circundam corpos em movimento, em cenas que referenciam a um pensamento de dança, não necessariamente vinculado a um programa de dança. Mas como uma dança que pertence a fluxos com associações intermidiáticas, como lugar onde os significados se imbricam e se potencializam mutuamente. No mesmo sentido,

A dança que se pensa e que se potencializa no mundo como pensar-ação, instaura novos meios de ativação crítica – mobilização engajada que nasce da dança que se sabe e se faz como ação-no-mundo. Através dessa nova via, balizada pelo pensar renovado do corpo, por um agir que se quer também crítico, por uma atenção à materialidade social do espaço circundante e energizada pelos experimentos (LEPECKI, 2003, p. 1).

Os diversos modos de lidar com o corpo para se produzir coreografias, composições, performances, registros expõem e exigem outro modo de relação que abre as portas para as transformações e que pode expressar diferentes ideologias. Katz (2005) nos faz compreender que uma vez que o corpo é parte do ambiente interfere modificando e se modificando em consonância com o trânsito das informações. Pensamos nesse lugar, por exemplo no corpo do artista que, da sala dos passos codificados da dança, possam impulsionar outras emergências, fazendo com que sua arte ultrapasse e aproxime os limites do seu tempo. Para Alencar (2014), cada espetáculo tem sua colocação, isto é, coloca a sua criação num entrelaço de correspondência com o mundo, onde a arte se renova a cada dia. São criações de intertítulos – que servem para destacar um determinado tema – que pontuam trajetos de seu interesse, e não apenas como mostra de espetáculos.

Portanto, cada obra “pede um modo adequado de corporeidade, de viver, animar, agenciar um corpo; por outro lado, cada corpo e suas singularidades pedem para si uma obra adequada ao modo desse corpo ser” (LEPECKI, 2010, p. 18).

Mesmo as remontagens que testam uma extrema proximidade formal com a obra-fonte são realizadas por outros corpos e, por isso, mesmo que não sejam extremamente claras a olho nu, carregam diferenças nos seus enquadramentos estéticos e nas suas

constituições corporais e, sobretudo, no modo como essas obras são percebidas pelo público hoje e pelos próprios artistas que as perfazem (MACHADO, 2014, p. 59).

Ou seja, os sentidos que emergem no processo da obra são a própria obra em desdobramentos, bem como as suas conclusões móveis, não têm um fim absoluto, e sim múltiplos significados, se também consideramos o olhar do espectador no processo que também é um agente, uma vez que “ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços” (RANCIERE, 2010, p. 115). O performer comunica no tempo presente experiências, emoções, histórias, obras passadas, conexões com diferentes linguagens artísticas e movimentos.

Cada obra abre portas para descobrirmos novas formulações de documentação que procuram dar conta de algo que está sendo produzido naquela e para aquela obra. As diferentes valências ideológicas de cada experiência em dança demandam, portanto, práticas variadas e específicas de registro vinculadas às diferentes atualizações que cada obra propõe (MACHADO, 2014, p. 33).

Em seu estudos, Alice (2010) também traz reflexões a respeito de outras obras passadas no presente na prática como uma perspectiva de (re) “produção de presença”¹³, expressão esta citada por Gumbrecht¹⁴.

Ele é também a forma de uma memória que, ao invés de lembrar o que foi perdido, reproduz e traz à tona uma presença. Assim, a própria morte do ato artístico, pela prática do *re-enactment*, não se transforma em esquecimento, mas em energia novamente moldável e canalizável (ALICE, 2010, p. 4).

Outras questões são abordadas nesse percurso da dança, atualmente, no qual o corpo é visto como fluxo constante passível de ser transformado, ganhando novas relações, roupagens e interpretações que estão intrinsecamente relacionadas com a sua memória. As pesquisadoras Rosely Conz e Júlia Ziviani Vitiello observam

¹³ Apreender a “produção de presença” é apreender “todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (p. 13). Para o autor, uma “presença” é algo tangível, com o qual mantenho uma relação no espaço e que tem algum tipo de impacto sobre o meu corpo e os meus sentidos (SILVEIRA, 2010, p. 2).

¹⁴ Hans Ulrich Gumbrecht – alemão – historiador, professor universitário e publicitário. Ele segura a cadeira de literatura comparada na Universidade de Stanford e é um professor convidado regular na Université de Montréal, o Collège de France e no Zeppelin University Friedrichshafen.

um corpo-memória ao qual vive no presente, no aqui e agora, um corpo vivo proveniente do processo de transformação.

De toda forma, o corpo é memória viva, em constante (re) criação. Não é um depositário, um baú de acontecimentos. É corpo presente no momento presente, repleto de tudo o que já vivenciou. Dançar as memórias é sempre criar a partir do que se é. Percebo que me lembro, mas é impossível viver o momento que se foi já que nossa inteligência e sensibilidade presente refazem a experiência. Nunca saberemos o que realmente aconteceu, pois não temos mais o corpo de antes, só o de hoje (CONZ; VITIELLO, 2013, p. 7).

São memórias que se agregam a novos momentos, e estes alteram a percepção, que engendram novas formas de criação. Dessa maneira, é vital a importância de compreender melhor o funcionamento da memória em relação à percepção no ambiente de criação artística.

Não há percepção que não seja impregnada de lembranças e “as sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória”. A estreita relação nos leva a examinar seus modos de ação nos processos criativos, sem separá-las, mantendo exatamente o que as conecta: interação por meios de emoções ou de sensações, como vimos (YVES; TADIÉ *apud* SALLES, 2006, p. 68).

A memória é contínua no tempo: são feitas associações de fatos um após outro, em que o novo surge codificando e decodificando informações, que repercute em novo sistema de signos, ela navega por diferentes época e contextos. Hoje em dia já se aceita que a memória humana não é um único e simples fenômeno, mas um fenômeno múltiplo e complexo. Codificar significa que a informação a ser lembrada deve ser colocada num formato apropriado para o futuro uso, deve reduzir e modificar a informação, retendo o material importante e descartando o de uso normal.

Para ser usada mais tarde, a informação deve ser capaz de ser retida e essa habilidade de captá-la depende de como foi codificada e como vão se agrupando cartografias globais, que constituem a base bioquímica da memória. Greiner (2005) explica que a experiência perceptiva, fenomenal, nasce de correlações estabelecidas através de uma memória conceitual sobre um conjunto de categorizações perceptivas que estão em curso. Confirma que nesse sentido a

recategorização como processo, selecionando as informações mais relevantes e adequadas, parece ser um importante componente do sistema de memória.

Sob a influência de contextos que se modificam constantemente, ela muda à medida que estrutura e a dinâmica das populações neuronais implicadas nas categorizações originais também se transformam (GREINER, 2005, p. 41).

Dessa forma, a memória, sendo ao mesmo tempo, autobiográfica, operacional, convencional, nos permite um lançar ao novo, em que as lembranças não são fixas, mas sim lembradas para uma ação vigente no fazer do sujeito. Ao longo da vida nossa aprendizagem também é adquirida a partir da memória, o artista, no seu momento de criação, em seus movimentos, expressões, emoções.

O que percebemos é determinado pelo que fazemos, pelo que sabemos como fazer ou estamos prontos para fazer. Essas ações são sutilmente diferentes entre si, mas intimamente relacionadas. Perceber é testar implicitamente os efeitos do movimento na estimulação sensorial (GREINER, 2010, p. 73).

Modificamo-nos abarcados por estados instantâneos provenientes de evoluções que não são estáveis, que não são armazenadas, mas transformadas incessantemente e que colocam a percepção e memória mutuamente se reelaborando, com outras impressões e/ou lembranças que nos são familiares ou não, mas que apresentam situações provocativas que nos fazem construir outras lembranças. Portanto, quando se fala em criação com experimentos de história de vida, nos deparamos com lembranças conectadas com o momento presente, numa construção ou reconstrução imaginativa e criativa, e as imagens têm uma contribuição importante na vida mental humana. Não se tem imaginação sem lembrança. A lembrança pertence ao que já passou, considerada uma forma de tratar os significados, e ocorre quando um determinado conjunto de estímulos é tratado e descrito como pertencente de um objeto lembrado. Por sua vez, Salles (2006) enfatiza que não há percepção que não seja impregnada de lembranças, não há lembranças que não sejam modificadas por novas impressões.

[...] Digo que o artista depara-se com intensos momentos de prazer, que parecem não oferecer resistência, diante da fluidez das associações. São fluxos de lembranças e relações: pessoas

esquecidas, cenas guardadas, filmes assistidos, fatos ocorridos, sensações trazidas à mente sem aparente esforço (SALLES, 2006, p. 94).

Sendo assim, não podemos compreender um objeto artístico isoladamente, pois o corpo tem referências no trajeto percorrido pelo artista que está impregnado em um contexto relacional e cultural. Com isso uma tradução da ação do corpo que é contaminado por essas interdições, e são ressignificadas no processo de criação. Criatividade normalmente é definida como novas combinações de agregações já conhecidas, não é necessariamente original. Olhar uma obra na concepção de processo plural com diferentes interferências é perceber o objeto a partir de uma rede interinfluenciada marcada por representações e significados que permitem uma comunicação entre o artista e o mundo.

Assim, “criar” é organizar categorizações perceptuais com possibilidades de estabilizar internamente eventos que se diferenciam em relação a experiências passadas. A ideia de “criar informação” se ampara na ideia de que detectar já é um evento, uma experiência no tempo. Construir através de uma interpretação é um passo para relacionar conceitualmente categorizações e formar história ou um argumento causal (GREINER, 2005, p. 115).

Assim pensado, o processo criativo é indissociável da memória, da percepção e da imagem, pois é através delas que buscamos acessar as informações. A imagem se constrói na relação com a percepção, de forma transitória e mutável. Lembrando o que foi dito anteriormente, percepção supõe a ação, a elaboração das excitações em reações experienciadas no passado com base nas lembranças. A função primária da memória é evocar todas as percepções presente para nos sugerir uma escolha mais adequada a seu fazer. Assim, a memória se reintegra à percepção, estabelecendo o ponto de contato entre a consciência e os momentos passados, isto é, das lembranças. Podemos pensar na percepção como um instante matemático no tempo, cada vez mais capazes de serem aplicadas à percepção atual. Quanto mais aproximamos memória e percepção, mais podemos percebê-las na práxis através do processo criativo.

Sobre percepção, Greiner elucida:

Estudando percepção como cognição a partir de Alva Noë a relação com o mundo via pensamento/experiência não difere em tipo, mas

em grau [...] não é definido como qualidades sensórias ou intensidades, mas já em entendimento sensório-motor (GREINER, 2010, p. 78).

Corpo e ambiente pressionam-se mutuamente e viabilizam o advento de outras percepções da arte, de forma que a experiência atual se constitui de modo singular e subjetivo e suas vivências anteriores são reconfiguradas e ressignificadas. De acordo com Agamben (2009), as memórias são uma parte não identificada, mas vivida, e estas não são deixadas lá no passado decorrente, elas estão presentes no agora, junto de nós, como algo em contínuo movimento em processo de individuação. Assim, o artista percebe e favorece nas suas criações, potencializando a obra como contemporânea.

O filme *Pinta* atualiza a memória do Dimenti, dos anos de colaboração em um roteiro que repensa o trajeto de 15 anos. Afasta-se da nostalgia da volta a um passado e harmoniza o que deste percurso ainda está vivo como proposta poética. O filme inclui materiais de curtas-metragens anteriores, remonta cenas de peças antigas em recentes locações, apresenta novas cenas com antigos integrantes, inventa atuais situações a partir de referências estéticas do grupo e convida grandes parceiros destes anos todos de trabalho para assumirem diferentes funções na produção. “O resultado é um filme que não assume necessariamente a missão de falar sobre o trajeto do Dimenti, mas de ser atravessado por ele, levando em conta o que deste grupo reverbera como proposta poética” (MACHADO, 2014, p. 48).

Associando as diversas práticas de criação, o diretor do filme *Pinta*, toma decisões em colaboração, faz escolhas que não são arbitrárias, e sim são processos de criação abertos e móveis (estaremos explicando posteriormente) e estas escolhas apontam para a tendência artística contemporânea. “O artista tem um modo individual de realizar uma coleta, uma busca de diferentes signos e objetos e reuni-los como fonte na criação” (SALLES, 2013, p. 163). Essas questões que propõem deslocamentos, que é o fazer compreendido através das ações do corpo que experimenta, fazem com que o sujeito reconfigure modelos históricos, sociais, políticos e viabilizem, na medida do possível, a produção de conhecimentos necessários para contribuir nos procedimentos diversos e multirrelacionais para criação na cena da dança contemporânea.

1.2 ATUALIZAÇÕES E CONTINUIDADES DE PINTA

Para onde quer que eu vá eu vou, o que quer que eu faça, seja a peça mais teatral, eu vou pensar em processar o mundo com olhos de quem dança. De quem está interessado em dança. De quem se formou em dança.

Jorge Alencar

Proponho-lhes uma reflexão na frase – “eu vou processar o mundo com olhos de quem dança”. Tal frase nos faz recordar Agamben (2014), especificamente em seu texto “O Eu e o olho 3”, quando traz a ideia de presença (presença da alma a si mesmo e das coisas reais da alma). O “eu” na frase acima percebemos como uma “*presença ante o olhar* (é o olho que se vê a si mesmo imediatamente em um espelho: é nessa possibilidade que se detém o mundo antigo)” (AGAMBEN, 2014, p. 88). O “vê” no sentido de conceber, de entender algo em diversos aspectos do saber, isso mostra um “eu” expandido que se afirma entre o está aqui, está lá e o está depois, ou como um ‘estado’ do aqui e agora, que circula entre a superfície do tempo, transgredindo o eterno e o novo, tanto quanto um olhar para o que se transforma, em que as temporalidades se unem viabilizando a composição de obras híbridas.

Diante disso, vemos o artista Jorge Alencar articulando os sentidos dele, multiplicando o seu olhar em direções que nos levam para os instantes, potencializando de forma ativa as conexões entre o que lhe faz sujeito, artista pesquisador em muitos olhares que se expande para a realidade que vive nos processos entre seus desejos, a obra e o que é envolvido no mundo em ações contínuas, com múltiplas possibilidades para a dança contemporânea.

O sujeito que faz pesquisa deve habituar-se a pensar que o plural de “eu não é sempre o “nós” da comunidade ou do “coletivo”, mas pode também ser “eus”. O plural “eus” referido a um único sujeito quer dizer que não há um único modo de pensar, sentir, seguir um objeto ou um modelo cultural (CANEVACCI, 2013, p. 77).

“O eu conhece, portanto, ao mesmo tempo a vida e a morte, a permanência e a destruição de si, o tempo histórico e o tempo do mito” (SPARTAKUS, p. 141-142). São caminhos que o “eu” faz em pluralidades de ações e acontecimentos, transitórios por um pensamento contemporâneo, numa perspectiva do olhar não

linear atravessada por tempo real de informações. Ou como o “eu” pode ser uma “*presença ante a consciência* (a possibilidade de o discurso se referir imediatamente, através do pronome ‘eu’, à voz do locutor que o pronuncia)” (AGAMBEN, 2014, p. 88).

A frase “De quem está interessado em dança. De quem se formou em dança” processa um discurso de uma experiência vivida, de transitar entre o estabelecido e o provisório, entre a repetição e a diferença. De tal modo estas são lançadas e informadas na atualidade, por excelência no corpo, numa história na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, ao interesse do artista. Isto é, como um “poeta, que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida” (AGAMBEN, 2009, p. 60), sendo aquele que preenche todos os instantes de si mesmo, pois o “eu” do artista é aquele que deve “manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 60).

Não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Estas reflexões nos levam pelos fluxos na cena contemporânea que, como nos lembra “Lehmann, é marcada por uma transgressão dos gêneros, um crossover¹⁵ que mescla dança, artes plásticas, cinema, culturas musicais, multimídia, entre outros” (ALICE, 2010, p. 42), em movimentos que processam histórias, arte, subjetividades como desestabilizadora – “uma subjetividade poética, mas também uma construção social que é, por sua vez, um exercício de liminaridade porque implica experimentar formas marginais de subjetividade” (GREINER, 2010, p. 28). Ou seja, traz a diversidade de olhares expendidos entre o que move no tempo e o que resulta diante das mudanças no mundo, ao qual criam possibilidades entre as artes em diferentes configurações.

¹⁵ Crossover é um evento fictício em que dois ou mais personagens, cenários ou acontecimentos sem qualquer relação anterior em produtos de mídia (filmes, quadrinhos, seriados etc.) passam a interagir compartilhados no mesmo produto. É um fenômeno que já existia em meados do séc. XX.

A dança contemporânea que se manifesta em meio a essa diversidade que é proporcionada no mundo, e que percebe o ponto de transformação de uma época. Nesse sentido, no filme *Pinta* percebe-se também o aumento da capacidade de fluxos heterogêneos entre as artes em atmosferas contínuas, concomitante com o corpo, do que levou da cena palco para a tela cinema, realizando-se muitas vezes, durante sua própria feitura. Vive-se a relação entre a dança contemporânea, o cinema, seus processos de hibridação, e de como o corpo lida com todas essas inferências. Trazemos o pensamento de Agamben (2007), quando ele atribui a arte ao brinquedo, de estar suspenso no tempo ao agrupar objetos de diversas épocas em uma composição sincrônica (todos ali, ao mesmo tempo). Explica que também se estabelece na diacronia, por se constituir enquanto uma experiência que possui duração, em que

[...] não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento [...] o que ocorre agora – exige uma junção, uma elaboração: o aqui-agora da certeza sensível não pode ser captado diretamente (CAUQUELIN, 2005, p. 11).

Um sensível que o humano exerce e disponibiliza atenção para as coisas cotidianas, legíveis às necessidades de nossos interesses, faz parte da estesia, experiências sensíveis, que se articula à percepção do sentimento. É uma reciprocidade de afetividade que acontece no encontro do sujeito com o objeto, e transforma esse instante numa relação que soma os sentidos, o tátil, o olfativo, o sonoro e o visual, que interagindo oferece a percepção para novos sentidos, tanto do sentir como do pensar, cuja significação mantém-se, com mínima variação:

Equivalente à sua origem: nossa capacidade de perceber o mundo por meio dos órgãos dos sentidos não como amontoado de estímulos, e sim como um quadro coerente e articulado. Para além de constituir tão-só um conjunto de sensações encadeadas, esse sentimento do mundo nos constrói um sentimento, uma significação perceptiva que permite nossa orientação e nossa ação físico-corporal (JÚNIOR, 2013, p. 61).

Mais precisamente, nossa capacidade de sentir a realidade circundante, porém “tal capacidade de estesia pode-se dizer constitui um saber sensível, corpóreo, um saber pelo qual conhecemos nossa situação mais imediata e nela agimos articulada e harmonicamente” (JÚNIOR, 2013, p. 61), como, por exemplo, na

dança e no cinema que em conjunção com elementos como “um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos” (AGAMBEN, 2007, p. 67). Esses ajustes cênicos produzem novas direções e significados, operam o sensível em construção de sentido, que nos possibilitam o desenvolvimento de uma consciência reflexiva. Tal organização é condizente com o que Katz (2005) diz, que não damos conta da consistência da dança, pois esta é como um lugar onde tudo se move tão rapidamente que, num primeiro olhar, só conseguimos nos dar conta dos seus efeitos.

Diante disso, alguns artistas se lançam de forma mais direta nesse fluxo do tempo, de modo que sua arte dialoga, evidencia, problematiza o processo como se estivesse em um ponto de partida no sentido de origem, ou seja, tudo está o tempo todo se transformando e o começo de um processo é dificilmente identificado de forma unívoca, mas em constante transformação. A partir do diálogo e da vivência do artista com o contexto social, político, econômico, filosófico em que está inserido, na relação corpo e ambiente, são características que se fazem presentes no mundo contemporâneo e repercutem na arte, seja na atitude do artista, no conceito da arte e/ou nos gêneros apresentados nas diferentes linguagens artísticas. Logo, o corpo que dança se faz o tempo todo presente em transformações, que podem se expressar de diversas maneiras, em fluxos que se conectam pela arte, na ciência e nos meios tecnológicos em voga.

Sendo assim, compreendemos que a dança contemporânea apresenta perspectivas que fomentam modos diferentes de informação e comunicação, possibilitando o alargamento da propensão perceptiva do espectador de forma não linear, desafiando-o a criar suas próprias considerações baseadas em suas experiências de vida, dos sentimentos que acionam a memória e dos gestos condicionados culturalmente. Pois as emoções que tanto o artista no ato da criação utiliza como aparatos para suas composições, o espectador interage das suas emoções e responde ao que lhe é apresentado. A interação dos sentidos possui um componente tátil: o ouvido, o olfato, o paladar e a visão para atuarem, estes são tocados pelo som, pelo odor, pelo sabor e pela luz. Ao qual são sentidos pela apreciação, e pelo fazer arte, dando a entender que estão misturados, interagidos entre as artes. E com essas possibilidades de expressar o que sente e pensa, os artistas contemporâneos podem reunir em suas obras diferentes estímulos de diferentes linguagens artísticas.

Na posição de participante, espectador e crítico da sua época, os artistas contemporâneos fazem experiências com as linguagens da fotografia, do cinema, do vídeo e das instalações, linguagens largamente utilizadas porque permitem trabalhar formativamente com o transitório, a precariedade e a parcialidade de todas as perspectivas (PEREIRA, 2013, p. 76).

Feito simultaneamente com o espaço-tempo pela percepção visual, articulamos nesse caso com artistas que se expressam no contexto da dança. Entendendo a dança num trânsito constante de mutações e atualizações, a percepção e o olhar do público são também responsáveis pela composição da cena. É notório como o espectador é induzido por uma leitura pessoal da realidade focalizada, a interpretação emerge a partir das experiências vividas e não de modelos comportamentais conhecidos. Dessa forma, o espectador participa do espetáculo sendo capaz de

[...] contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo - por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou (RANCIERE, 2010, p. 115).

Os desafios são propositores, uma vez que exigem outro modo de relação como que está sendo visto, sentido, percebido. Mesmo que sejam inovações efêmeras, com obras inacabadas, os arranjos que aí se organizam impulsionam a obra para frente, o pensamento para frente, o mundo para frente junto a ela.

O percurso de uma obra até o consumidor presumido não é mais linear, mas circular [...] Como a arte é um sistema de signos entre outros, a realidade desvelada por meio deles é construída pela linguagem, seu motor determinante [...] a arte não é mais emoção, ela é pensada; o observador e o observado estão unidos por essa construção e dentro dela (CAUQUELIN, 2005, p. 90).

Com essa perspectiva, a dança contemporânea vem se desenvolvendo cada vez mais reflexiva, mapeada por processos de transformações dinâmicas e expressivas, constituindo contornos próprios desenvolvidos em cada cena. O surgimento de *re-enactment* parece marcar um ponto de viragem na história da dança. Isto porque o desejo antigo de se desfazer dos códigos convencionais de representação da dança e a busca contínua de modos inovadores de criação

coincidem cada vez mais com uma preocupação distinta para a transmissão e reanimação do legado artístico. Tornando-se particularidade para cada espectador no sentido de que cada espectador tenha sua ideia de acordo com suas vivências e das relações que estabelece com o seu entorno. O espectador faz o seu “poema com o poema que é feito diante dele. Estes são observadores e intérpretes distantes mas antenados ao que se apresenta diante deles” (RANCIÈRE, 2010, p. 115).

Desse modo, o artista criador é convidado a se colocar. “Ele assume sua obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu próprio nome, assume a “cena” para trazer sua visão de mundo, sua história, seu corpo marcado por essa história e visão” (NOLF; MACEDO, 2013, p. 131). Suas proposições provocam a emergência de formulações com base em escolhas estéticas e poéticas, o que o faz um dispositivo político com constante força modificadora, como uma política que “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

O artista assume funções diversas, características do mundo atual, são incorporados conhecimentos variados em busca da diversidade e do interesse que o mesmo tem em conceber sua obra. O que temos percebido é que o fazer artístico necessita de várias ações para que uma obra seja concebida e lançada para a contemplação de uma plateia. Hoje o artista é mesclado diante do seu contato com as experiências vividas, são salteados pelas informações decorrentes do contexto global, que “alterou os modos de viver, de estar no mundo e se comunicar com o outro” (SILVA, 2010, p. 19).

Tais reflexões encaminham a possibilidade de pensar na dança contemporânea com a premissa do corpo investigativo, conhecida como o que provoca, que busca sentidos, que questiona, e nos aproxima do pensamento de Katz (2005, p, 122): “Dança não é o que vem de dentro e precisa ser lá buscado. Dança tem dicção em morse e é desflorida”. A autora reforça a ideia de que a dança ativa diversos pontos de conexões com o entorno, viabilizando o cruzamento com as diversas entradas sem processos hierarquizantes. Como percebemos no processo de criação de Jorge Alencar, que se interessa pelos assuntos como pessoas na rua, na vida cotidiana, o modo como alguém caminha ou como inclina seu pescoço. Sobre o desejo, e com expressões enigmáticas, na linguagem e no corpo político, enquanto é encenador do que opera no mundo, sendo ao mesmo tempo

performático e performer. Que conta algo sobre como vive ou sobre as coisas que lhe aconteceram. Esse modo de tender a investigar a dança “exige que lhe extraiam o modo de ser dança, precisa ser interrogada, não é auto-explicativa. Dança pouco coincide com para mim. E não perece em contatos com as palavras” (KATZ, 2005, p. 122).

É possível notar com essas palavras que as transformações ocorridas na poética da dança, em que o corpo é atravessado por informações móveis, podem fazer da dança contemporânea um processo contínuo flutuante entre as diversidades, com diferentes técnicas e metodologias. Logo, tem como característica a riqueza das pluralidades, “pois é isso que almeja a dança contemporânea – não reproduzir padrões, mas recriá-los, misturá-los, desconstruí-los e buscar diferenças, novos caminhos, múltiplos caminhos” (MENDES, 2011, p. 94), e o corpo implicado compartilha como agente de discussão da sua prática na ação da cena.

Não se trata mais de comparar o que acontece na cena com um modelo dado anteriormente, mas de analisar e identificar as trocas singulares que são testadas durante o processo de criação coreográfica, entre os dançarinos e o ambiente onde se expõe (GREINER, 2009, p. 180).

Estas mudanças ocorrem diante da complexidade de entendimento da dramaturgia do corpo, constituída a partir de associações metafóricas e conexões intertextuais, em que estão registradas suas experiências vividas e seu relacionamento de fluência com o ambiente, integrando imagens e conceitos simultaneamente.

Na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações (GREINER, 2005, p. 81).

As imagens são constituídas a partir de mapas que são formados pelo que vem de fora que podemos dizer, do ambiente externo – pessoas, lugares, máquinas, ações, e pelo que vem de dentro, do ambiente interno – memória e pensamentos. Como também pelos órgãos sensitivos que transmitem sentimentos e emoções, e

que apresenta em estados do corpo. As imagens são representações neuronais que se organizam nos “córtices sensoriais iniciais”¹⁶, que inclui o conhecimento inato e o adquirido pela experiência. Sendo assim, a ponte entre o fora e o dentro produz sensações e percepções que denominamos como modalidades sensoriais, e atuam nas ações corporais que propiciam a comunicação e fazem com que o corpo crie a imagem do desejo.

As imagens se materializam-se em forma de representações que descrevem as soluções necessárias nas relações com o ambiente. São acontecimentos, que se propõem continuamente e declaram que os estados do corpo são seus aspectos (BITTENCOURT, 2012, p. 21).

Essas conexões entre corpo e ambiente que transita entre uma informação e outra estabelecem percepções que reverberam em imagens numa ação do corpo que experiencia o espaço de formas bem distintas, sendo afetado por estímulos diferentes, ao qual cada corpo configura sua singularidade de acordo com a sua história. “A dramaturgia do corpo não é um pacote que nasce pronto, um texto narrado por um léxico de palavras, mas como sua própria etimologia propõe, emerge da ação” (GREINER, 2005, p. 81).

Diante disso, as “imagens são como um modo do corpo operar, são ações no corpo selecionadas como estratégia de sobrevivência, condicionadas aos mecanismos de evolução como qualquer existente” (BITTENCOURT, 2012, p. 21). Convém refletir nessa perspectiva que a criação é potencializada pela ação, e que através da dança o corpo ganha formas com possibilidades infinitas de se comunicar, são fluxos de idas e vindas entre o corpo e ambiente que o artista ao experienciar esse intercâmbio se alimenta de múltiplas sensações e percepções, “isto é, como ação ininterrupta de uma cadeia sígnica infinita de mediações, da natureza da continuidade” (KATZ, 2005, p. 30-31).

Na dança o artista tem uma singularidade que é mapeada no corpo através de suas vivências, em contato com seus entornos, em outras palavras, o corpo do

¹⁶ Córtices sensoriais iniciais é onde ocorre, a atividade neural que está mais intimamente relacionada com as imagens que experienciamos, quer seja ou não desencadeada pela percepção ou pela evocação de recordações. É um resultado por assim dizer, de processos complexos que operam insidiosamente em numerosas regiões do córtex cerebral e dos núcleos de neurônios que se encontram abaixo do córtex, os gânglios basais, o tronco cerebral e outros locais. Em suma: as imagens são baseadas diretamente nas representações neurais, e apenas nessas, que ocorrem nos córtices sensoriais iniciais e são topograficamente organizadas (DAMÁSIO, 2012, p. 17).

artista na cena, é tratado em si mesmo como obra de arte. Não há representação, mas apresentação. O corpo, modificado, transgredido ou enfeitado, da obra, que permite pensamentos que mudam a cada instante em fluxos de imagem em estados diferentes. As organizações das imagens podem ser todas ao mesmo tempo, elas se tornam significativas ou não, como também visíveis ou não.

O pensamento nada mais é do que este fluxo de imagens [...] Todos os símbolos em que podemos pensar são necessariamente imagens mentais. Mesmo os sentimentos que constituem o pano de fundo de toda vida mental, são também imagens somatossensoriais que dizem respeito a diversos aspectos dos estados corporais (GREINER, 2005, p. 79).

É importante observar que o corpo na dança contemporânea se apropria das imagens somatossensoriais e com dinamismo se aprofunda no fazer artístico transformando as experiências vividas. Abrem perspectivas para transcender o dado de vistas ao possível. “Transcender quer dizer ultrapassar alguma coisa ou situação imediata tendo em vista algo que não é ainda, mas que poderá a vir a ser” (PEREIRA, 2013, p. 77). Corpo, obra de dança implicados estão, um é reflexo do outro e conjugam juntos e de modos diferentes as experiências que demandam. Portanto, práticas que divergem e convergem de modo específico e variado, vinculam as diferentes atualizações que cada corpo e obra propõem.



Figura 2 - filme *Pinta* (2013)
Fonte: Vídeo (DVD)

Articulando-se com linhas associativas de imagens, simbolismos e metáforas, a imagem (ver Figura 2) do filme *Pinta* remete, direta ou indiretamente, à dança, em que desenvolve uma percepção própria radicada no sujeito, com estruturas complexas da subjetividade, que se estende no trajeto que o corpo faz em uma perspectiva de mobilidade, modificação e potencialidades. As diferentes composições e dramaturgias que entram em cena no corpo¹⁷, são constituídas a partir de associações e encadeamentos intertextuais que parecem fazer parte de um mesmo léxico nas obras de Jorge, configurando-se com o uso do *re-enactment*, aproximando-os em uma poética singular. As composições são claramente associadas ao processo com ideias que instigam parâmetros para uma estética cênica híbrida. Assim, no próximo capítulo adotamos o hibridismo como conceito para pensar os processos de criação em dança contemporânea presentes no filme *Pinta*.

¹⁷ Para Jorge Alencar, todos os elementos da imagem referem-se a corpos (o cão, o picolé, a atriz).

2 A IDEIA DE HIBRIDISMO EM PINTA – UMA REVISITAÇÃO AO DIMENTI

Uma das minhas maiores agendas políticas como criador é dismantelar pares de oposição tão insistentes que hierarquizam as coisas na arte e na vida: arte x entretenimento; profundo x superficial; erudito x popular; arte experimental x cultura de massa e por aí vai...

Jorge Alencar

Os vínculos entre arte, ciência e tecnologia causaram, a partir do século XX, transformações que fomentaram o hibridismo de linguagens no cenário das artes. Foram combinações de mudanças internas com o abandono da pintura vista de forma central de expressão artística e de mudanças externas nas quais os artistas se envolviam em causas políticas e sociais, que, à história da arte e história da sociedade em meados dos anos 1960, traçaram caminhos. Estes, que não só respingaram progressivas metamorfoses, mas também atividades fluidas, polimorfos, difusas, entrelaçadas que influenciaram as novas configurações à produção e criação da arte contemporânea.

Surgiram os happenings da época (eventos de música, cinema, arte visual, teatro e poesia), performances, instalações, o vídeo, misturas de obras de arte multimídia, tanto quanto os artistas assumiam percepções que potencializavam combinações de mídias novas e antigas, que promovem “novos pensamentos, e possibilitam formas de explorar, reconhecer, e refletir sobre o mundo e sobre nós mesmos” (SANTANA, 2006, p. 2). Nesse sentido, podemos perceber que na dança contemporânea as inserções de vários elementos, objetos, personagens, movimentos, experiências de corpo, tanto quanto as informações processadas, se articulam e se dão a ver com todas as implicações, sociais, culturais e políticas. Logo, são ações que estão implícitas nas relações que o corpo projeta com o próprio movimento, com o espaço, com o espectador, e com a cena que se constitui com os figurinos, cenário e trilha sonora.

Todos estes fatores se revelam nas cenas da dança contemporânea em formas dinâmicas, e, como um ato antropofágico¹⁸, os artistas trocam as gustações que se multiplicam, desdobram, baseados em estética seletiva “vomita” sensibilidades poético-artística. “Todo ato criativo é antropofágico: deve-se primeiro

¹⁸ O ato antropofágico, refere-se ao “hábito humano de comer carne humana” (SCHLESINGER, 1995, p. 199).

devorar famelicamente alguém para depois – após um deglutir reflexivo – regenerá-lo como algo totalmente outro” (CANEVACCI, 2013, p. 63).

Podemos associar o termo antropofágico com o processo de criação pelo ato de deglutir experiências, com sabores, cores, sons, imagens, entre o sensível e delicado, entre culturas diferentes, entre sabores de carnes diversas e, com intenções selecionadas, transformá-las para a composição de alguma obra. “Para conhecer uma ideia, uma escola, um autor estrangeiro, é preciso comê-lo e, através de um verdadeiro ato de canibalização¹⁹, as suas qualidades nobres e as espúrias serão introjetadas” (CANEVACCI, 2013, p. 63). De acordo com esse entendimento, pensamos em como o corpo processa as experiências vividas em que todas as informações com as quais lida tem contato continuado são canibalizadas, são devoradas, podem abrir a uma série infinita de atribuições de significados. O corpo digere, assimila, seleciona e se transfigura culturalmente. A capacidade de entender e deglutir o alimento selecionado “trata-se de um modo de deglutição cultural, ou um modo de ressemantizar, ou reprocessar, significados preexistentes” (MELLO, 2003, p. 117).

No corpo, em que sua fisiologia se modifica enriquecida pelo acesso a culturas variadas, ele se move nas relações sociais e artísticas diferentes. O corpo tem uma potência de se revelar lugar de expressão, sentimento, de arquivo, memória, de controle e resistência, de autoridade e subversão, de contenção e excesso, de disciplina e transgressão, de poder e evasão, de alinhamento e oposição, de reprodução e inovação, de dominação e agenciamento, de subordinação e emancipação. Apreende coisas no processo de conhecimento, ele se modifica, potencializa nesses processos sem rompimentos, mas sim em continuidades, em diálogos possíveis.

Como percebemos, em *Pinta* existem relações possíveis entre as expressões artísticas, como dança, literatura, cinema, teatro e artes plásticas. Esses encontros da dança com outras áreas afins potencializam consideravelmente as redes de tradução, isto é, a dança é transportada dos espaços urbanos com um tratamento poético e ressignificada para o cinema. Utilizando o cinema como dispositivo, o criador utiliza a dança para construir outra obra, para uma conversação

¹⁹ A ideia de canibalização provém do conceito de antropofagia que, por sua vez, emergiu do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade em 1928, ele retoma a ideia de canibalismo ritual praticado pelos índios da tribo Tupinambá e propõe a ação antropofágica, devorar a cultura estrangeira.

cinematográfica. Os resultados das transformações que ocorrem a partir da junção dos diferentes, em que, sendo diferente, cada um tem as suas especificidades e características, podemos perceber nas misturas a transformação para algo diferente de ambos, que pode ou não designar-se um nome. Aí se torna difícil conceituar, principalmente uma obra de arte, já que as misturas das expressões artísticas são de muito tempo mescladas entre artistas de gêneros e épocas diferentes.

Os atravessamentos que se disponibilizaram de épocas pós-coloniais, em que justamente se buscava romper com a visão eurocêntrica de mundo e superar o binarismo hierárquico de relações como colonizador e colonizado, adentramos em mundos possíveis. Podemos pensar que esses processos compõem a diversidade nas obras artísticas, como uma possível mudança na estética contemporânea, quando se percebe que “analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido” (CANCLINI, 2008, p. 151).

Estas misturas de linguagens, quando do cruzamento entre o corpo com diversas manifestações contemporâneas, é recorrente falar do termo híbrido. Há nesse conceito uma “herança difusa, que pode sucumbir ao risco do esquecimento de que, antes de tudo, híbrido é mestiço, o que impede que se encontre no híbrido uma origem, uma essência anterior à mistura” (BASTOS, 2006, p. 1). A palavra híbrido nos remete a muitas transformações que ocorrem de diversas formas em âmbitos da vida. Somos construídos através dos gêneros, localidades e identidades diferentes. Em meio a diversidades, somos afetados para combinações díspares – “disseminação forçada de vários povos no mundo” (CANEVACCI, 2013, p. 109), que nos lembram que não há formas identitárias, materiais e tecnologias de governo puras, nem intrinsecamente coerentes, ainda que essa mescla não seja intencional.

Entendemos o híbrido em processos de convivência com paradigmas, e que aos poucos e nesse mesmo processo as transformações vão dando voz a outro modo de organização decorrente das organizações feitas em conjunto. Ao mesmo tempo em que nos proporcionam caminhos conectados com o global e local, hegemônico e subalterno, tradição e modernidade, que se constituem mundos possíveis para se dialogar e conquistar lugares antes não imaginados. O conhecimento do hibridismo cultural surge como uma forma de tentar compreender essas diversas contradições ou justaposições.

O hibridismo é motivado pelos estudos sobre a pós-modernidade e sobre a cultura latino-americana. Sua ideia central é a América Latina como uma “articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento” (CANCLINI, 2008, p. 28). Desse modo, esse autor propõe reflexões em torno do eixo tradição/modernidade/pós-modernidade, em que destaca, como aspecto importante, a falta de uma política cultural moderna na América Latina. Para o pesquisador, o processo de hibridação cultural da América Latina decorre da inexistência de uma política reguladora apoiada nos princípios da modernidade e se caracteriza como o processo sociocultural em que estruturas ou práticas, que existiam em formas separadas, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas.

É necessário demolir essa divisão de três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura e averiguar se sua hibridação pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura se ocupam do culto, o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos (CANCLINI, 2008, p. 19).

Podemos distinguir três processos fundamentais para explicar a hibridação segundo Canclini (2008): a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros. A partir da apropriação múltipla de patrimônios culturais abrem-se algumas possibilidades de experimentação e de comunicação, com usos democratizantes. Trata-se de “descoleccionar” os monumentos patrimoniais por meio da introdução de novas mídias, tecnologias e linguagens, o que pode levar nossos jovens a dialogar com os bens culturais e as tecnologias digitais e, assim, tornar-se jovens em sintonia com a realidade comunicacional do momento (CANCLINI, 2008).

O “descoleccionar”, sob a perspectiva do autor, levanta um problema quanto à possibilidade de organização da cultura ser explicada por referência a coleções de bens simbólicos, e que as classificações também sofreram transformações. As pessoas passaram a fazer outros tipos de classificações diferentes do padrão, agora, as classificações dependem de quem as classifica e os graus de interesses envolvidos com cada um dos conteúdos a serem abordados. Proliferam atualmente

os dispositivos de reprodução que não podem ser definidos como cultos ou populares. Neles se perdem as coleções, desestruturam-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam seus sentidos.

Os novos recursos tecnológicos – fotocopiadoras, videoclipes, vídeo games –, tal como a televisão, não são neutros, tampouco onipotentes. Embora sua inovação por si só implique mudanças culturais, o significado final depende dos usos que lhes atribuem diversos autores. Podemos associá-los às formas que atualmente vêm sendo exploradas em obras artísticas, como os arranjos compositivos que se aproximam da tecnologia, diluindo com formas hierárquicas de compor, mesmo que não sejam dissolvidas as diferenças entre as artes. No filme *Pinta* as composições são conduzidas sem classificações de onde é ou não é dança, sabemos que é um filme no qual o corpo que dança está nesse ambiente interferindo, dialogando, modificando o ambiente e se modificando no percurso por situações diversas.

Canclini (2008) reforça esse pensamento quando explica que a arte, a comunicação, a antropologia, a história, dentre outros setores de conhecimento, fundem-se no contexto atual em sintonia com as tecnologias comunicacionais. Tal fusão ainda é presente em diversos outros aspectos da cultura atual como a mistura entre o erudito e o popular, fazendo uma nova concepção de seus conceitos. Segundo ele, a cultura urbana é um antro da heterogeneidade cultural. A dinâmica própria do desenvolvimento tecnológico remodela a sociedade, coincide com movimentos sociais ou os contradiz, mudam as rotas em tempo que a enriquece de questionamentos. Há tecnologias de diferentes signos, cada uma com várias possibilidades de desenvolvimento e articulação com as outras. O descolecionamento dá sentido, sobretudo, ao fim da produção de bens culturais colecionáveis resultando na quebra de divisões entre cultura elitista, popular e massiva. Eles permitem que um bem cultural seja reproduzido e disponibilizado mais facilmente para a população, além disso, diálogos possíveis emergem de pontos distintos configurando os diálogos em colaboração e troca mútua.

Por desterritorialização e reterritorialização Canclini (2008) entende dois processos articulados: a perda da relação entendida como “natural” da cultura com os territórios geográficos e sociais, como também através da transnacionalização dos mercados simbólicos, ocasionada pela descentralização das empresas e a disseminação dos produtos pela eletrônica e telemática. O autor cita nesse processo também as migrações multidirecionais, referindo-se à experiência diaspórica –

“processos histórico-culturais afins e diferentes que coabitam e transformam uma no outro” (CANEVACCI, 2013, p. 110). O terceiro processo refere-se à produção dos gêneros impuros – que possibilitariam a entrada e a saída da modernidade e que refletem o contexto de hibridismo cultural, produzidos tanto pelas descoleções quanto pela desterritorialização e reterritorialização.

A ação de territorializar tem sido definida por filósofos e etologistas como a possibilidade de qualificar um ambiente, deslocando-o de um contexto para outro (e, portanto, criando novos). Envolve uma ação concomitante de desterritorialização, uma vez que há sempre deslocamento. Mas não se trata de uma relação exclusiva com o espaço (uma mudança local), e sim de uma reorganização sêmica que cria novas metáforas e mediações (GREINER, 2010, p. 47).

A hibridação opera, portanto, pela mobilização de distintos discursos dentro de um âmbito particular, articulando modelos externos e internos. Nas novas equivalências discursivas, cria outros sentidos, e como desencadeador de combinatórias e sínteses imprevistas marcou o século XX nas mais diferentes áreas. Ele parece ser útil para reunir vários processos²⁰ que foram estudados separados, como modos distintos de organizar o pensamento que possibilitam desdobramentos, produtividade e poder criativo distinto das mesclas interculturais já existentes na América Latina.

Estes processos, ao serem difundidos, permitem que alguns grupos em geral usufruam uma multiplicidade que se localiza em territórios distintos. Na perspectiva de fusões artísticas, estas territorialidades são marcadas pela dança, teatro, artes visuais, música, cinema, que se configuram em formas múltiplas e móveis de se apresentar. A renovação vem de diversos pontos do mundo em movimento e em relação, o híbrido mistura cores, ideias e narrativas sem anulá-los. Para Canclini, culturas híbridas são “geradas ou promovidas pelas novas tecnologias comunicacionais, pela reorganização do público e do privado no espaço urbano e pela territorialização dos processos simbólicos” (2008, p. 29). Então podemos perceber que são os procedimentos de desterritorialização de processos simbólicos que engendram culturas híbridas e que os processos de conversão e de inovação de aportes da modernidade são transformados ao meio ambiente.

²⁰ Interétnicos e de descolonização (BHABHA, YOUNG); globalizadores (HANNERZ); viagens e cruzamentos de fronteiras (CLIFFORD); fusões artísticas, literárias e comunicacionais (DELA CAMPA; HALL; MARTÍN BARBERO; PASTERGIADIS; WERNER) (CANCLINI, 2008, p. 18).

O que notamos é que agora está acontecendo uma transição, em que o conceito de espaço público não é mais como antes. O que está acontecendo não é mais claramente interpretável na distinção dualística público-privado. Há às vezes uma expansão da privacidade num território que antes era totalmente público. E às vezes há uma expansão de um território público num lugar que era antes totalmente privado (CANEVACCI, 2009, p. 13).

Os artistas produzem ações que conectam conhecimentos de diversas áreas de conhecimento, como antropologia, psicologia, comunicação, neurociência, com interfaces que podem ser mediadas para o entendimento da dança no contexto contemporâneo, na busca da coerência com a temática de cada obra. Esta complexidade que é decorrente de processos híbridos permite um deslocamento das artes entre si, e por vetores no sentido global entre a história, cultura, política, que se contaminam mutuamente, e traz em cena (no caso específico as inter-relações dança-cinema) a dança que se constitui de transversalidades, que permite uma não linearidade nas composições e a um ‘tudo possível’, caracterizando a dança heterogênea. Entenda-se que o tudo possível a que nos referimos está suportado por argumentações que se interconectam para encontrar coerência no fazer da dança, da dança que dialoga com o cinema, com o vídeo, com a fotografia, entre outros dispositivos que acaso se queira trabalhar, potencializar.

Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesão migra do campo para cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 2008, p. 348).

Mesmo diante do convívio com as diferenças entre as artes sabemos que existe um ganhar e perder nas relações, traduzidas através da organização que compõem o fazer de cada obra. Segundo Cancline (2008), o que torna o mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio às suas diferenças, é aceitar o que cada um ganha e perde ao hibridar-se. Com isso, as relações possíveis entre as artes, ao se misturarem, criam uma potência poética de sentidos múltiplos de interpretação. O trânsito entre os meios artísticos permite transmutações de informações sígnicas de uma arte para outra, colocando em cena uma obra transformada. Tratando-o como um “processo de tradução cultural, agonístico, uma

vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecibilidade²¹” (HALL, 2013, p. 82). Entendemos que o autor utiliza o termo agonístico como formas de controvérsia e distintos modos de perceber as coisas, como ideias diferentes, e daí surgem a relação do processo de tradução, pois o processo não se torna definido, os significados vão se transformando sucessivamente.

Devido à indecibilidade, que compõe as produções artísticas na atualidade, e referindo-se por híbrido a um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se ressignificam. E a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais, que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura, nos deixa diante de um processo fertilizador. “A tradução nada mais é do que a natureza performática da comunicação cultural. É de pequenas articulações do fazer poético que se ergue a história das línguas e das paisagens da migração e da diáspora” (GREINER, 2005, p. 108). E, no caso da dança, uma produção de novas configurações na composição das obras. Obras estas que parecem gerar dificuldade ao entendimento da arte contemporânea “que se perde em meio aos diferentes tipos de atividades artísticas, mas é, contudo, incitado a considerá-la um elemento indispensável à sua integração na sociedade atual” (CAUQUELIN, 2005, p. 161).

A primeira condição para distinguir as oportunidades e os limites da hibridação é não tornar a arte e a cultura recursos para o realismo mágico e universal. Trata-se, antes, de colocá-los no campo instável, conflitivo, da tradução e da “traição”. As buscas artísticas são chaves nessa tarefa, se conseguem ao mesmo tempo ser linguagem e vertigem (CANCLINI, 2008, p. XL).

No contraponto entre global-local outras antíteses emergem no cenário global. Para Canclini (2008), o arcaico e o moderno interagem entre si representados por tradições que perduram entre a aceleração de uma proposta de modernidade. Entre o culto e o popular quase não se tem uma diferença considerável da observada em outras épocas. Toma-se como exemplo as manifestações culturais, como o Tango na Argentina, que, ao surgir, era tido como dança imprópria para a alta sociedade, sendo praticado principalmente por prostitutas em bordéis e pubs. Na atualidade

²¹ É um problema de decisão, como qualquer questão arbitrária de sim-ou-não sobre um conjunto infinito de entradas.

essa prática cultural é encontrada em todo o país, como também é praticada em outros países da América Latina, e também na América do Norte e na Europa.

Ou seja, as especificidades se justapõem em uma hibridação constante, uma vez que o sentido hibridismo cultural vem para designar e procurar explicar estas interações. E, trazendo a colaboração do entendimento do corpo como mídia de si mesmo – corpomídia – as contaminações constantes nas quais estão submetidos no viver diário, é relevante considerar que não há rompimentos entre estes sentidos, mas um circuito em que se “entra e sai” (CANCLINI, 2008, p. 17) e que se transforma no percurso.

Baseado na reflexão de Canclini (2008) – quando considera a pós-modernidade não um estilo, mas como a copresença aglomerada de todos os lugares onde os capítulos da história, da arte e do folclore cruzam entre si, e com as novas tecnologias culturais – deslizaremos pelos caminhos que a dança contemporânea percorre em meio às produções artísticas. Mesmo que, como sabemos, esses processos estão aí em constituição e transformando como propostas de um difusionismo, que necessariamente não precisa seguir regras, aplicando normas. Na atualidade as noções de originalidade, de conclusão, de evolução das formas ou de progressão na direção de uma expressão ideal não têm prerrogativa para delimitar o fazer artístico. Este cenário forma-se em meio à multiplicidade de localidades que, mesmo pela tentativa da homogeneização, se destacam pela relação de coexistência, em que os processos de criação seguem direção do variável.

Assim como Jorge Alencar, em *Pinta*, apresenta qualquer objetos em cena como corpo, trazemos o pensamento de Emyle Daltro (2011), no artigo *Contatos (Me)moráveis: constituindo coreografia a partir de relacionais entre humanos e não/humanos na instalação coreográfica Vestígios*, que assevera:

Com *Vestígios*, somos instigados a querer escutar as vozes de humanos e não/humanos envolvidos nesse fazer artístico que nos permite transitar por teorias e práticas de dança, de artes visuais, de técnicas de sonorização, iluminação, cenografia, de modos de viver ancestrais e do tempo presente [...] *Vestígios* problematiza o lugar de encontro entre diferentes culturas humanas; entre tempos e espaços distintos e entre humanos e não/humanos, instaurando memórias (im)possíveis (DALTRO; EMYLE, 2011, p. 2).

Diante dessa citação, percebemos que o hibridismo é visto como

deslocamentos contínuos da cultura, em que o artista contemporâneo é envolvido na multiplicidade entre trocas dinâmicas das expressões artísticas, das novas mídias e dos acontecimentos globais, ao qual promovem uma estrutura comunicacional de diferentes contextos culturais que circulam nas obras artísticas contemporâneas, tal qual acontece nas cenas do filme *Pinta*. Cada expressão artística tem as suas especificidades, e no processo híbrido as especificidades são deslocadas, se transformando em outro produto, tanto na forma de criação como na forma de contemplação.

A arte contemporânea perpassa fronteiras, valoriza elementos de culturas antigamente consideradas periféricas, mescla elementos de cultura grega, indígena, africana ou ritual com elementos da cultura norte-americana como o hip hop ou o grafite (ALICE, 2010, p. 127).

As instalações coreográficas são formatos de exposições em dança que compõem muitas dessas interações. Neste mesmo sentido, para Souza (2011), as instalações são vistas como algo que “permite englobar toda e qualquer forma de materiais e linguagens artísticas” (SOUZA *apud* DALTRO, 2011, p. 10). Nesse contexto, o processo de hibridação rompe com as fronteiras entre o global/local e outras formas hegemônicas, colocando as oposições no mesmo espaço/tempo, não implica necessariamente uma unidade, e sim a valorização das diversidades possíveis.

Existem alguns aspectos relacionados ao processo híbrido na criação em arte, que entram em discussão no século XX e que instigam reflexões sobre a ideia de autoria, de originalidade e autenticidade das obras de arte. “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo aquilo que nela é transmissível desde a origem, de sua duração material até seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2014, p. 21). Onde, de fato, as ideias são originais, se existe uma memória, um contexto que se atualiza a cada instante diante das transformações ocorridas? E no corpo que dança e sua dança, como se dá autoria do movimento que se constrói a cada dia do viver no mundo? No artigo *Apropriação Poética nos processos criativos em dança* (2012), Daniela Gatti cita que:

O artista cria a partir de fragmentos do passado encontrados em sua memória artístico-cultural, afirmando suas obras numa suposta originalidade. Uma originalidade que aparece no sentido de que cada

leitura sobre uma obra maior se mostra como única (GATTI, 2012, p. 2).

Tal questão traz à cena o conceito de atualização, que pode ser associado a diversas formas da prática de *re-enactment* utilizada no filme *Pinta*, na possibilidade que o autor tem de explorar uma memória, que permite ao artista fazer renascer em tempos diferentes uma nova releitura, interpretação de uma obra ou acontecimento do passado. As criações são permanentes no tempo e espaço, indo a uma deriva de infinitas transformações, pois o trânsito no tempo amplia um olhar deslocado para diversas possibilidades de criação. Também nessa perspectiva, a criação de Érica Bearlz, em parceria com a *Seis + 1 Cia de Dança*²², propõe um material coreográfico de imagens ou objetos, influenciado pelas telas dos artistas do movimento impressionista europeu no final do século XIX, expondo, dessa forma, o revisitamento em outras obras, como um processo de atualização das misturas propostas na contemporaneidade.

Nesse trabalho os intérpretes criadores fomentaram uma pesquisa híbrida entre dança contemporânea e artes plásticas num processo dialógico que permitiu o visitar ou ainda apropriar-se das obras impressionistas propondo um “erro de leitura” entre os elementos plásticos que compõem tanto a tela quanto o corpo que dança (GATTI, 2012, p. 3).

As diversas formas de aspecto híbrido de configurações em dança, que emergem no seio da nossa cultura e que seguem o percurso autoral de cada artista no seu processo de criação, são reflexos também de uma memória que se atualiza em novas configurações, sob-reproduções tanto na arte, como em outras mídias. Eduardo Augusto de Almeida (2012) também relata em seu artigo estas questões de atualização na arte contemporânea, trazendo várias citações de autores, como esta de Jacques Rancière:

Jacques Rancière também trata dessa outra maneira de entender o passado que não se prende ao acontecido, enterrado e congelado para sempre nas páginas da história. Para ele, o pensamento artístico contemporâneo, que de certo modo define o chamado “regime estético”, não começou com decisões de ruptura artística.

²² Seis + Cia. de Dança é uma companhia independente, criada em 2010, como uma alternativa para agregar artistas interessados em pesquisar a criação em dança contemporânea. Atualmente a companhia desenvolve seus trabalhos em Campinas-SP.

Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte [...]. O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime de relação com o antigo (2005, p. 36).

Os processos de criação sendo tratados numa perspectiva de combinações entre gêneros de dança, música, teatro, artes visuais, cinema nos fazem deparar em trânsito com as culturas erudita, popular, massiva que se articulam hoje em torno também de uma cultura midiática. Verificamos possibilidades que a dança contemporânea atravessa na atualidade. Nos possíveis resultados dessas possibilidades são utilizados alguns métodos híbridos como a bricolagem²³, a marronizações²⁴, a bifurcações²⁵, a dialógica²⁶, a polifonia²⁷, a ubiquidade²⁸, propondo uma nova poética nas composições, dificultando afirmar qual expressão artística é específica em uma obra contemporânea. Podemos pensar estas formas de manifestações múltiplas de arte como Performance Arte ou Performance Híbrida, termos citados pela pesquisadora Erika Karnauchovas, no seu texto “Hibridismo na Arte”, em que traz como referência o livro *Performance como Linguagem* (2004), de Renato Cohen.

[...] é impossível falar-se de uma linguagem pura para a *performance*. Ela é *híbrida*, funcionando como uma espécie de fusão e ao mesmo tempo como uma releitura, talvez a partir da sua própria ideia da arte total, das mais diversas – e às vezes antagônicas – propostas modernas de atuação (COHEN, 2004, p. 108).

As formas híbridas, podem fazer parte do processo de criação em dança contemporânea, apresentadas em múltiplas vozes. Percebemos que muitos artistas possuem um olhar deslocado para o global/local, possibilitando infinitas obras de

²³ Bricolagem: Funciona para envolver e aprender a partir de vários modos de produção do conhecimento [...] dialoga com inúmeros modos de produção de sentidos e de conhecimento, que têm origem em diversos locais (KINCHELOE, 2007, p. 30).

²⁴ Marronização como fuga de todo vínculo e preconceito étnico, portanto, como corrida digital dentro e fora das redes, como cruzamento de papéis congelados e identidades estáveis. Como híbrido que corre (CANEVACCI, 2013, p. 62).

²⁵ Bifurcações (CANEVACCI, 2013) ramificações, desvios, separações, que poderão hibridar a uma séria infinita de atribuições e significados.

²⁶ Dialógica, como um homem que não tem território interior soberano, “mas está todo e sempre na fronteira e, olhando dentro de si, ele olha nos olhos do outro e com os olhos do outro” (BAKHTIN *apud* CANEVACCI, 2013, p. 75).

²⁷ Polifonia multiplica os sentidos das observações e os estilos das representações. Graças ao desejo da escuta, a polifonia não é a arte de correlacionar diferentes harmonias, mas de entrelaçar dissídios, aproximar conflitos, exercer a desordem tímbrica (CANEVACCI, 2013, p. 77).

²⁸ Ubíquo é incontrolável, incompreensível, indeterminável. Fora do controle político vertical, da racionalidade monológica, de toda determinação linear espaço-temporal (CANEVACCI, 2013, p. 86).

arte em processos cíclicos de criação. Com discursos que se elaboram no corpo, ao qual a “materialidade do corpo já é, pela sua própria natureza, histórica. Ela não abriga ou contém história” (GREINER, 2005, p. 99), indo ao encontro de práticas que cada vez mais buscam romper as fronteiras desse próprio corpo e que podem seguir outras possibilidades, que se transformam. “O transformar-se não há passado nem futuro, nem presente, não há história” (CANEVACCI, 2013, p. 102). Isso significa, ao nosso entendimento, que as misturas entre as artes já partem de junções entre outras tantas manifestações, e que na realidade existe uma impossibilidade de fechamentos de uma obra de arte, pois é sempre um eterno retorno. Assim, a “arte contemporânea caminha no sentido contrário dos discursos protecionistas a respeito de culturas regionais ou locais, mesclando alegremente elementos de diversas culturas e épocas” (ALICE, 2010, p. 127).

De um modo geral, como sugere Canclini (2008), hibridização desponta como perspectiva de compreensão dos processos de interações, resultantes das mesclas. O fenômeno do hibridismo cultural, por este viés, pode ser como sinônimo de encontro cultural, de tal forma que encoraja a criatividade, e refere-se a modificações culturais, com as quais hoje lida e configura-se, tanto como um modo de agir, seja pela ação pura e simples, ou seja, pelo discurso, como um modo de construir, resultando em uma série de objetos culturais que largamente consumimos.

Diante das estéticas híbridas que se tornaram um processo de presença e de acontecimentos na criação cênica contemporânea, compreendemos que cada expressão artística tem as suas especificidades, e no processo híbrido as especificidades são deslocadas, se transformando em outro produto, tanto na forma de criação como na forma de contemplação. No transbordar dos hábitos comuns existe uma permissão constante ao artista de vasculhar o que está próximo ou distante dos olhos comuns de uma sociedade, são firmadas proximidades entre a realidade do passado, presente, e um devir de possibilidades, que se fazem presentes a cada instante.

No processo criativo de *Pinta*, Jorge Alencar, parte da premissa de pensar junto todas as coisas que transitam entre “acentos musicais, acentos coreográficos, acentos teatrais, acentos performáticos, acentos cinematográficos” (ALENCAR, 2014). É uma forma de deslocamento entre linguagens diferentes de arte, que na criação de alguma obra se contaminam mutuamente no processo, sendo que o produto se faz no deslocamento do palco para o cinema. Selecionar de modo

criativo o que já se encontra junto é não pensar de forma a “misturar” as linguagens, porque elas não estavam separadas. Na Figura 3, abaixo, percebemos nitidamente uma mistura de informações que partem de uma performance corporal, em que a atriz dança, canta, juntamente com a plasticidade da cena, que compõe o visual artístico de cores híbridas.



Figura 3 - Filme *Pinta* (2013)
Fonte: Frame extraído do Vídeo (DVD)

A dança e o corpo que dança são partes integrantes de viveres em continuidade, sempre. Para Jorge Alencar, o corpo, cinema, vídeo. Imagem, ensaio, rua, urbanidade, salão de festas, corredor, passeio, porta e janela, varal, bolas, piscinas, arranjos, transbordamentos, cabides, cadeiras, fresta. São lugares propícios para as poéticas do corpo. O grupo Dimenti interfere na dinâmica e continuidade da produção de obras que saboreiam o corpo, os repertórios de caráter fantasioso, político, filosófico, pedagógico, dando lugar para ações artísticas com possibilidades que ganham em comunicação e atualizações, a partir de uma configuração dinâmica de finalidades para a prática do *re-enactment*. Assim, o grupo contribuiu numa atuação multidisciplinar, de atravessamentos múltiplos de gêneros estéticos para a produção de *Pinta*.

Em reflexo a isso, o corpo é invadido e invade espaço-tempo, pelas formas de intermedialidades, que desenvolvem pelas peças, filmes, romances, histórias em quadrinhos, histórias infantis, contos de fabulas, pornochanchadas²⁹, que provocam

²⁹ Pornochanchada foi um gênero do cinema brasileiro. O termo, fruto das junções das palavras pornô com chanchada, serviu para classificar um tipo de filme que começou a ser produzido na passagem para a década de 1970, que, por uma confluência de fatores econômicos e culturais, em especial com a liberação dos costumes, produziu uma nova tendência no campo cinematográfico no questionamento dos costumes e na exploração do erotismo.

comunicação reflexiva e crítica aos modos de participação entre as artes. Uma construção intercultural com múltiplas realidades, com mestiçagens diversas. Busca atravessar fronteiras e estabelece relações de profanação. Então se utiliza de dispositivos que possibilitam deslocamentos e repetições: desenhos animados, brinquedos, anúncios publicitários, espetáculos cênicos, hibridismo dança e cinema.

2.1 O DIMENTI NA DANÇA, UMA ALUSÃO PARA *PINTA*

A dança artisticamente treinou uma capacidade discursiva muito forte, uma hipertrofia do discurso que nos levou a outro lugar de pensar dança, fazer dança.

Jorge Alencar

Com princípios poéticos, por uma estética de atravessamentos múltiplos e caminhos que articulam possibilidades diversas entre cultura, arte, educação, política, o Dimenti surgiu em 1998, com direção de Jorge Alencar, diante de um cenário que começava a impulsionar artistas e produções em dança na cidade de Salvador, possibilitando diversas vertentes, o estímulo à pesquisa e produção coreográficas na Bahia. Seguiu como grupo nuclear por 15 anos, nessa primeira fase tinha um repertório de obras muito ativo e uma pesquisa de linguagem em constante elaboração, tanto de ordem conceitual como estrutural. Hoje o Dimenti atua como produtora cultural e ambiente de criação artística, é coordenado por três dos seus fundadores – Jorge Alencar, Ellen Mello e Fábio Osório Monteiro – junto aos artistas Leonardo França e Neto Machado.

Pluralizando modos como uma plataforma de multilinguagens, suas atividades são voltadas para diferentes formas de abrangência em criação e pesquisa artística, como também em circulação com eventos culturais e pedagógicos. Reúne artistas, produtores, comunicólogos cujas ações são ligadas à criação artística e gestão de projetos culturais diversificados, como festivais, circuitos de repertório, oficinas, debates, intercâmbios, residências artísticas, publicações e audiovisuais (CDs, DVDs, videoclipes, documentários, curtas e longas-metragens). Além da apresentação e manutenção do repertório, o grupo desenvolve projetos de intercâmbio com companhias locais e nacionais e atividades de reflexão e fomento à cena local, atuando também na produção de outros artistas e coletivos.

De tempos em tempos estranhas criaturas descem sobre a terra com a missão de bagunçar o coreto das ideias fixas. O Dimenti funciona assim. Nada é definitivo, apenas o prazer de pesquisar e arriscar sempre!

Fernando Guerreiro



Figura 4 - Sensações Contrárias (2007)

Foto: Matheus Rocha, com Daniella Aguiar

Os elementos que afetam o grupo Dimenti provocavam reflexões que têm necessidades de migrar para suas criações. Na imagem acima (Figura 4) o objeto (a poltrona) parte de uma rede interinfluenciada marcada por representações e significados que permitem uma comunicação entre o artista e o mundo. De como os criadores intérpretes lidam com suas memórias, do modo como eles gostam de coreografar e de se inspirar nos caminhos por onde passaram. O corpo de cada intérprete entende, apreende o movimento com a proposta de cada criação livre no seu experienciar, de acordo com as condições de cada um, do meio e de como a informação de suas vivências é absorvida, deixando-se livre. “Fazendo a dança tornar-se desde o início ‘pensamento do mundo’, por um lado; mas, por outro, é o corpo que estabelece a mediação entre o pensamento e o mundo” (GIL, 2004, p. 145).

E com/no corpo são realizadas histórias em rede de relações que aproximam vivências e experiências que acompanham a criação e produção das obras do Dimenti. Em atmosferas diferentes, tanto na densidade, textura, dinâmica, compõe com humor, ironia e poesia a sua forma de dançar. O grupo desenvolve um processo de criação constante. Constatando que o gesto criador é contínuo, o

diretor e criadores-intérpretes olham para todos os objetos de interesse, seja uma dança, um teatro, um cinema, tanto quanto um romance, uma instalação, um artigo científico, uma matéria jornalística ou uma peça publicitária, todos estes vistos nas obras do Dimenti como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado.

Um dos aspectos a se destacar nas obras do Dimenti é a maneira como percebemos a passagem do tempo, expressa no revisitamento do passado no presente, que se revelam como repetição, utilizando sínteses diferentes: “O presente é o repetidor, o passado é a repetição, mas o futuro é o repetido” (DELEUZE, 1988, p. 96). Conforme Matos (2010), quando aciona o conceito de repetição em Deleuze para analisar a dança,

Ao explorar a complexidade do movimento, o transmutar do que se repete no corpo em seus diferentes estados, provoca deslocamentos, retroações, simulacros, pelos quais a diferença transita na organização que ocorre em cada repetição, transbordando séries heterogêneas de movimento que possuem sentidos e metáforas próprias, fazendo com que a repetição seja a diferença em si mesma (MATOS, 2012, p. 31).

Numa composição improvisada em dança, mesmo quando a repetição não está relacionada com o movimento produzido por outra pessoa (quando fazemos o movimento que remete ao de outro dançarino por contaminação, através de rastros, qualidades, encadeamentos, de um acordo que é único), estamos criando, e podemos perceber e decidir pela “repetição” de um movimento realizado no momento presente, que irá modificar o seu sentido. Porém, mesmo no caso em que a repetição se dá no próprio corpo de quem gerou o movimento, cada vez que ele é feito sofre modificações, seja na sua duração (mais rápido, mais lento), no nível de recrutamento motor (tônus muscular mais alto ou mais baixo) ou na sua localização espacial, de tal forma que o sentido pode sofrer alterações a cada momento que ocorre. A cada instante estados corporais podem ser instaurados e novas circunstâncias podem surgir no jogo compositivo. Ou seja, a repetição do movimento sempre será outra construção e nunca igual ao que já foi, consistindo, dessa forma, na dissolução do objeto e na abertura à transformação.

Assim, correspondemos o presente ao que estar diante de si, perante o conteúdo e o apreendido, no tempo que existe (o produto, a composição). Já o

passado, onde se encontra o fundamento, o motivo (referências artísticas, literárias, filosóficas, textuais, fábulas e histórias em quadrinho), e o futuro como um chegar/tornar no tempo (o retorno, o renascer). É evidente a relação com a prática do *re-enactment*, em que reencenar uma obra performativa muito após sua criação – seja ela retrabalhada pelo próprio autor ou reinterpretada por outra pessoa – não é uma cópia decorada de uma dada forma estética. Mas sim um ato de investigar arquivos e resignificá-los para outro olhar.

O corpo é outro aspecto que o grupo trata em suas criações, pois no processo de criação, o grupo transpõe cada texto e frase como uma partitura corporal, que, na forma literal ou abstrata, consegue comunicar e organizar a narrativa da obra que põe em relação diversas informações que compõem o corpo e que se expressam na maneira de dançar de cada intérprete. Nesse aspecto os procedimentos criativos utilizados pelo grupo a partir de princípios do *re-enactment* estão presentes, o da tradução (entendida como transformação e não como perda em relação ao texto primeiro), recriação e repetição.

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão (DELEUZE, 1988, p. 12).

Portanto, não apenas a um jeito de dançar único ou a uma qualidade de movimento específica que observamos o repetir no corpo do grupo, mas a partir da apropriação dos textos e reelaboração, de uma densidade estética – sejam elas em relação à corporeidade do cartum³⁰ e o clichê, assim como o nonsense³¹, a simultaneidade de ações desconexas no corpo, a colagem, a paródia e a não linearidade dramática. Como relata Serrano (2010), os processos de criação no Dimenti constituem-se em um caldo de múltiplos ingredientes. Como os próprios integrantes explicam, trata-se de uma soma de percepções e apropriações, com proposições dinâmicas elaboradas de uma perspectiva política, no interesse por

³⁰ Cartum (do inglês cartoon) diz respeito a desenho animado e não a história em quadrinhos (HQ). Apesar de guardarem relações formais entre si, a investigação do “Dimenti” debruça-se no corpo em movimento apresentado pelo desenho animado (SERRANO, 2010, p. 64).

³¹ “Sem sentido”, “contra-senso” ou “absurdo” em inglês. A expressão é frequentemente utilizada para denotar um estilo característico de humor perturbado e sem sentido, que pode aparecer em diversas artes.

produtos da cultura industrial, telenovelas, programas de auditório, propagandas, musicais da Broadway, filmes e entretenimentos infantis.

Os elementos que constituem cada criação variam bastante, um dos principais aspectos que norteiam a lógica organizativa das obras do grupo é o princípio da descontinuidade no que concerne à disposição dos elementos usados na cena que não guardam entre si nenhuma relação causal, sendo justapostos elementos de naturezas muito distintas e à organização dos acontecimentos da narrativa com grandes saltos temporais, abortos abruptos de ações e a presença de digressões que aparentemente fogem das questões centrais propostas. O exercício é de indagar o que o encontro de universos, aparentemente tão divergentes, pode gerar (SERRANO, 2010).



Figura 5 - Um bico chamado dente (2010)

Fonte: Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/dimentiproducoes/photos/pb>>



Figura 6 - Souvenir (2011)

Fonte: Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/dimentiproducoes/photos/pb>>



Figura 7 - Um corpo que causa (2011)

Fonte: Facebook. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/dimentiproducoes/photos/pb.176835785788119.-2207520000.1459081535./369701589834870/?type=3&theater>>

Fica claro que as criações do diretor-editor³² causam um processo performático específico, que emerge de cada relação entre os agentes e o meio, entre o artista e suas especificidades e entre o dançarino e a sua dança. Como nas figuras 5, 6 e 7, nas quais percebemos a ação do movimento corporal como parte de resposta do material utilizado nas cenas de cada espetáculo, numa ação participativa.

Estas apropriações partem sempre do referencial de cada participante do grupo, numa atitude colaborativa, aproveitando a diversidade de experiências e informações geradas pelos intérpretes-criadores com uma conexão com os elementos compositivos do trabalho, utilizando a pluralidade como ferramenta e baseando-se nos critérios teórico-práticos do grupo (SERRANO, 2010, p. 73).

A performance não se apresenta como “um ato autoral, mas como resultado de uma confluência de sentidos e de fluxos. Estes fluxos são potencializados pelo performer e confluem no corpo no momento em que são atualizados” (ALICE, 2010,

³² Termo relacionado ao novo papel do coreógrafo-diretor a sua responsabilidade no processo e em um novo olhar sobre a autoria, na atualidade [...]. Segundo o mesmo Alencar e colegas de grupo, tem uma função mais voltada ao trabalho de um editor que sabe o que é pertinente para a encenação (SERRANO, 2010, p. 152).

p. 126). A atualização, dessa forma, é vista com diferenciação ao que já foi, e também com divergência ao processo de princípio. Portanto, a atualização e a diferenciação, neste sentido, são sempre uma real criação. Para Jorge Alencar (2007), é necessário repensar constantemente os focos de pesquisa artística no sentido de formular diferentes questões criativas, e muitas vezes, para objetos que se repetem. No caso de *Pinta* as obras referenciam as cenas que se repetem com novo sentido e a partir de novos arranjos.

2.2 DO PALCO À TELA - ENTRE MARRONIZAÇÕES, BIFURCAÇÕES E DIALOGIAS³³

Entre corpo, memórias e repetição os produtos do Dimenti atualizam citações e referências em transformação de significados para a criação de *Pinta*, em que é possível visualizar em cada segmento do filme. Isso significa colocar em evidência os materiais que o grupo produziu ao longo dos anos. E com a prática do *re-enactment* redesenha as bordas, transforma e traz à tona uma presença, ou um “universo estético”, da obra passada. Sob essa perspectiva é possível compreender na proposta do grupo o “apagar fronteiras nas artes cênicas atuais, dando um novo significado ao corpo e aos processos criativos em contínuo inacabamento, ad infinitum” (SERRANO, 2010, p. 159).

No sentido de formular questões de composição e reconhecer o processo criativo no filme *Pinta*, apresentaremos a ideia de cada espetáculo realizado entre a trajetória do Dimenti, da cena palco, que foi levado para tela de cinema, em atmosferas que ganham outro corpo no filme, com dinâmicas e tons diferentes das obras-fontes. Tratando, especificamente, os seguintes trabalhos: *O Alienista* (1998), *Chá de Cogumelo* (1999), *Pool Ball* (2002), *Chuí* (2004), *O Poste*, *A Mulher e o Bambu* (2007), *Batata* (2008), o videodança *Sensações Contrárias* (2007), *Um Dente Chamado Bico* (2010), *Um corpo que causa* (2011).

Assim, iniciaremos pelo primeiro espetáculo, que traz para a cena o conto homônimo de Machado de Assis³⁴, *O Alienista*. Pretendendo estabelecer os limites das fronteiras entre o que é normal e o que é anormal, o médico Simão Bacamarte

³³ Rever conceitos na página 58.

³⁴ Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) foi um romancista, contista, poeta e teatrólogo brasileiro, considerado um dos dois mais importantes nomes da literatura brasileira.

cria uma casa de repouso, chamada de casa verde, na qual a maioria dos moradores é tida como louca, por, justamente, terem comportamentos que se desviam de alguma normalidade estabelecida. A loucura é o fio que conduz a peça.



Figura 8 - O Espetáculo – O Alienista (1998)

Fonte: Frame capturado do DVD

Na Figura 8 o autor utiliza metáforas para representar as ações na cena, como, por exemplo, o ator em pé (na direita da foto) fala: “Eu sou um homem ou uma árvore?”, possibilitando múltiplas interpretações dos espectadores. Assim, Jorge Alencar ironiza uma mentalidade cientificista própria do século XIX que buscava classificar a razão humana a partir de normas gerais de conduta, verdades absolutas e generalizações radicais. É interessante pensar em por que trazer à cena artística contemporânea um tema como este a ser discutido no primeiro trabalho do grupo Dimenti. O impacto é determinante ao evidenciar as redes que são atravessadas por mecanismos de poder, que condiz com o pensamento de Agamben (2014) quando ele caracteriza o mundo contemporâneo como uma enorme oferta de dispositivos, como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2014, p. 39).

O final da década de 90, principalmente na cidade de Salvador/Ba, onde se inicia a trajetória do grupo Dimenti como núcleo artístico, o elenco era potencializado por jovens que buscavam maneiras controversas ao estabelecido socialmente, ao

que se dizia normal. Eles eram retroalimentados por ideias de fazer arte em relação a mudanças que se estabeleciam no contexto da dança contemporânea na Bahia. Inquietação e impulso moviam grupos, companhias de dança em composição diversificada das mais variadas vertentes. Eram promovidos encontros, debates de caráter fomentador para direcionar processos de resgate, de ideologias dos anos 60, e perspectivas políticas voltadas para projetos com o objetivo de escoar a produção da dança cênica local em diversas vertentes.

Sob essa perspectiva surge a marca do grupo com característica e estilo pitoresco, presente como algo que remete ao inusitado, ao curioso e bizarro. Daí pode-se inferir que ao lado do ilimitado crescimento dos dispositivos de nosso tempo, responde uma proliferação de processos de subjetivação e um mesmo indivíduo pode ter múltiplas subjetividades. Ao experimentar o corpo e o desejo, as situações e ações do *Alienista*, obra supracitada, constroem um movimento aberto a possibilidades de relação com o que Agamben (2009) faz por acreditar, isto é, o homem deveria adotar novos modos e estratégias de convivência com os dispositivos e uso dos mesmos, tendendo garantir uma subjetividade formada por atividades criadoras de si, para só assim subverter o atual domínio dessa cultura de dispositivos.

O corpo do *O Alienista*, parte do jogo de sair e entrar no espaço, dos personagens e da ação, assim como o comentar as ações da cena geram um corpo pouco nítido, que não tem uma posição definida, que dialoga e que está em constante câmbio, um corpo definido como corpo borrado, um corpo sem foco, que está constantemente desinstalado/instalado (corpo interrupto) (SERRANO, 2010, p. 147).

Na aproximação entre o corpo e o objeto há, obviamente, a percepção de que a narrativa da obra *Alienista*, reelaborada pelo Dimenti, parte inicialmente de um trabalho de final de escola, vislumbrado por um imaginário infantil, para uma existência apaixonante da arte das possibilidades, singular e concreta. Aquela que, antes de ser materializada, já existia procurando a corporização móvel, sem estática. O corpo visto de forma múltipla e provisória – literatura, teatro, dança, vídeo, música, que podem ser reativadas por quem as lê. Enquanto marca do processo de criação do Dimenti, a leitura das suas obras, a existência dela mesma, antecede a materialização, pois os objetos concretos são muitas vezes comparados e

confundidos com a matéria corpo. O efeito abstracionismo é transcendido, assim o que emerge das ideias e dos sentimentos é criativo e enigmático.



Figura 9 - O Espetáculo – O Alienista (1998)

Fonte: frame capturado do Santo Forte Dimenti DVD (2006)

Na Figura 9 os atores apresentam estados de corpo dúbios, abertos e dinâmicos no sentido de comunicar aos espectadores de distintas formas – do corpo humano ao corpo objeto/matéria ou corpo animal. Ao qual se aproxima da estética do grotesco, de acordo com Matos (2012), o grotesco representa o rompimento de fronteiras entre racional e irracional, sagrado e profano, humano e animal. Assim, emergem da cena ideias e sentimentos múltiplos, desconexos e transitórios, dos quais Jorge Alencar se utiliza no processo criativo do filme *Pinta*.

Pelos caminhos das fábulas, contos e clássicos das histórias da carochinha, o Dimenti propõe um novo espetáculo em 1999. *Chá de Cogumelos*, uma releitura dos personagens dos contos de fadas compilados pelos Irmãos Grimm³⁵ e por Charles Perrault³⁶. Com um novo reposicionamento da figura feminina, desloca os personagens do tradicional, menina/boa, príncipe/valente, princesa/ingênua, lobo/mau, fada/encanto, guerreiro/rico, para o contemporâneo, com valores e associações diferentes e plurais em conexão com as transformações adquiridas pelo

³⁵ Os dois irmãos alemães Jacob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Karl Grimm (1786-1859) grandes autores da literatura clássica infantil de todos os tempos.

³⁶ Charles Perrault (1628 –1703) foi um escritor e poeta francês do século XVII, que estabeleceu as bases para um novo gênero literário, o conto de fadas, conferiu o título de "Pai da Literatura Infantil".

tempo de agora. O espetáculo aborda temas como gênero, masculino/feminino, cultura infantil, sociedade e consumo. Reúne dinâmicas de citações a ícones da cultura pop, para uma reconfiguração dos clássicos universais *Chapeuzinho Vermelho*, *João e Maria*, *João e o Pé de Feijão*, como *Cinderela*, *A Bela Adormecida* e como também *Rapunzel* e *Branca de Neve* ao qual o Dimenti refere-se à versão de Walt Disney³⁷.

Cogumelo é uma droga alucinógena encontrada na maioria das florestas e pântanos, fonte de muitos nutrientes e efeitos peculiares. Alucinações são causadas e a percepção é ampliada, sensações alteradas pelos órgãos receptivos visuais, táteis, auditivos, olfativos, gustativos, proprioceptivos e cenestésicos, que estimulam a imaginação. O tempo acelera ou retarda os processos corporais, podendo ser identificado na dança com movimentos inquietantes. Enfatizando, dessa forma, a pesquisa que o Dimenti faz a respeito das composições descontínuas a uma corporeidade e narrativas de desenhos animados, que geram estranhamentos com abrangência do cômico. Alinhando o pensamento de cômico, numa visão filosófica, como o corpo que ativa um discurso político e crítico com a dança (Figura 10).



Figura 10 - O espetáculo – Chá de Cogumelo (1999)

Fonte: <http://www.infonet.com.br/cultura/ler.asp?id=26621&titulo=cultura>

³⁷ Walter Elias Disney (1901-1966) foi um cineasta, produtor estadunidense de desenhos animados e animador. Ele também foi o criador do parque temático sediado nos Estados Unidos chamado Disneylândia, além de ser o fundador da corporação de entretenimento conhecida como Walt Disney Company.

É ao nos remeter ao entendimento do corpomídia que consideramos que o corpo se transforma em continuidade e na relação com o ambiente, o qual impõe ao corpo meios de interpretação, elaboração e organização de múltiplos significados, nos remetemos ao entendimento de corpomídia proposto por Katz e Greiner (2005), assim as configurações de corpo que reverberam em cada cena de *Pinta* rememoram as obras dimentianas.

Se o cômico nessas propostas filosóficas se desfaz de idéias como: ordem, causalidade, rigidez de conexões, ele pode se aproximar muito da dança e, mais especificamente, da dança contemporânea, quando o corpo assume a impossibilidade de respostas definitivas (ALENCAR, 2007, p. 2).

Com isso nos instiga a pensar os vários recursos que o corpo na dança contemporânea restitui ao seu uso comum, o que poderia significar a profanação dos dispositivos – profanar – restituir ao mundo dos homens, ao seu uso e a sua propriedade, aquilo que estava sob a ordem do sagrado e do religioso – “aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada” (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Percebemos que no espetáculo *Chá de Cogumelos* não existe um lugar estável de corpo e coreografia, de certo ou errado. É que o conceito de profanação propõe uma oposição ao de sacralização: “Se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65).

Pela profanação o dispositivo perde sua parcialidade e tem que se resolver com a sua terceira e mais reprimida característica, a de subjetivar, podemos dizer que profanar é uma vitória da subjetividade revolucionária sobre a subjetivação constitutiva e mantenedora. A caneta volta a ser simples objeto para o uso do sujeito, e não o que o determina. A vida deixa de ser marcada pela forma que lhe foi imposta pelo dispositivo e pode assumir a sua forma-de-vida. Em *Chá de Cogumelos* Chapeuzinho Vermelho usa pés-de-pato, sendo uma mulher que submete o lobo aos seus fetiches de dominação pós-feminista. Maria, a irmã de Joãozinho, é uma mulher forte, em vez de pontuar o caminho com migalhas de pão utiliza a tecnologia de ponta. Rapunzel, em sua torre com prazeres enfáticos, entoa uma ópera Walt Disney.

Para o Dimenti, a releitura desses contos toma um viés crítico, onde os estereótipos dos contos de fadas pertencem a uma época antiga. Esses estereótipos estão presentes nos meios de comunicação de forma massiva. Assim, no Chá de Cogumelo, os clichês são subvertidos, por exemplo, no poder dado à madrasta má, personificada por um homem, o que dá abertura aos limites de uma sociedade heteronormativa. Outros exemplos focam o olhar dado à maldade, quando em Chapeuzinho Vermelho é o lobo subvertido a todo tipo de suplícios, a bruxa é assassinada por Rapunzel e a madrasta de Cinderela torna-se escrava (SERRANO, 2010, p. 88).

E assim, restituir ao livre uso dos homens aquilo que lhes foi tirado pela consagração seria o mesmo gesto de retomar para o uso comum aquilo que o dispositivo confiscou, para poder ditar um uso considerado correto. Bela Adormecida acorda e Branca de Neve troca a maçã por um sanduíche do tipo peça-pelo-número. *Chá de Cogumelo* é um conto de fadas sem princesa esperando na janela com sapato apertado. “Profanar pode acontecer por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo” (AGAMBEN, 2007, p. 66). É nesse contexto que o lúdico se apresenta como um método profanador por excelência, uma vez que profanar não significa simplesmente “abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer um uso novo, a brincar com elas” (AGAMBEN, 2007, p. 75). A linguagem desenvolvida pelo Dimenti cria situações que podem possibilitar uma alteração da percepção, um diálogo com a realidade do mundo, uma arte com fluência para modificações de posições sociais, que causam um meio político e dissolução de fronteiras.

Nos trabalhos do Dimenti, um mesmo objeto costuma ganhar diferentes formas e funções [...] um pano vira uma harpa, uma pedra e um dragão chinês numa mesma cena.

Jorge Alencar

Na Figura 11 (abaixo ilustrada) a popularizada expressão ser ou não ser serviu para criar uma atmosfera trágica de traição e vingança para o espetáculo *Pool Ball* (2002), o qual realiza um encontro entre a obra de William Shakespeare³⁸ e os populares musicais da *Broadway*³⁹ e os clichês estéticos característicos do Dimenti.

³⁸ William Shakespeare (1564-1616), amplamente considerado o maior dramaturgo da língua inglesa e dos mais influentes no mundo ocidental.

³⁹ O teatro da Broadway é a mais prestigiada forma de teatro profissional nos Estados Unidos, além de ser a mais conhecida do público e a mais lucrativa para os atores, técnicos e outros envolvidos nos espetáculos.

A obra *Hamlet*⁴⁰ serviu como material textual e fonte de reflexão para revelação da fronteira entre a insanidade real e a loucura, enfocando questões como amor, traição, revanche, incesto, a devassidão e princípios morais. Durante a narrativa os intérpretes expressam seus pensamentos e ações por intermédio da comunicação verbal e não-verbal. Cantam, dançam e sapateiam ao som de uma trilha sonora composta por canções da Banda Setembro, com estilo que mistura black music⁴¹ e música pop brasileira⁴².



Figura 11 - O Pool Ball (2002)

Foto: Adelmo Santos

⁴⁰ Hamlet, o Príncipe da Dinamarca, obra dramática shakesperiana. É hoje uma das mais importantes e renomadas tragédias do dramaturgo inglês William Shakespeare. Tendo como cenário a Dinamarca, mais precisamente o castelo de Elsinor, esta peça traz sua versão do destino do Príncipe Hamlet, obrigado a empreender um drástico ato de revanche contra seu tio Cláudio, acusado de assassinar o pai do jovem para tomar o poder, depois de desposar a cunhada. O órfão, porém, não apresenta nenhuma inclinação para cometer tal crime, que deveria ser meticulosamente planejado e calculado, exigindo um sangue-frio de que o nobre não dispõe.

⁴¹ A música negra ou black music, também conhecida como música afro-brasileira no Brasil, e música afro-americana nos Estados Unidos, é um termo dado a todo grupo de gêneros musicais que emergiram ou foram influenciados pela cultura de descendentes africanos em países colonizados por um sistema agrícola baseado na utilização de mão de obra escrava.

⁴² Música Popular Brasileira é um gênero musical brasileiro. A MPB surgiu a partir de 1966, foi uma tentativa de produzir uma música brasileira "nacional" que, a partir de estilos tradicionais, teve um impacto considerável na década de 1960, em grande parte graças a vários festivais de música na televisão.

Partindo dos elementos recorrentes dos Clássicos do gênero teatro musical, como *Chorus Line*⁴³, *Fama*⁴⁴ e *Cats*⁴⁵, o espetáculo recria a história de Hamlet como o primeiro bailarino da Cia. Dinamarca de Dança, que tem necessidade de convencer o público e torná-lo cúmplice de suas ações, entretanto, para isso, é preciso compreender não somente o que dizem as suas palavras e os seus gestos, mas entender a situação como um todo, considerando todos os fatores, sociais, políticos e sentimentais que possam influenciar o comportamento de Hamlet ao longo da Tragédia.

Nessa versão musical, a peça coloca uma tradicional Companhia de Dança em um verdadeiro show coreográfico, com movimentos bem marcados, solos, uníssonos, onde os intérpretes cantam “vamos viver, vamos celebrar a vida, vamos ser felizes...” Assim celebram as bodas de Cláudio (irmão do rei Hamlet – recentemente assassinado – e o novo diretor da companhia de dança da Dinamarca) com Gertrudes (viúva do rei falecido e mãe do jovem Hamlet). A estratégia coreográfica é muito bem trabalhada e mistura-se com um cenário colorido, plástico, com alusões diretas a jogos aquáticos (SERRANO, 2010, p. 99-100).

Identificamos que a qualidade das sucessivas cenas, tais como fragmentações, resignificações, desconstruções, fecundações/fusões com outros conteúdos e materiais textuais (movimentos, ações, gestos, sonoridades, objetos, imagens) e materiais poéticos estão ligados à maneira como cada criador entende o mundo, o acolhe e com ele se relaciona, criando fragmentos que podem ser visíveis em suas obras. A utilização de alguns desses elementos faz parte do universo estético do grupo Dimenti, que procura “abordar a criação sem fazer separações ou segmentar, processo e obra” (SALLES, 2006, p. 154).

É importante observar que o corpo transmite sentidos através de seus movimentos. Os elementos cartunescos em *Pool Ball* são feitos no modo

⁴³ A *Chorus Line* é um musical sobre dançarinos da Broadway que participam da seleção por um lugar na linha de coro de um novo musical. A trama oferece um vislumbre das personalidades dos bailarinos e do diretor e coreógrafo do show, à medida que eles descrevem os eventos que moldaram suas vidas e as decisões que os fizeram tornarem-se dançarinos.

⁴⁴ Com a adaptação do filme original de 1980, em “Fama” retrata-se um grupo de dançarinos, cantores, atores e artistas ao longo de quatro anos na cidade de Nova Iorque, na High School of Performing Arts. A escola conta com alunos de todas as esferas da vida e constitui uma oportunidade destes viverem os seus sonhos e alcançarem “a fama”.

⁴⁵ *Cats* é um musical composto por Andrew Lloyd Webber. Teve sua estreia em Londres, em 1981, e se consagrou por dezoito anos em cartaz na Broadway. Para realizar esse espetáculo, Lloyd Weber musicou uma série de poemas de T. S. Eliot sobre gatos, em que *Memory* foi a música de maior sucesso.

semelhantes aos recursos pictóricos que o editor-criador utiliza nos seus procedimentos de criação, como “associações e conexões flexíveis e até mesmo contraditórias, procura estabelecer nexos não-habituais, combinações atípicas e, ao desmontar verdades unívocas entre a coisa e seu sentido, propõe transformações” (ALENCAR, 2007, p. 3). São ações de provocações que desestabilizam o pensamento comum da dança, aquele em que a dança se constrói por combinações de passos predefinidas, com técnicas constituídas em seu corpo. Observamos que todas as situações no entorno das composições do grupo vagueiam nas possibilidades de interação de seus intérpretes, embora tenham um fio da meada necessário à construção poética, esse fio se enreda e abre possibilidades para construir suas tramas e sentidos na estética corporal.



Figura 12 - Espetáculo *Chuá* (2004)

Fonte: Júlio Acevedo

O espetáculo *Chuá* traz à cena um espetáculo infanto-juvenil, uma releitura composta por sons e ruídos naturais, numa onomatopeia inspirada na obra “O Lago dos Cisnes”, voltada para uma linguagem contemporânea. O Lago dos Cisnes é um ballet em quatro atos baseado na versão francesa de um conto de fadas alemão. Com música de Piotr Ilyich Tchaikovsky e coreografias: primeira coreografia por Julius Reisinger e a segunda coreografia de sucesso por Marius Petipa. Com extrema liberdade diante do texto original, traz para a cena provocações e textos

que abordam as realidades locais, no discurso cênico, e até o Lago Paranoá⁴⁶ entra na narrativa como elemento integrante, representado por uma piscina de bolas de parque de diversão. O grupo faz com que as crianças reflitam sobre questões estéticas impostas pelo meio, como o corpo ideal, consumismo infantil, educação doméstica, gênero e diversidade.

Com narrativa não linear e com humor, *Chué* está como uma obra conceitual e abstrata que visa estimular a imaginação e criatividade do espectador, que deixa de ser membro passivo e integra o espetáculo com o seu olhar em movimento. Da mesma forma que propõe Jorge Alencar no filme *Pinta* ao apresentar cenas móveis e dinâmicas que permitem ao espectador traduzir cada cena de forma subjetiva.

O espectador deve ser libertado da passividade do observador que fica fascinado pela aparência à sua frente e se identifica com as personagens no palco. Ele precisa ser confrontado com o espetáculo de algo estranho, que se dá como um enigma e demanda que ele investigue a razão deste estranhamento. Ele deve ser impelido a abandonar o papel de observador passivo e assumir o papel do cientista que observa fenômenos e procura suas causas (RANCIERE, 2010, p. 109).

A possibilidade de comunicação mediante as imagens lúdicas e de identificação diferente (bolas e piscinas, pois estes são elementos comuns do cotidiano infantil), o público foi afetado com sentimentos e causas de estranhamentos pela encenação da trágica história de amor entre príncipe e a bela mulher transformada em ave por um feitiço. A história de amor e de aprisionamento serve como oportunidade para que temas como preconceito, consumo na infância e a obcecada busca pelos rígidos padrões estéticos atuais sejam abordados de forma lúdica. “Criamos um espetáculo para estimular a capacidade de interpretação e criatividade do público infantil”, afirma o diretor artístico Jorge Alencar, que garante que a peça é bem recebida pelo público jovem. Mas costuma causar estranhamento entre os adultos devido às composições reunidas serem de universos e referências

⁴⁶ O Lago Paranoá é um lago artificial de Brasília, no Distrito Federal, no Brasil. Foi concebido em 1894 pela Missão Cruis, e concretizado com a construção da cidade, durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek. O lago é motivo de vida conta com uma rica fauna, boa parte dela aquática ou semiaquática. Dentre os animais mais vistos estão Capivaras, Cotiarinha (espécie de serpente), Tartarugas, Jabutis, Cágados, pequenos Jacarés, Garças, Lontras, Jacaretingas, além de peixes como Caras, Carpas, Tilápias, Tucunarés dentre outros pequenos roedores e répteis< <http://www.soubrasil.com/brasil/lago-paranoa/>>.

aparentemente incoerentes, que “impede a fixação de uma visão normatizadora no trato das questões envolvidas” (ALENCAR, 2007, p. 106).

Misturando linguagens variadas com interpretações que nos levam para entendimento de uma dramaturgia com saberes compartilhados, o que é proposto busca envolver o espectador numa realidade que é absorvida pelo artista. Mas que este, de maneira poética e de acordo também com seus anseios, traz para a cena discursos do seu interesse. São formas que em muitos dos trabalhos do Dimenti estão em evidência, a relação que o grupo faz em recriar uma obra, tanto de fábulas, contos ou clássicos, para um contexto contemporâneo, relacionado a temas que nos levam a refletir sobre diversidade, gênero, educação doméstica e consumo na infância.

O dramaturgo e o ator não querem “ensinar” nada. De fato, eles estão mais que cautelosos hoje em dia quanto a usar o palco como um meio de ensino. Eles apenas querem proporcionar um estado de atenção ou uma força de sentimento ou ação. Mas eles ainda supõem que aquilo que vai ser sentido ou entendido será o que eles colocaram no próprio roteiro ou performance. Eles pressupõem a igualdade - ou seja, a homogeneidade - entre causa e efeito. Como sabemos, esta igualdade se baseia em uma desigualdade (RANCIÈRE, 2010, p. 116).

E daí, a forma que segue as cenas do espetáculo *Chuá*, de modo eficaz, com magia, música, vocais repentinas, com piscinas de bolas, pintinho de brinquedo, bolinhas brancas que se fazem de cachoeiras e com brincadeiras de dançar, são apresentadas as questões que revelam as insistentes lutas do corpo de cor negra, do corpo com deficiência e sua não semelhança ao corpo ideal. No espetáculo *Chuá* “A mulher cisne quer dançar, mas não pode sair de onde está. Um príncipe é necessário... Ele deve atirar-se... Seria um lago? Não... É o dique do Tororó⁴⁷” (SERRANO, 2010, p. 104). Neste trecho do espetáculo a mulher cisne representa as resistências políticas e sociais impostas ao corpo que quer dançar, sendo a figura masculina do príncipe necessária para este rompimento de fronteiras de uma condição a outra, ou seja, apresentam-se questões de gênero articuladas às estéticas sociais.

⁴⁷ Dique do Tororó – em sua criação Jorge Alencar faz alusão a um dique existente na cidade de Salvador – Bahia, contextualizando a cena.

Chuá é a primeira peça infantil do grupo, se aproxima do universo da criança através de príncipes e princesas como jovens do dia a dia, na sua forma de brincar, de selecionar e organizar as brincadeiras. Tem figuras como papagaio, avestruz, galinha, cegonhas, beija-flor, pavão, Barbie, Superman. A criação do espetáculo não tem “referência, especificamente, na peça original e, sim, num produto híbrido, como a versão de Barbie, da Mattel, que é um referencial direto e atual do clássico” (SERRANO, 2010, p. 107). O espetáculo não divide o bem, o mal, o certo, o errado, ele é livre, sem moral da história.



Figura 13 - Espetáculo *Chuá* (2004)

Fonte: Frame capturado do Santo Forte Dimenti DVD (2005)

Foi a partir de *Chuá* que o grupo começou a se organizar numa produção colaborativa entre os intérpretes-criadores, as especificidades que cada integrante tem em relação a um fazer são distribuídas. Como também começou o trabalho do corpo borrado, da sua significação e aparição cênica.

Esse verbo “borrar” se desfaz das idéias de identidade e fronteira enquanto referenciais fixos. Corpo borrado é, sobretudo, um corpo que se propõe a tornar imprecisas aquelas tão insistentes dicotomias. Ao teorizar num texto ou na própria cena sobre esses desenhos animados, já se desmonta a certeza de um objeto de estudo sério em oposição a um produto pueril feito para criança. A este aparente despropósito, é somada a intenção de falar em projeto crítico e performatividade (ALENCAR, 2007, p. 2).

O Dimenti, enquanto grupo, compartilha maneiras de “borrar” a fronteira entre a realidade, a vida e a obra. Como uma arte, que não limita a relação entre artista e obra, que permite a liberdade de uma subjetividade que não é submetida. O repertório selecionado por Jorge Alencar e o grupo, é desenvolvido em cada trabalho, de forma não sequencial, mas sim compartilhando com a realidade do momento, que se relaciona com o tema de cada obra, com consignas e motes para serem pesquisados em conjunto.

No caso do Dimenti, vejo o processo de criação como Coletivo/Colaborativo/Cooperativo ou para continuar em termos dimentianos um C+C+C. Ele é Coletivo, pois os integrantes são criadores e proponentes de ideias, pesquisas, criações e inquietudes; é Colaborativo, já que procura ajuda de vários colaboradores teóricos, práticos e artísticos; é Cooperativo, já que todos atuam na manutenção do grupo, na gestão e produção (SERRANO, 2010, p. 153).

A ação em conjunto não descarta as competências e ajustes necessários à construção poética, que é proporcionada pela forma de estar no mundo e de pesquisar. Então, percebemos que o grupo profana e age com/na arte em dimensão de reinterpretação constante, da mudança de posições, do movimento de funções, da realização do dispositivo em toda a sua plenitude, sem as limitações. Assim, não é possível delinear os comportamentos coreográficos do grupo porque as ações se constroem num campo movente e dinâmico, desta forma as estratégias compositivas são constantemente atravessadas e ressignificadas, tendo cada obra um teor singular e característico. No filme *Pinta* é possível rememorar as obras de Dimenti, porém elas se apresentam sob outra forma de tradução desvelando novos significados.

O espetáculo *O Poste, a Mulher e o Bambu* (2007) parte da ideia de confissão como elemento dramaturgico frequente na obra de Nelson Rodrigues⁴⁸, que trabalha na fronteira da ficção e da confissão. As crônicas foram escritas na passagem da década de 1960 para 1970 e reeditadas recentemente em três coletâneas: “O óbvio ululante”, “A cabra vadia” e “O reacionário”. O recorte feito da extensa obra de Nelson Rodrigues pelo Dimenti cria relações diretas com tipos contemporâneos de

⁴⁸ Nelson Rodrigues (1912-1980), jornalista e escritor brasileiro, é provavelmente o maior teatrólogo brasileiro de todos os tempos.

produção textual e imagética, como os blogs da internet e YouTube que, de alguma forma, atualizam a própria noção de confissão.

Assim, a profanação é necessária para a plena realização do dispositivo como uma *vera religio* – “uma nova dimensão do uso que crianças e filósofos conferem à humanidade” (AGAMBEN, 2007, p. 67). A profanação realiza a importante função de formadora ao mudar o sujeito sem moldá-lo, e transformar a arte sem exercer sobre ela uma catalogação definitiva. “Profanar significa abrir possibilidades de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66).



Figura 14 - O espetáculo: O poste, a mulher e o bambu (2007)

Foto: Paulo César Lima

Por este viés, *O Poste, a Mulher e o Bambu*, a culpa que motiva a confissão, se desmonta aparatos de uma Bahia estereotipada e organizada na coreografia sob a noção de um “corpo borrado”. Esse princípio questiona ideias tradicionalmente polarizadas como dentro e fora, originalidade e citação, estado de cena e estado de coxia, coerência e nonsense⁴⁹. Faz do riso irônico a estratégia cênica para desestabilizar identidades midiáticas. A mulher fala de sua genitália ácida como quem fala do aumento no preço do feijão. Eles dançam hino de futebol. Sol e

⁴⁹ Nonsense é o substantivo em inglês que significa sem sentido, absurdo ou contrassenso e indica manifestações contrárias à lógica.

carnaval na Bahia. Bastantes latas de cerveja no caminho. Decadência e areia quente. Ademais, como diz Leonardo Serrano (2010), há uma maturação dos estudos corporais no Dimenti, de C+C⁵⁰, corpo nó e multiação, que são objeto de pesquisa do grupo. Um corpo, na sua presença mítica profano-sacro e pela (in)operatividade do medo, do secreto e do familiar é ressignificado na cena.

Amor, morte e confissão se configuram também no espetáculo *Batata!* (2008), entre o diálogo da obra teatral de Nelson Rodrigues e os inventivos textos inéditos criados para o Dimenti pelos autores baianos *Maldita Infecção*, de Adeline Souza; *Confissão do Irmão Incestuoso*, de Cláudia Barral; *Espeto!!!*, de Elísio Lopes Jr.; *Anjos Pardos*, de Fábio Rios; *O Escorpião Amarelo*, de Kátia Borges; *Dedo de Moça*, e *Céu de Anfetamina*, ambos textos de Paula Lize – integrante do Dimenti desde a criação do grupo em 1998.



Figura 15 - Espetáculo Batata! (2008)

Foto: Alex Hermes

O caráter confessional presente na dramaturgia por meio de procedimentos narrativos, personagens, recorrências, rubricas, argumentos e situações dramáticas, os novos autores releem entre vários outros materiais o acervo poético rodriguiano. Realiza uma costura em mosaico reunindo texto, música, imagem, metáfora e movimento em possíveis relações da obra do autor com os

⁵⁰ Cartum + Clichê.

bairros da cidade. Praia, negritude e racismo são elementos que se retomam tanto no autor como especificidades culturais baianas.

O cômico e riso, como posicionamento do Dimenti, e a partir da mistura do imaginário do grupo, se para o lado do romance ou de escritas de outras épocas, os criadores-intérpretes colhem, e de uma maneira crítica devolvem ao público, uma obra atualizada em tempos contemporâneos, de valorizar a relação próxima entre amor e morte. A cada cena do espetáculo *Batata!* elementos estranhos, tais como o vidro do catchup, um globo de luz, flores de tecido ou lousas e giz, vão se reconfigurando.

[...] Para Paula Alice, o espetáculo *Batata!* Mantém e recria, ao mesmo tempo, a geometria das montagens anteriores [...] Os corpos dos intérpretes se mostram entre a elegância dos trajes que os vestem e a violência de determinadas movimentações: quebradiças, pesadas, em quedas, embates e lutas corporais (SERRANO, 2010, p. 151).

Os temas se desenvolvem, se repetem, e autores são convocados não com o objetivo de se construir um sistema de pensamento, mas para algo bem mais próximo ao que Deleuze considerou a repetição, como um motivo de decoração, quando diz que

[...] uma figura encontra-se reproduzida sob um conceito absolutamente idêntico... Mas, na realidade, o artista não procede assim. Ele não justapõe exemplares da figura; a cada vez, ele combina um elemento de um exemplar com outro elemento de um exemplar seguinte. No processo dinâmico da construção, ele introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isto só será conjurado no efeito total (DELEUZE, 1988, p. 28).

Em meio a diversas imagens o movimento repetitivo corporal, ao som e ruídos, a quedas e recuperações, a objeto e sensação, ao dentro e fora, somos atingidos pelo videodança *Sensações Contrárias* (2007), criado e dirigido por Amadeu Alban, Jorge Alencar e Matheus Rocha.

Baseado no universo de Nelson Rodrigues, o filme é inspirado no ambiente do Recôncavo Baiano, região de passado coronelista. Os corpos perdem o controle (ver figura -16 a baixo), se borram entre os eventos coreográficos, por ações imprevistas, se dão por falha, se deixam escapular ações imprevistas, se dão por aparentes

falhas, acidentes e descontinuidades, entre o realismo cotidiano e surrealismo. Em que as emoções apresentam-se de maneira inusitada, emoções metafóricas e poéticas.



Figura 16 - Videodança - Sensações Contrárias (2007)
Frame extraído do vídeo (DVD)

Sensações Contrárias traz uma crítica a elementos presentes em Nelson Rodrigues, como no Recôncavo baiano, como o poder do coronel e de sua esposa, a inocência na Lolita com patins e o desejo no rapaz que se contorce, ao olhar uma fanfarra de homens. Essas compulsões são esporádicas e incontroláveis, o corpo reflete as confissões não ditas na sua repressão cotidiana (SERRANO, 2010, p. 146).

A simultaneidade de ações cria uma suspensão temporal, surgindo incerteza sobre a realidade/irrealidade das cenas a partir do encadeamento das cenas e do corpo que se debate repetidas vezes, o qual se articula em um processo de desfazer e refazer, devido ao contraste deste corpo com a estética própria de cada movimento, do personagem e da imagem. *Sensação Contrária* problematiza uma linguagem cinematográfica entre os questionamentos que pertencem à dança. Espaço, ritmo, dinâmica, forma, gesto, locomoção, como também o coreógrafo, que constrói a dança por meio de uma linguagem que é cinematográfica. Assim, observamos a organização do fazer artístico no diálogo entre o corpo e a mídia.

Na articulação de diferentes ações o Dimenti, com a colaboração da coreógrafa Sheila Ribeiro/Dona Orpheline e da contribuição do intelectual Massimo Canevacci, surgir a performance *Um dente chamado Bico* (2010), que investiga a dança recorrente de proposições identitárias presentes em Salvador. As intervenções urbanas, audiovisuais, shows pseudo-folclóricos, a experiência dos artistas como baianos do mundo e uma instalação configurada como stand de vendas de um empreendimento imobiliário – o Yemanjá Privilege, fazem parte desse processo. A partir do imaginário do orixá Yemanjá, o corpo (na figura abaixo) apresenta uma movimentação que representa simbolicamente esse universo de sentidos e percepções.



Figura 17 - Performance – Um dente chamado Bico (2010)

Fonte: <http://www.mostrasescdeartes.com.br/bienaldanca2011/um-dente-chamado-bico/>

Um dos aspectos abordados nessa investigação em dança é, além do universo simbólico, a relação da cidade entre a especulação imobiliária com o turismo e o carnaval. Repensar a cidade para além de suas estruturas e para a relação que se estabelece entre o corpo e ambiente/cidade. Como que o corpo reage aos “fazer” da vida no dia a dia, no espaço público e aos festejos locais. Existe uma forma híbrida na estrutura do espaço, o que representa um

[...] rito festivo-higienizado-publicitário do portal de ingresso ao paraíso, ao mundo vip, exclusivo e luxuoso, não só de um apartamento, mas de um estilo de vida [...] Ao longo da duração do stand, assistimos a alguns performers se apresentando como “orixás” ou “garotos propagandas”, fazendo com que essas posições deslizem por momentos mecânicos, exibicionistas, honestos, violentos ou até mesmo cansados, como se o próprio contexto tivesse exaurido suas energias (FRANÇA, 2010, p.1).

As diferentes possibilidades de criação que o Dimenti desenvolve o situam em uma plataforma de diversidades que compartilha numa forma de transformação e de organização integrada entre as ações. O fato de o grupo provocar um repertório que articula múltiplas linguagens e com profissionais com diferentes formações já mobiliza deslocamentos, que propõem discursos multirrelacionais entre arte, política, corpo, vida que interferem diretamente na obra.

Não se trata somente de estimular a mobilidade, a hibridização e a multiterritorialidade, mas de inserir estes movimentos dentro de ações efetivamente transformadoras que saibam articular-se sempre no jogo ao mesmo tempo uno múltiplo da diferenças (HAESBAERT, 2008, p. 414).

No Dimenti cada espetáculo tem sua colocação, são criações de intertítulos que servem para destacar um determinado tema, que pontuam trajetos de seu interesse. Não são apenas mostra de espetáculos. Jorge diz que “o criador tem como papel: pensar o espaço da obra, convidar o elenco da obra, não é só convidar para uma peça. É pensar, com quem essa peça vai dialogar, quem vive essa obra”. Observamos que tal associação torna as informações mais específicas para o entendimento de cada criação, em que as expressões, gestos, fala, som, imagem, linguagem vão se resignificando de acordo com a travessia que cada corpo faz durante suas experiências, vivências, retornos, repetição, transgressão e tradução. Seus percursos imprevisíveis viabilizam o florescimento de boas ideias a favor de um bem comum, o sucesso de uma obra que gera um tecido poético que leva em consideração as diversas vozes que a compõem.

Jorge cria em Dimenti um processo contínuo, como “aquele que a cada instante é capaz de parar o tempo, pois conserva a lembrança de que a pátria original do homem é o prazer” (AGAMBEN, 2008, p. 128). Assim, no coreomusical *Um corpo que causa* (2011), em uma apresentação solística do dançarino, coreógrafo e ator Jorge Alencar. O espetáculo é um cabaret feito de riso e

melancolia. Quando o riso acontece, se abre o prazer, ao qual podemos entender que o prazer de rir “não é um prazer puro, quero dizer um prazer exclusivamente estético, absolutamente desinteressado. A ele se mistura uma segunda intenção que a sociedade tem em relação a nós quando nós mesmos não temos” (BERGSON, 2004, p. 102).

É no riso que traço minhas políticas de corpo. Mesmo que seja para mergulhar na melancolia, o riso me ajuda a lidar com minhas vulnerabilidades, e essa é uma posição bastante arriscada. O riso é risco na medida em que produz novas sinapses no mundo – e, por isso, novas realidades –, desnaturalizando repertórios sociais e estéticos e dizendo: você não está no controle, bebê! (ALENCAR, 2014).



Figura 18 - Coreomusical - Um corpo que causa (2011)
Fonte: Foto de Mila Bahia



Figura 19 – Coreomusical - Um corpo que causa (2011)

Fonte: Foto de João Milet Meirelles

Portanto, ao rolar escada abaixo com a ajuda de um capacete rosa e um colchão florido, criando uma situação concreta para “causar”, termo comum ao universo LGBT⁵¹ e que significa “dar uma pinta”⁵² ou trazer impacto a determinada situação ou fantasias, o ator mostra que o corpo no coreomusical, a cima citado, tem uma causa política, evidenciada como um desejo de performar diferentes sexualidades em um só corpo. Reflexos de uma articulação que o ator faz entre formas “emergentes/investigativas” de criação que possibilitam encontros de desejo e liberdade, no qual o corpomídia “engendra novos deslocamentos redimensionando as interfaces e reinventando os pensamentos” (GREINER, 2005, p. 97), possibilitando o corpo que dança para conjunções de ação política.

Ao falar de função política na dança, no exercício de produção de conhecimento, portanto, estou implicado de maneira enfática, tanto na reflexão acadêmica que realizo, como na criação coreográfica e em minha agenda política enquanto pesquisador e criador (ALENCAR, 2007, p. 17).

⁵¹ Sigla de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros, é utilizada como nome de um movimento que luta pelos direitos dos homossexuais e, principalmente, contra a homofobia.

⁵² Termo homoexpressivo.

Essa cadência desregrada de memorar desejos e liberdade também vem de referências como do personagem Ariel, de *A Pequena Sereia*⁵³, passando por Michel Foucault⁵⁴, Freddie Mercury⁵⁵, Cauby Peixoto⁵⁶, Judith Butler⁵⁷, Beatriz Preciado⁵⁸, até Caetano Veloso⁵⁹. E, percorrendo pelo corpo, permeia por subjetividades, encantamento, juízo crítico, subversão de poder, música, política, permitindo conjuntamente formas decompostas de multiplicidade de discursos, de abolição de fronteiras estéticas, pelo movimento corporal. A compreensão das interações corpo/ambiente, a liberdade de interações de toda ordem são aspectos efetivos que contaminam *Um corpo que causa*.

O solo traz como materiais incorporados à dança um colchão e capacete que aparecem em cenas do filme *Pinta*, em processos de repetição e tradução, que repete no corpo diferentes estados funcionais, de variações inesperadas, mas ao mesmo tempo uma atualização que parece ter encontrado um espaço relativamente inocuado e comum (figuras 20-21 e 22-23).

⁵³ The Little Mermaid, Disney, 1989

⁵⁴ Michel Foucault (1926-1984), foi um filósofo, historiador das ideias, teórico social, filólogo e crítico literário. Suas teorias abordam a relação entre poder e conhecimento e como eles são usados como uma forma de controle social por meio de instituições sociais.

⁵⁵ Freddie Mercury (1946-1991), foi um cantor, pianista e compositor britânico, fundador e vocalista da banda britânica de rock Queen. Tornou-se célebre pelo seu "poderoso" tom de voz e suas performances energéticas.

⁵⁶ Cauby Peixoto Barros (1931-2016), foi conhecido no meio artístico como Professor. Cauby porque tem sua voz caracterizada pelo timbre grave e aveludado, mas principalmente pelo estilo "próprio" de cantar, que inclui extravagância e penteados excêntricos.

⁵⁷ Judith Butler (1956), professora do departamento de Retórica e Literatura Comparada da Universidade da Califórnia em Berkeley (Maxine Elliot Professor). Desde 2006 Judith Butler atua como Hannah Arendt. Professora de Filosofia no European Graduate School (EGS), Suíça. Traz, de vez, a biologia para o campo do social, motivo pelo qual se tornou um dos principais nomes da atualidade nos estudos de gênero.

⁵⁸ Beatriz Preciado (Burgos/Espanha, 1970) é filósofa com mestrado em Filosofia Contemporânea e Teoria de Gênero pela New School for Social Research, de Nova York, onde estudou com Agnes Heller e Jacques Derrida. Tem doutorado em Filosofia e Teoria da Arquitetura na Universidade de Princeton, EUA. É uma participante ativa do atual debate sobre os modos de subjetivação e identidade, não somente na Espanha como também em distintos foros internacionais.

⁵⁹ Caetano Veloso (1942), músico, produtor, arranjador e escritor brasileiro. Construiu uma obra musical marcada pela releitura e renovação e considerada amplamente como possuidora de grande valor intelectual e poético.



Figura 20 – Coreomusical – Um corpo que causa (2011)
Foto de Val Lima



Figura 21 - Pinta (2013)
Fonte: Frame extraído do vídeo (DVD)



Figura 22 – Coreomusical – Um corpo que causa (2011)
Foto de Val Lima



Figura 23 - Pinta (2013)
Fonte: Frame extraído do vídeo (DVD)

Esse mosaico com cenografias variadas, baseado em diversas obras de Dimenti, compõe o processo criativo do filme *Pinta*, o qual rememora as produções anteriores deslocando do palco para o cinema na prática do *re-enactment*, no sentido de traduzir e ressignificar o corpo que dança na cena contemporânea. Nestas relações, o corpomídia recombina a cor de um corpo dançante, no ato de deslocar, como uma “escolha de mudar de lugar e se desorientar. De trair os tradutores” (CANEVACCI, 2010, p. 62) e de morronizar não só misturas de diferenças étnicas, mas de modo de vida, visões de mundo e sensibilidades estéticas, as obras do Dimenti, adentram em bifurcações na cena da dança contemporânea para a não linearidade da poética de composição. Assim, significa que o corpo se transforma para novas linguagens e experimentos. E no ato de escuta de uma obra para a outra aparece um outro modo de arte, que estabelece uma dialógica entre subjetividades do corpo, da dança e do cinema.

O diálogo entre dança e cinema se apresenta no filme *Pinta* como processos híbridos, com “transbordamentos de linguagens artísticas que se contaminam, desterritorializam-se e reterritorializam-se por meio de uma atualização constante da prática artística” (ALICE, 2013, p. 43). Dentre estas acontece a contaminação; uma depende da outra para desenvolver um trabalho, ocorrendo então a permeabilidade entre tais artes. Na sequência será adotado o conceito de intermedialidade para compreender a relação da dança com o cinema no filme *Pinta* e sua configuração como vídeodança entre fluxos que conectam os conceitos de *re-enactment*, dança contemporânea e hibridismo já apresentados.

3 DANÇANDO *PINTA*

3.1 INTERMIDIALIDADE EM *PINTA*

Dança contemporânea é um mundo atravessado por diversos ambientes, plataformas e pensamentos. Isso abarca cinema, plataformas digitais, filosofia, entre outros que não se tratam apenas de uma fonte de pesquisa, mas muitas vezes o próprio espaço de realização da dança. A dança contemporânea não tem somente acessado o cinema, mas tem penetrado nele.

Jorge Alencar

Com mobilidades que proporcionam transitar entre fronteiras mais permissíveis, os campos do cinema, da fotografia e das artes plásticas foram constituindo emergências da cultura midiática na dança ao qual são elaboradas e reconfiguradas para composições de novas obras. Vemos o manifesto de uma série de obras surpreendentes e inclassificáveis, obras sem lugar, diríamos, que parecem pôr em movimento um pensamento transversal, que não possui o mesmo sentido, como modos de sentir e pensar que se produzem no cruzamento entre passado e futuro, em que emergem criações na contaminação entre diversas artes e linguagens. No filme *Pinta* é possível compreender essa transversalidade que permite reconfigurar espetáculos de dança do palco transformando-os para tela do cinema.

Neste viés, não cabe discutir o lugar, o palco destes processos, uma vez que são de uma plasticidade intolerável, mas sim reconhecer como trânsito entre corpo e ambiente, como a porta destas conexões, pode nos levar a um não-território bastante complexo: o das intermediações (GREINER, 2005, p. 108).

Portanto, o “entre” nos leva a investigar as configurações intermidiáticas que percebemos no filme *Pinta*, entre a dança e o cinema numa perspectiva sobre a intermedialidade. Assumindo o pressuposto, considerando possibilidades diferentes de se pensar sobre como aplicar, onde e de que forma o conceito de intermedialidade, de modo que as transformações que surgem variam consideravelmente entre as mídias que compõe a especificidade de cada arte.

No aspecto geral o termo intermedialidade pode ser utilizado e buscado como objetivos em diversas disciplinas, como Estudos da Mídia, Estudos Literários,

Sociologia, Estudos do Cinema e História da Arte. Como também é usado numa variedade de modos – multimídia, plurimídia, cross-mídia, convergência midiática, integração das mídias, fusão de mídias, hibridização. Podendo ser incluídas as novas mídias, tais como o Cinema, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, além das várias mídias eletrônicas e digitais.

Mas, no nosso caso, podemos pensar em utilizá-la (a intermidialidade) apoiada no entendimento de concepção como transformacional, discursiva, transmidiática, transposição intersemiótica ou como figuração intermidiática. Essas concepções de junção intermidiática entre as artes são especificadas por pesquisas mais recentes. De acordo com Rajewski (2012), estaremos especificando a intermidialidade numa visão em sentido amplo que pode servir, antes de tudo, como:

Um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com o cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramidiáticos assim como dos fenômenos transmidiáticos (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes) (RAJEWSKY, 2012, p. 18).

Mas, diante dessa forma ampliada que abrange uma heterogeneidade de conceitos diferentes, dificulta uma caracterização mais específica de qualquer acontecimento individual, levando, assim, nos processos de avaliações feitas em debates atuais sobre intermidialidade, a identificação de três distinções básicas para um sentido mais restrito: a primeira se dá entre as abordagens sincrônica e diacrônica. “Perspectiva de pesquisa sincrônica, que desenvolve uma tipologia de formas específicas de intermidialidade, quanto a perspectiva diacrônica de uma história intermediática da mídias” (RAJEWSKY, 2012, p. 19).

Como Sybille Kramer afirma, “a intermidialidade é uma condição epistemológica do reconhecimento das mídias (Medienerkntnis)”. Mas, ainda, de acordo com Gaudreault e Marion, “um bom entendimento de uma mídia (...) envolve a compreensão de sua relação com outras mídias: é através da intermidialidade, através da preocupação com o intermediático, que uma mídia é compreendida”. Ao dizer isso, eles partem da afirmação de que a “intermidialidade [é] encontrada em qualquer processo de produção cultural” (RAJEWSKY, 2012, p. 20).

Historicamente, em termos cênicos, a dança sempre foi afetada pelo advento de novas tecnologias, é bom lembrar que “os artistas sempre se utilizam da tecnologia vigente em cada época, portanto não há um privilégio atual para este tipo de relação” (SANTANA, 2005, p. 101). A partir da crescente valorização e aplicação midiática na arte, a dança cria fluxos que dinamizam concepções estéticas, tais como na combinação de cinema e dança que se compõem em conjunções de narrativas discursivas e simbólicas, configurando-se em múltiplas comunicações. Quando consideramos a relação entre o cinema e a dança, algumas questões são comumente trazidas à tona. É natural que elas surjam quando os espectadores da dança como do cinema se deparam com obras cinematográficas em correspondências entre as diferentes linguagens.

Em boa parte das obras (áudio) visuais contemporâneas, de fato, a narrativa tem seus modelos e convenções questionados e subvertidos. Frequentemente, ela é suspensa e/ou interrompida, sofrendo os desmandos do tempo, se deixando atravessar por temporalidades múltiplas e anacrônicas, por descontinuidades, desencontros, defasagens. Com frequência, ela passa por momentos de desregramento e subversão, uma série de desvios e variações que afetam profundamente seus modos de ser e que instauram, neste processo, novas modulações, outras abordagens que tem exigido a constante reformulação de nossos conceitos estéticos (GONÇALVES, 2014, p. 12).

O que se confere então na dança contemporânea é a circulação de obras por diversas mídias, colocando-se em evidência importantes ascensões do hibridismo cultural e temporal, com contaminações produtivas propícias à inter-relação dos conhecimentos específicos. Já o cinema promove maiores aproximações através da imagem, som e movimento com discursos transgressores em seus diversos modos de manifestação e propagação. Ao longo da história a relação do audiovisual entre a dança e cinema tem algumas variantes. Há filmes que utilizam a dança como elemento decorativo, outros lhe conferem uma atuação fundamental na ação narrativa e alguns conseguem uma integração das duas linguagens, como o videodança, que expõe a expressão artística resultante do diálogo entre o vídeo e a dança, de tal forma que as duas linguagens se tornam uma só.

Pinta, ao associar corpo, espaço e movimento com vídeo em um pensamento de dança, desencadeia possibilidades novas nas especificidades da dança e do vídeo, em volta de um ponto comum: o corpo. Assim, lançamos um olhar para o

campo expressivo da dança e do cinema, delimitando-o no entrecruzamento das duas linguagens, e não no cinema de forma ampliada. Perpassando para continuidades sígnicas, às quais “tanto a dança como as outras mídias, até então bem delimitadas, acabaram sendo reconfiguradas” (SANTANA, 2006, p. 99), daí o entendimento de corpo resulta da compreensão híbrida das duas áreas de conhecimento artístico, a Videodança.

A assimilação do sistema vídeo-dança como forma híbrida tem se desenvolvido ao longo do tempo, focalizando um novo estado do olhar para esta forma que pensa a dança, ao mesmo tempo em que influencia e transforma o movimento em imagem-movimento do movimento (KESIKOWSKI, 2006 p. 6).

Continuando as reflexões da dança contemporânea e do cinema, e, claro, percebendo que ambas são desde sempre um lugar de experimentações e implicações de tendências estéticas, muitas vezes motivadas por novos aparatos tecnológicos embora, sobretudo, resultem das investigações e dos processos de criação de artistas, teóricos e realizadores.

Ainda que o cinema tenha sido assimilado como produto industrial e, “portanto, submetido à lógica e às regras do mercado cinematográfico, jamais perdeu sua capacidade de experimentação e a radicalidade da arte, criando para si diferentes campos, circuitos e movimentos” (FURTADO, 2014, p. 27).

O diálogo entre a dança contemporânea e a tecnologia inspira avançar para alguns projetos de diferentes pesquisadores interessados em descobrir novos processos de captação e edição da imagem que se tornam integrantes de uma obra artística, que por meio de uma espécie de intervenção coreográfica faz da imagem uma dança, ainda que não se trate de uma performance do corpo humano. O diálogo entre corpo, movimento e as categorias tempo e espaço faz parte tanto da dança quanto do cinema que exploram a continuidade do movimento. No cinema obras recentes tematizam novos formatos narrativos audiovisuais – considerando seus aspectos de interatividade, colaboração, fragmentação, não linearidade e hipertextualidade.

Em relação a *Pinta*, neste sentido Jorge atribui ao filme um entrelaçamento entre a narrativa da dança e da mídia do cinema, tanto quanto uma narrativa do cinema para a mídia da dança, numa posição que se refere ao que podemos

também chamar de videodança, quando esta passa a trabalhar como “valores inerentes à própria mídia e a incorporá-las no processo artístico” (TRINDADE, 2009, p. 36). É quando a realização de um filme torna-se o processo de captação e edição da imagem integrante da obra artística, quando o artista escolhe, como, por exemplo, o recorte do corpo, de uma vida, de um plano de imanência que na tela, após capturado por uma câmera e tratado em um programa de edição, é dado aos olhos do espectador.



Figura 24 - Filme *Pinta* (2013)
Fonte: Frame extraído do vídeo (DVD)

Eu vejo dança no filme *Pinta*? O que se olha no filme *Pinta*? Um olhar numa atmosfera de corpos em movimentos, com imagens (à esquerda, na figura acima) de uma dançarina que se move com dólares colados no corpo besuntado de óleo, e em outra cena o corpo de uma vedete melancólica (mulher-bomba) que se despede de si diante do espelho. Signos e sentidos abstratos desencadeiam nos olhares que se misturam uma linguagem híbrida e móvel, que atravessa em luz, som, movimento, imagem, como um enigma, termo que opera o pensamento do filme.

3.2 *PINTA* – PROCESSO DE CRIAÇÃO

Pinta é dança, é Jorge, é Dimenti, é contemporaneidade, é hibridismo, é enigma!!

Jorge Alencar



Figura 25 - Filme *Pinta* (2013)
Fonte: Frame extraído do vídeo (DVD)

Assistimos ao filme *Pinta* e imediatamente, já nas primeiras cenas, somos convidados a refletir sobre dança, corpo, história, narrativas, hibridismo, intermedialidade, fotografia e a uma memória que se refere à habilidade de recordar ou reconhecer experiências anteriores, que se atualiza no decorrer das cenas. No percurso de cada cena percebemos que o autor faz o *re-enactment* – ativa várias criações de obras passadas do grupo Dimenti. Na medida em que o editor-criador reconfigura as memórias que acessa do grupo, projeta um modo de compor que é móvel, possibilitando que as percepções de dança e de corpo na coreografia sejam transcendidas na película.

Para a elaboração do roteiro do filme os coordenadores do Dimenti escolheram o que acessariam do trajeto artístico a partir de duas perguntas principais: 1) O que, dentre aquilo que fizemos até então, nos move artisticamente, hoje? 2) O que, daquilo que criamos, se presta a um discurso cinematográfico? “Afinal, em *Pinta*, não queríamos apenas fazer um registro de cenas cuja potência está em ser realizada no palco e não na tela” (ALENCAR, 2014). A relação que o Dimenti tem com o hoje reflete uma trajetória engajada em temas atuais, que circulam entre potências que afetam uma arte híbrida no seu fazer e onde são marcados processos de ordem política, social, filosófica e cultural.

Em termos de composição, isso significa colocar em relação materiais que trago desde a minha infância, coisas que o Dimenti

vem produzindo ao longo dos anos e modos emergentes de criar que ainda estamos entendendo. Mesmo as cenas que retiramos de algum espetáculo, por exemplo, no filme ganham atmosferas, dinâmicas e tons diferentes das obras-fontes (ALENCAR, 2014).

Além de reunir referências e universos estéticos dos seus trabalhos, Jorge Alencar não busca registrar as cenas dos espetáculos realizados, mas apresenta um encadeamento de cenas líricas movidas por corpos em movimento que referenciam um pensamento de dança que não está vinculado a um programa estético específico. Tanto quanto um corpo que põe o cotidiano para transladar, acontecem momentos de muito humor e incitantes que memoram a pornochanchada⁶⁰ e o cinema marginal.⁶¹ Com assumida influência da chanchada, do cinema pornô, da linguagem de quadrinhos, definidos como ultrarrevolucionários, davam uma forma de apontar para os diversos vilões sociais incrustados no cotidiano brasileiro da década de 60.

O título do filme faz alusão a aspectos como: a pinta – uma marca no rosto – sexy maquiada no rosto dos performers do Dimenti na maioria dos seus antigos trabalhos; a organização do filme em episódios curtos ou “pintas dramatúrgicas”; o caráter pictórico do filme; o filme de Wim Wenders “Pina”, em homenagem à carreira da coreógrafa alemã Pina Bausch; a termos homoexpressivos, como “dar uma pinta” e “pintosa”. Como nos mostram as figuras (26 e 27 a baixo).

⁶⁰ A Pornochanchada desafiou a censura através de uma estética debochada e, ao mesmo tempo, levou alguns momentos de diversão ao espectador oprimido pela situação política (o que fez esses filmes serem considerados obras alienadas por setores da esquerda), mas, com o distanciamento histórico, percebemos que esses filmes possuíam alguma carga de reflexão sobre o período histórico e político de sua época, talvez não propositalmente, mas por pertencer a um conjunto de obras que, em sua origem, eram comédias de costumes que refletiam as mudanças de seu tempo (ALBERTINO, 2012, p. 5).

⁶¹O Cinema Marginal é reconhecido devido a características presentes em toda sua filmografia, a maneira como foi produzido e a forma de divulgação. Alguns elementos estruturais conduzem as produções feitas pelos “marginais”: a contracultura, classicismo narrativo, presença de elementos abjetos, confronto com o público, citação das chanchadas, crítica à sociedade de consumo e da comunicação de massa.



**Figura 26 - Cenas e juras de guardanapo
- parte 1 (2011)**

Fonte: Frame vídeo (DVD)



Figura 27 - *Pinta* (2013)

Fonte: Frame vídeo (DVD)

Apresentando temáticas plurais, gerando continuidade e sequencialidade em uma dramaturgia coreográfica feita de fragmentos e instantes em suspensão, o filme *Pinta* é uma experiência autônoma de criação pelo/dentro do Dimenti, não busca “remeter” ao que já foi, mas sim se distancia e, por um sistema dinâmico de transformação, faz um *re-enactment*.

O *re-enactment*, sobrepõe o plano de desejo da obra ao plano da vontade autoral do coreógrafo. Nesse movimento, se redesenham as bordas de ser da obra e se revela todo um sistema de formação e de transformação de seus enunciados (LEPECKI, 2010, p. 19).

Sendo assim, *Pinta* não quer “reportar” ou “retratar” uma experiência, por isso também o espectador não precisa sequer conhecer o Dimenti para se relacionar com o filme. “*Pinta* é uma experiência de autopenetração em tudo que fizemos sem um caráter didatizante ou de automitificação” (ALENCAR, 2014).

Jorge Alencar viveu em um contexto irrigado de arte, começou formalmente a trabalhar em grupos de escola com 13 e 14 anos, com quatro pessoas radicalmente híbridas. Osvaldo Rosa, coreógrafo e diretor do teatro mineiro, trabalhava com Carmem Paternostro, professora e coreógrafa da escola de dança da Universidade Federal da Bahia. Outro professor provocador foi o alemão Harold Vaz, que no período trabalhava com teatro de imagens musicais, misturas de linguagens. Podemos entender que “na história, passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja “pura” ou plenamente homogênea” (CANCLINI, 2008, p. XIX). Daí para sua formação as linguagens artísticas já nasceram conectadas.

O terceiro, e tão importante quanto os outros professores, foi Fernando Guerreiro, diretor de teatro, habilidoso em trabalhar com comédia, fruto do teatro de besteirol, *Dzi Croquettes*, e o *The Cockettes* – grupo norte-americano que inspirou o *Dzi Croquettes*. Percebe-se diante dessas vivências que contornaram o corpo de Jorge que ele é herdeiro direto de manifestações híbridas no fazer da arte, tanto quanto de uma memória ativa de “passados inquietantes, prontos a reaparecer” (AGAMBEN, 2005, p. 17).

Eu cresci aprendendo a fazer arte assim, aos 13 e 14 anos entendi arte assim, eu já entendia o mundo assim, naquela época não existia arte para fazer teatro que é só teatro, dança que é só dança, não tem como eu fazer uma outra arte, porque isso me afetou, me encantou, então não tem como fazer uma outra arte que já não fosse pensada nessa mistura de partida, a coisa já começa dessa forma (ALENCAR, 2014).

Nesse caso, é possível uma inter-relação de vários discursos por meio híbrido, em que os processos de tradução narrativa trabalham predominantemente com a imagem – visual e sonora – e com o corpo expressivo da dança que dialoga

através da mistura de linguagens, que investiga e discute questões por meio do movimento. O filme entra pela porta da estética contemporânea propondo outros desafios, que caracteriza ou não, a cena contemporânea de dança, de maneira específica e diferenciada. O produto artístico gerado neste processo não se classifica “somente” como cinema, dança ou vídeo-dança, mas produz emergências que estabelecem certos planos de composição.

Cada um desses planos não deixa de ser também elementos de outros planos, planos entrecruzam-se, entropem-se, misturam-se, entram em composições um com os outros, atravessam-se. Por vezes, mesmo, se repelem e se autonomizam. Isso não os impede, contudo de permanecerem inter-relacionados no metacampo de expressão que os agencia – por exemplo um metacampo chamado “dança”, construindo, desmanchando a cada nova e singular obra, a cada nova peça que se dança (LEPECKI, 2010, p. 1).

Assim, o pensamento de dança se expande pelos movimentos do corpo e entre a plasticidade dos elementos que compõem as cenas do filme, como dispositivos fragmentados, causando reflexões que podemos pensar como estéticas de fluxo, com ritmos históricos diversos, com diferentes estruturas narrativas e visões sobre o corpo, sexualidade, carnalidade, cotidiano e atmosferas

que não se reporta exatamente à velocidade e aos fluxos de informação proporcionados pelas novas tecnologias midiáticas, mas diz respeito àquilo que o crítico da Cahiers du Cinéma, Stéphane Bouquet, compreende como possibilidade diferente de se pensar a linguagem cinematográfica na contemporaneidade: um tipo de cinema pleno de sensações, que desencadeiam uma multiplicidade de estados possíveis, a partir de uma série de procedimentos (uso da câmeracorpo, investimento em fios narrativos, etc) que exploram a relação corpo/espço dentro de uma experiência do tempo como atmosfera (SILVA, 2009, p. 6).

Estes vistos em *Pinta* para a temática do humor, da sexualidade, das referências do cinema nacional, das pornochanchadas e do que está à margem, “não necessariamente uma ideia de lidar com o que está excluído ou com o que está fora, mas com o que esta à beira, no sentido do que a gente pensa como sociedade, a beira do que a gente pensa estética” (MACHADO, 2015), tanto quanto da experimentação performática, da investigação cênica, das expressividades da imagem-corpo em percurso pela tela e para os tempos contemporâneos.

São obras que orquestram cenas polissêmicas e polifônicas, apoiadas sob o conceito de rizoma ou de “enredo multiforme”, nas quais a narrativa se fragmenta, decompondo-se em pequenos quadros, pequenos blocos de espaço-tempo que se cruzam e se atravessam, formando mosaicos extremamente complexos (GONÇALVES, 2014, p. 11).

São circuitos que percebemos nas cenas do filme, com delineamentos não-estratificados, não-sequenciados ou de formas rígidas que necessitam de uma classificação, mas sim com delineamentos de mudanças, de formas não lineares, atravessados por pulsões da sociedade contemporânea, implementada pelas novas tecnologias, entre elas o computador, aparelho celular, caixa eletrônico, vídeo games, ipods e outros equipamentos tecnológicos do mundo moderno. É inegável que diversas formas de comunicação e interação influenciam na maneira de pensar o mundo na atualidade e nas relações das manifestações artísticas as quais podem concernir à expressividade um discurso e uma urgência erótica do corpo. O filme apresenta-se com uma coreochanchada, no sentido em que sejam abertas outras potencialidades de tempos e espaços, a partir de modos híbridos de pensar composição e história.

A sua história adentra por caminhos simultâneos atravessados por cenas reformuladas, com um discurso que dialoga com o tempo de agora. Observa-se uma poética que, por meio do dispositivo cinematográfico, contribui no modo como a dança é processada no corpo do performer e na própria composição fílmica. Assim, o filme penetra numa estética desobrigada de seguir padrões específicos em organização e repressão social e política, com regras prefixadas, que segue uma técnica, ou exigências de corpos delineados, mas sim com possibilidades de ações e relações com o mundo deslocando-os de modelos e formações cristalizadas.

No entanto o filme prima por uma estética fora do pensamento hegemônico no que se refere ao que deve ser feito em arte, como um performer do filme diz: “Eu não acho que, é porque é arte contemporânea que se pode fazer tudo, ou se sente no direito de fazer tudo. Por que a gente tem uma cartilha do que deve e do que não deve ser feito em geral” (MACHADO, 2015).

Temos de pensar na estética em sentido largo, como modos de percepção e sensibilidade, a maneira pela qual os indivíduos e grupos constroem o mundo. É um processo estético que cria o novo, ou seja, desloca os dados do problema (RANCIERE, 2015).

Os pensamentos da estética são influenciados por todo tipo de assunto, seja em relação ao social, político e ambientes geográficos, alternando, conforme as necessidades, os ritmos e ao contexto que o mundo vive. Fica claro que os significados que contornam a tela complexa de informação, na qual envolvem a estética, “transformam e alteram a mesma, tirando dela o caráter definitivo. Estes significados variam conforme biografias e geografias de cada sujeito envolvidos” (CAMPOS, 2007, p. 92). Em *Pinta* percebemos uma estética geral como algo que é puído, pouco antigo, algo datado, que propõe variações entre passado e presente de pensar novas combinações na paisagem contemporânea do cinema.

O regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado (RANCIÈRE, 2005, p. 35).

Assim, a estética em *Pinta* aparece como uma ideia de aprofundamento e expansão, não só em uma direção, mas sim embaralhada em lógicas e lugares, reconfigurando os mais diversos aspectos da experiência (áudio)visual. O diálogo entre dança e vídeo inspira avançar para alguns projetos de diferentes pesquisadores interessados em descobrir novos processos de captação e edição da imagem que tornam-se integrantes de uma obra artística, e por meio de uma espécie de intervenção coreográfica faz da imagem uma dança, ainda que não se trate de uma figura humana ou de um corpo humano. E com isso abre espaço para pensar o filme *Pinta* como uma possível coreografia, não porque o filme lida com corpo e com movimento, mas sim com diferentes tipos de corpos e com diferentes tipos de movimentos.

Eu gosto de entender coreografia como uma organização de movimento e corpo. Sempre lembrando que corpo não necessariamente é um corpo humano e que movimento não necessariamente é deslocamento no espaço, mas que estas coisas podem ser mais complexas. Então acho que pensar referente coreografia como uma organização não de movimento e corpo, mas entender que movimento e corpo podem ser outras coisas (MACHADO, 2015).

No caso do filme, o potencial do corpo, movimento, som, imagem e coreografia estão em caminhos que possibilitam ver por diferentes ângulos uma lógica, dependendo do momento e de uma ideia específica de cada situação desenvolvida em cada cena. Assim, a dança é utilizada para categorizar informações e ressignificar o valor simbólico de cada lugar. Nesse contexto, a diversidade de obras que surgem de diferentes compreensões sobre a relação entre dança e vídeo faz parte também do termo dança contemporânea, numa relação de conceitos semiótico-comunicativos, no sentido de entendimento. São formas amplas de combinações de mídias, com modos simultâneos de apresentação.

A própria dança contemporânea não se define facilmente, não se rege facilmente, está atravessada por uma infinidade de maneiras de pensar e de compor. Quando a dança contemporânea se associa com vídeo, o que acontece na videodança, essa questão e essas indefinições ficam potencializadas (CALDAS, 2011).

Com cenas que buscam zonas de fronteiras entre o plástico e narrativo, entre a fotografia e cinema, dança e cinema, música e performance, e não numa busca unicamente da beleza da história e do drama, *Pinta* se desliza na matéria do corpo, investindo uma forte comunicação que se multiplica em construir discursos e relações de significados. Com cenas que apresentam pequenas situações de espaço-tempo, pequenos segmentos de imagens do fluxo da vida, algo assim como lampejos ou triunfo de ideias, com corpos sem idealização, como se refere Machado (2015), o corpo tem uma lógica específica para cada cena. Como, por exemplo, na cena da atriz que se maquia no camarim, coloca uma planta na cabeça, pensando em um possível suicídio, apresentando uma lógica específica de funcionamento de corpo, de cena e de dramaturgia. No meio de todas as informações é necessário entender como as “informações habitam e se comportam dentro de um corpo, para depois perceber como este corpo influencia na construção da estética de um filme” (CAMPOS, 2007, p. 91).

Resignificando materiais em uso, e em objetos relacionados ao cotidiano numa estrutura transitória entre os objetos – no sentido de sujeito, as cenas são compostas por associações entre o corpo que compõe narrativas em processo comum de discurso. O objeto, não como adereço cênico e plasticidade, mas sim como o que comunica em circulação com o fazer artístico.

Investir em coisas, não como substitutos do corpo, nem como elementos significantes ou representativos de uma narrativa, mas como parceiros, como entidades co-extensivas no campo da matéria, é ativar uma mudança fundamental na relação entre objetos e seus efeitos estéticos (na dança, no teatro, nas artes visuais, na performance e na instalação). Esta mudança corresponde à ativação política da coisa, para que esta possa fazer aquilo que de melhor faz: despojar objetos e sujeitos de suas armadilhas chamadas “dispositivo”, “mercadoria”, “pessoa” e “eu” (LEPECKI, 2012, p. 98).

Com essa pulsão de criar, Jorge deixa espaço para a subjetividade do espectador, com ricas possibilidades interpretativas e complexas. Nesse sentido, a complexidade é vista “para além de qualquer delimitação de escola, técnica, método ou sistema artístico pré-estabelecido” (SANTANA, 2010, p. 79), aberto a trocas de informações, em se faz presente a arte contemporânea. Ao qual integra o conteúdo do saber sensível, capaz de promover o desenvolvimento do saber do corpo do artista, do dançarino, do ator no percurso da criação. O ato criador está sendo aqui apresentado em uma perspectiva que

[...] abala a busca pela origem: as conexões internas são múltiplas, impossibilitando a nítida determinação de pontos iniciais; no entanto, é inevitável observar a presença de marcas pessoais na percepção e no modo como as relações entre os elementos selecionados são estabelecidas e concretizadas (SALLES, 2013, p. 107).

Para realizar *Pinta*, Jorge escava um dos primeiros filmes que assistiu e que lhe marcou profundamente. Ele costuma dizer que, possivelmente, sua primeira aula de dança foi com a atriz Jennifer Beals, no filme *Flashdance*.



Figura 28 - filme Flashdance (1983)

Fonte: <http://www.areavip.com.br/televisao/sessao-da-tarde-exibe-o-filme-flashdance-em-ritmo-de-embalo.html>

O filme *Flashdance* (Estados Unidos, 1983), considerado um dos ícones da indústria cinematográfica do gênero musical e uma das melhores representações dos elementos que caracterizaram a produção fílmica daquela década. Podemos estabelecer uma relação com *Pinta*, por incorporar diversas orientações que caracterizam o momento de um novo fazer cinematográfico, no sentido de observar a influência midiática e a observação da sociedade contemporânea, a partir da relação com o cotidiano. *Flashdance* não pode ser considerado apenas um filme musical. Trata-se de uma relação que se estabeleceu entre o cinema e espectadores que transcendia a diversão, de um novo modo de fazer comunicação, cuja influência ainda permanece viva.

Digo que o artista depara-se com intensos momentos de prazer, que parecem não oferecer resistência, diante da fluidez das associações. São fluxos de lembranças e relações: pessoas esquecidas, cenas guardadas, filmes assistidos, fatos ocorridos, sensações trazidas à mente sem aparente esforço (SALLES, 2006, p. 94).

O longa-metragem *Flashdance* foi certamente foi uma das experiências estéticas que traçou Jorge. “Só fui entender isso ao longo dos anos quando pude perceber, em minha própria criação, elementos do filme” (ALENCAR, 2014). Esse arrebatamento não diz respeito apenas aos modos de dançar e coreografar da película, mas a todo um ambiente/atmosfera que atravessa cada situação do roteiro.



Figura 29 - filme *Flashdance* (1983)

Fonte: <http://cinezen cultural.com.br/site/2011/05/02/flashdance-musicas-coreografia-e-jennifer-beals-tornaram-filme-cult/>

É possível ressaltar alguns aspectos no filme. Um deles diz respeito ao fato de a protagonista de *Flashdance* ser um soldadora aspirante a dançarina que, ao

tentar ingressar numa conservadora escola de dança, realiza uma coreografia que mixa diversos movimentos (ver figura acima) que vão do balé à dança de rua, passando pelo jazz, pela acrobacia e tantos outros. Essa mesma personagem, além de soldadora (informação que gera um contraste muito interessante em termos narrativos), dança numa casa noturna onde, junto com suas colegas de profissão, realiza coreografias sensuais, bizarras e feéricas que povoam o imaginário cinematográfico desde a década de 80, com destaque para a cena em que a protagonista se molha com um balde de água no palco da boate. Para Jorge (2015), o trânsito entre cabaret, rua, siderurgia e conservatório de dança apresenta corpos e contextos sedutoramente contraditórios que podemos detectar em *Pinta*.

Flashdance aparece em diferentes momentos como citação ou como presença difusa, que se espelha por diversas cenas. Jorge lida com *Flashdance* e com outros trabalhos que são referências para ele como se eles fizessem parte do seu próprio repertório de obras. Na única cena em que ele participa diante das câmeras, reencena – de modo rasurado – uma das cenas do *Flashdance*: a patinadora que cai (Figura 29). “Em *Pinta* o prazer infantil de criar está muito presente. Entendendo a infância não como etapa de crescimento, mas como pulsão de criar” (ALENCAR, 2014).



Figura 30 - filme *Flashdance* (1983)

Fonte: Frame do vídeo (DVD)



Figura 31 – Pinta (2013)
 Fonte: Frame do vídeo (DVD)

No filme as misturas estimulam o processo de composição, promovendo uma interação de diferentes contextos culturais, tecendo assim uma teia de relações entre o objeto pesquisado e as referências apresentadas (Figura 30), cena referente aos movimentos de quadrilha da Asa Branca⁶² como material coreográfico da nossa terra e do nosso contexto cultural, que remete também aqueles musicais da era de *Hollywood*.



Figura 32 - Pinta (2013)
 Fonte: Frame extraído do vídeo (DVD)

⁶² A primeira quadrilha da Bahia a ganhar o título Nacional, até então inédito para as concorrentes da região.

Observam-se rompimentos com espaços tradicionais de apresentação – seja em palcos, ruas, galerias, mídias. *Pinta* foi filmado em espaços icônicos da cidade de Salvador-Ba por condensarem certa carnalidade e boemia em áureos tempos que ainda continuam ativos na cidade. “Em *Pinta* nos interessam espaços e situações performáticas que deslizam no tempo, entre a contemporaneidade e algo com qualidade “puída”, anacrônica, datada e desgastada” (ALENCAR, 2014).

Entre esses espaços podemos perceber o Clube Fantoques, considerado um dos berços do carnaval baiano e que também funcionou como casa de eventos. Outro local de destaque no filme é a Praia do Buracão, no Rio Vermelho, muito frequentada por artistas na década de 70. A região serve como abrigo e porto para barcos pesqueiros multicoloridos. Mais um cenário mostrado na película é o Aeroporto Internacional de Salvador, que tem uma alameda de bambuzal com quase um quilômetro de extensão e que se transformou em um dos cartões postais da cidade. Eles aparecem nos créditos do filme como um jeito de convidar o espectador a entrar na Salvador ficcionalizada em *Pinta*.

Há cenas no filme em que foi necessário trazer ao elenco atores⁶³ que dizem respeito ao universo que Jorge queria criar de erótica, carnalidade, amorismo caseiro, fantasia musical: “Algo entre a melancolia e a dor da despedida com um espírito feérico de vitalidade” (ALENCAR, 2014) e temporalidades plurais – como cenas que se sucedem articuladas ao cotidiano, ao movimento, e imagens que formam uma narrativa, um poema, diálogos entre passado e futuro, corpo e objeto, som e imagem, cinema e dança. Como dimensão temporal, o cinema apresenta, faz reviver, a cada passo, um registro anterior que prepara seu desdobramento seguinte. “A informação nunca existe exclusivamente no presente como distinto do passado e do futuro. O que está confinado ao presente é apenas a sensação, organizada a partir do que seria uma categorização primária” (GREINER, 2005, p. 115).

A arte temporária se manifesta nas diversidades que é proporcionada no mundo, adquire um valor que exprime uma certa instabilidade, flexibilidade, com mudanças de estruturas. Como temporalidades plurais, podemos pensar não como

⁶³ O ator Harildo Déda, a circense Audrey Consiglio - e sua jiboia Tonho -, a transformista Eyshila Butterfly, a quadrilha junina Asa Branca e os artistas-fundadores do Dimenti - Jorge Alencar, Fábio Osório Monteiro, Paula Lice, Lia Lordelo e Márcio Nonato. Além dos artistas fundadores do Dimenti, há cenas que foram criadas tendo em mente intérpretes como as artistas Audrey Consiglio e Ana Lúcia Oliveira.

o passado que já passou, nem futuro que ainda não teve, mas como um presente sentido dentro da experiência vivida, dentro da racionalização e consciência no decorrer de uma memória e de uma projeção que pode ser apreendida para uma história plural e variada. Ao assistir a um filme como uma vivência cotidiana, processa-se em devir: seu presente corresponde ao momento de trânsito entre passado e futuro, lembrança e expectativa. “No processo criativo, o devir é quase sempre um devir-outro [...] O ‘outro’ do devir-outro na dança reduz-se a uma transformação de energia que marca uma certa descontinuidade” (GIL, 2004, p. 164).

Assim, o filme – incluindo o roteiro, sua articulação com o cotidiano, com abordagem poética, envolvendo corpos em movimento em cenas que remetem, direta ou indiretamente, à dança para os tempos contemporâneos – constitui-se enquanto memória atualizada pelos espectadores, que não a recebem passivamente, mas são levados a reconstruir, a seu modo e em seu contexto, a sequência de sons ou imagens gradativamente apreendida. “O contato com o ambiente que já envolve analogias, mapeamentos diversos já não tem mais nada a ver com o presente porque já aponta para uma lógica sucessiva de processos cognitivos” (GREINER, 2005, p. 115).

No filme, as cenas são reveladas através de explorações dos gestos do dia a dia, sugestões grotescas – categoria estética caracterizada pelo exagero, pela distorção, ou pela incongruência das formas –, lugares imprevisíveis e pela hábil mixagem de linguagens em constante mudança. Nessa perspectiva, se observa uma poética que, por meio do dispositivo cinematográfico, contribui no modo como a dança é processada no corpo do performer e na própria composição fílmica.

Acho que é isso que a dança contemporânea abre como perspectivas – que é entender esses conceitos básicos da dança como corpo, movimento e coreografia, como algo não estanque, mas como algo com uma possível maleabilidade e com uma possível mudança, o corpo não necessariamente como a gente entende como corpo humano, pode ser outra coisa também, coreografia e movimento, e por aí vai... (MACHADO NETO, 2015).

Em *Pinta* os processos criativos deram espaço a instabilidades, transposições, indecibilidades e transitoriedades aproximando o corpo-dança a uma configuração aberta, mutável, contaminada por informações tanto das memórias de

Dimenti quanto das atualizações na cena contemporânea. Assim, a trajetória do filme foi constituída do percurso do grupo Dimenti, das traduções subjetivas de Jorge Alencar, das colaborações da equipe envolvida neste processo, reconfigurando memórias que misturam elementos à obra de videodança e atualizam através da intermedialidade as concepções de corpo.

3.3 O CORPO NO FILME *PINTA*

Dublagens, dublês, remixes, covers estéticos. Difuso, descentralizados, periféricos, embriagado. Tema: coreochanchada extemporânea. Contém: nu artístico, zoofilia discreta e dança.
Jorge Alencar

Pinta é um filme que causa deslocamentos para o imaginário, o riso, o grotesco, o simbólico e o real. Genericamente, deslocar é o ato de mudar algo de um lugar para outro, mas também significa mudança de direção e desvio, no sentido do movimento de algum sujeito ou objeto. Para Katz (2008), o corpo pode ser índice das mudanças em curso na sociedade. Assim, pode ser visto como um sistema de símbolos e significados culturais, políticos, econômicos, estéticos, religiosos e morais, que a partir de “estados diferentes (e, muitas vezes simultâneos), identificássemos múltiplos escaneamentos nos quais as imagens se atravessam umas às outras e mudam a cada instante” (GREINER, 2005, p. 109). Quando o corpo penetra, caminha e percorre, por outras maneiras de fruição da dança, possibilita deslocamentos transversais no seu processo criativo. Diante disso, nos permite desenvolver interpretações diferentes do filme, a partir de inúmeras formas de aproximação com que o corpo-dança é desenhado nas imagens editadas.

Para dança, o deslocar, é o que aconteceu uma primeira vez e que, na forma de performance, acontece sempre, pelo menos pela segunda vez como uma repetição que restaura uma situação que já passou, mas precisa ser reapresentada para radicalizar, distender, transformar (GREINER, 2009, p. 182).

Configurando novas e estimulantes possibilidades de inserção social, podemos trazer o procedimento do *re-enactment* na performance corporal dos intérpretes do filme, pois uma performance raramente se limita ao contexto espacial e temporal de sua realização. As comparações, repetições e reminiscências que conferem ao tempo sua dimensão social estão nas ações e nos pensamentos

expressos no movimento do corpo de *Pinta*. O profanar faz parte da narrativa e performance, potencializando a obra para uma ação política que denuncia, renúncia e transforma em dinâmicas sociais, multiplicando e reconfigurando as diferenças, como também afirma expressões simbólicas que formam o imaginário do corpo no âmbito das culturas tradicionais e modernas. Assim, “cultura é sempre processo e tem lugar tanto dentro como fora das mentes das pessoas” (GREINER, 2005, p. 103).



Figura 33 – *Pinta* (2013)

Fonte: Freme extraído do vídeo (DVD)

Portanto, estaremos pensando em um corpo que dança, que faz arte e política, um corpo na tela, em imagens, que a câmara focaliza e circula, tira da cena o ator, o objeto, a voz e nos apresenta a pornochanchada, o humor, a carnalidade, a sexualidade e discussões sobre gênero (ver imagem acima), vistos em conjunto de princípios de mecanismos e aspectos compositivos dos espetáculos, vídeos, instalações e performances anteriores apresentadas na trajetória estética de construção do corpo do repertório do grupo Dimenti. Fica claro como o filme apresenta um material performativo e performático característico deste grupo, da história desse grupo, das pessoas que trabalhavam muito tempo juntas. Como aponta Neto Machado:

Acho que esse tripé que humor, a sexualidade e o estar à margem são três coisas que aparecem no filme de modo muito explícito,

muito claro, muito pungente. E isso estava na trajetória de cena palco, essas três coisas, o filtro do humor, o filtro da sexualidade e o filtro da margem aparecem tanto no palco como na tela (MACHADO NETO, 2015).

E, como um filtro, o corpo é deslocado (de uma imagem a outra) e a estética de dança que se compõe a partir desses deslocamentos é reconfigurada, como em um espetáculo no qual a dinâmica criadora dos dispositivos revela a importância do processo de profanação. A extração dos objetos ao uso comum se manifesta na esfera da arte, nos fazeres provocativos, com “dispositivo que desloca o livre uso dos homens para uma esfera separada” (AGAMBEN, 2007, p. 72) e que atuam nas relações do artista no seu processo de criação, em que concentra o valor da obra, potencializando tanto as temáticas de criação quanto as experiências de percepção do espectador. Nessa perspectiva,

A arte não é uma actividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso (AGAMBEN, 2007, p. 49).

A arte, e assim como ela o corpo político, atua na sociedade com ideias sobre a realidade para mobilização de uma ação social e participar, criticamente, na organização de um mundo social. Para Jorge Alencar (2007), corpo, discurso e normas sociais são indissociáveis, assim, dispõe de ferramentas para a criação de relações variáveis, multiformes e construídas de forma individual, em que cada indivíduo forma sua própria ética, “o discurso é formativo, mas não origina o corpo, porque não existe uma referência a um corpo puro pré-discursivo”. Que, por sua vez, possibilita a criação de formas de vida sem estabelecer uma única maneira de existir correta, sem vetar outros esboços para a existência com o outro. Reunir, unificar e se colocar mais próximo do espaço social. Neste sentido, arte e política têm em comum

[...] o fato de produzirem ficções. Uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias. É a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum (RANCIERE, 2010, p. 53).

No filme *Pinta* o corpo de uma negra dançarina de uma boate, jogado na rua, humilhado expõe uma posição social através de condicionamentos, ao qual o atributo da roupa, cor da pele e posição social é imposto enquanto esquema político. A partir do corpomídia as relações de poder articuladas entre “significação e de normatização de uma representação de corpo podem ser constituídas ao mesmo tempo pela linguagem e pelo próprio corpo que dança enquanto um campo político” (ALENCAR, 2007, p. 13). O meio em que vive o corpo pode ser percebido, explorado e modificado, porém a sociedade possui hierarquias e regras de convivência que condicionam esse corpo na perspectiva da colonização, e a intenção de Jorge Alencar ao apresentar *Pinta* é possibilitar uma dança do corpo borrado, móvel, constituído por fluxos heterogêneos, minimizando assim os efeitos da colonização no corpo que dança. Assim, pela linguagem da dança, a percepção e movimento em singularidades simbolizam na ação do gesto o contexto social e político a partir das ações mútuas estabelecidas e reconhecidas pelos sujeitos.

De fato, a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica (LEPECKI, 2012, p. 45).



Figura 34 - *Pinta* (2013)
Frame extraído do vídeo (DVD)

A gestualidade corporal pode ser vista, portanto, como uma possibilidade de ação e não como um dado mecânico ou distraído realizado pelo corpo em

movimento, mas sim como atitude, carregada de sentidos, direções, intencionalidades, intensidades que compõem uma diversidade de significações, de diferentes contextos desenhados pela linguagem do corpo em movimento, tecida nas relações sociais e culturais. “Gestos são uma prática simbólica, incorporada cinestésicamente, conhecida por quem faz, visualmente conhecida pelos observadores e derivada de um mundo” (GREINER, 2005, p. 99). No filme, o gesto pode ser caracterizado como o movimento corporal produzido com vista a uma significação, como os objetos, que não “mapeiam um conjunto de taxonomias fixas [...] Os objetos da vida mental não são estáveis” (GREINER, 2005, p. 99), caracterizando uma relação singular e original com o mundo. Assim, o corpo na dança é atualizado na gestualidade, atos corporais registrados na história de uma sociedade e em uma atitude corporal que relaciona ritos e formas de sentir, pensar e agir.

Se a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética (AGAMBEN, 2008, p. 13).

É nesse sentido que podemos entender a dramaturgia do corpo em *Pinta*, a construção de um universo coerente, vivo e principalmente contínuo, pois o processo entre o visível e o invisível parece estar sempre presente na investigação no processo de criação. Por isso, a interpretação e experimentação significativa do movimento possibilitam ao corpo uma lisura para a criação, dando-lhe condições de assimilar técnicas, experiências anteriores, ações, intencionalidades, posturas e gestos como formas de inventar diferentes dinâmicas de movimentos. A corporeidade e a estética que vêm também das ruas, dos corpos que pulam como num carnaval, e ao chão se debatem como piabas em rebuliços, imagem que logo se transforma. E, assim, a criação do corpo do performer pode ser atribuída à sua ação de imaginar, observar, experimentar e dar uma pulsação ao movimento, incorporando-as a cada realização, baseando-se também nas vivências de movimentos para novos significados, e constituindo-os como saberes do corpo.

Daí pode surgir, no processo coreográfico, o sentido político do corpo diante da intersecção entre a convivência com o outro, na experimentação da técnica de movimentos, nos diálogos estabelecidos, na produção artística do espetáculo,

principalmente na relação criador-interprete. É nessa intersecção que vislumbramos uma nova imagem sensível de uma política em que conhecer o outro é essencial para que a composição coreográfica se construa.

O corpo que passa pela pornochanchada evidencia uma ideia de resistência, na qual as relações de gênero estão no sentido de um gesto comunitário, coletivo, de comunicação e imaginação, de que emergem questionamentos aos contornos padronizados socialmente. A aparição de corpos nus e narrativas eróticas no filme norteia os personagens para diferentes processos de produção de masculinidades e feminilidades. Em uma realização performativa, a identidade do corpo, para Alencar (2007), requer uma performance repetida que reencena um conjunto de significados já estabelecidos socialmente, numa forma ritualizada de legitimação. Daí, podemos reafirmar, de acordo Stuart Hall (1997), como uma "política de identidades"⁶⁴.

Falar em identidade cultural, então, nos permite também compreender o corpo deslocado, que transita entre diferentes temporalidades e que pode vivenciar concomitantemente com o social. Em uma ambiência na qual imagens de seios, nádegas, pênis e vaginas aparecem no filme, ao movimento da câmera, além das exposições citadas estão subjacentes diversas questões históricas que têm movimentado a dinâmica na sociedade, sobretudo relativo ao papel que a sexualidade tem oferecido quanto à constituição e atribuição de identidades para homens e mulheres. Devido às novas "tecnologias reprodutivas"⁶⁵, mudanças vêm ocorrendo em relação a relacionamento e estilo de vida, direcionando mudanças de paradigmas.

As possibilidades de transgredir categorias e fronteiras sexuais, as articulações corpo-máquina a cada dia desestabilizam antigas certezas; implodem noções tradicionais de tempo, de espaço, de "realidade"; subvertem as formas de gerar, de nascer, de crescer, de amar ou de morrer (LOURO, 2000, p. 2).

⁶⁴ Políticas de identidade, é um conjunto de medidas políticas, emergentes para novas identidades, pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos. Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de urna política de identidade (de classe) para urna política de diferença (HALL, 2006, p.4).

⁶⁵ Conjunto de técnicas contraceptivas e conceptivas utilizadas para impedir ou realizar a reprodução humana, situando-as no espírito da modernidade, onde a razão e a ciência ocupam um lugar privilegiado definindo um modo de viver (SCAVONE, 1998, p. 85).

Portanto, o corpo da pornochanchada, da nudez e erotismo, no qual a câmera passeia por frestas de sutiãs, blusas mal fechadas, homens vestidos de cueca, saias curtas e genitálias encontrado no filme é como uma “presença do corpo”, como algo que “presentifica (uma ação, uma ideia, uma imagem) e ganha visibilidade, estabelecendo um novo processo de comunicação com o seu entorno (plateia e contexto)” (GREINER, 2015, p. 95). A partir da materialidade fílmica referida, a sexualidade funciona como uma metonímia⁶⁶ dos lugares onde o poder e discursos circulam na sociedade, assim nos remete à compreensão de que a sexualidade não é apenas uma questão pessoal, “mas é social e política. [...] de que a sexualidade é “aprendida”, ou melhor, é construída, ao longo de toda a vida, de muitos modos, por todos os sujeitos” (LOURO, 2003, p. 2).

As pornochanchadas suavemente eróticas, produzidas por um viés de comédia, são identificadas no processo compositivo de *Pinta*, estabelecendo uma relação entre as estratégias de comicidade organizadas na estética do corpo, que produz “clichês na dança, efetivando, deste modo, uma subversão performativa” (ALENCAR, 2007, p. 44). Na acepção de comicidade, no filme, além do gesto que pode ser cômico em si também pode ocorrer em alguma situação que independe do gesto, mas sim de toda atmosfera e contexto do desencadear das cenas, o torne cômico, pois a comicidade é

[...] inconsciente, visível para o restante do mundo a fim de provocar o riso universal, cheia de indulgência para consigo mesma a fim de ostentar-se sem escrúpulo, constrangedora para os outros a fim de que eles a reprimam sem piedade, corrigível imediatamente para que não seja inútil rir dela, segura de renascer sob novos aspectos para que o riso sempre tenha o que trabalhar, inseparável da vida social, ainda que insuportável para a sociedade, capaz, enfim, para assumir a maior variedade imaginável de formas, de somar-se a todos os vícios e mesmo a algumas virtudes. Eis aí os elementos que devem ser fundidos (BERGSON, 2004, p. 128).

Em *Pinta* notamos, por exemplo, um monólogo sobre a acidez da vagina (Figura 32), em um enquadramento da câmera, com procedimentos descobertos, os planos, ritmos, a montagem e a relação com os atores, parte do rigor do cinema, dois corpos no primeiro plano, uma ação que se desenrola ao fundo, junto ao mar, um ventilador que se coloca ao lado. Mas, mesmo assim, não invalida o objetivo de

⁶⁶ Substituição de uma palavra por outra, quando entre ambas existe uma relação de proximidade de sentidos que permite essa troca.

potencializar o riso pela situação, o que é enunciado pela atriz já se torna por si só repleto de um humor leve e um riso estranho, mas, somado a essa fala, é curioso perceber que, justo na composição, podemos encontrar algo mais de um estranhamento, quando a câmera insiste em recortar toda uma visualidade que pulsa também tonalidades desviantes.



Figura 35 - Espetáculo “O Poste, a Mulher e o Bambu (2007)
Fonte: Frame extraído do vídeo (DVD)



Figura 36 - Pinta (2013)
Fonte: Freme extraído do vídeo (DVD)

No processo de criação de Jorge Alencar o mecanismo de comicidade, penetra e se manifesta nas suas atividades artísticas através de alguns princípios,

como: a repetição automática (aquela em que um personagem cômico realiza mais de uma vez uma mesma inflexão, ou gesto em situações distintas entre si) em Henri Bergson; os conceitos de corpo grotesco e de carnavalização (“realismo grotesco”, a percepção popular dos processos biológicos, em que “o elemento corporal é magnífico e exagerado) propostos por Mikhail Bakhtin; e o de colagem, presente no movimento surrealista – “surrealismo, tal como o encaro, declara bastante o nosso não conformismo absoluto para que possa ser discutido trazê-lo, no processo do mundo real” (BERGSON, 1924, p. 24).

Ao realizar o trânsito por diversos gêneros estéticos e mídias, me valho com especial atenção de mecanismos de comicidade muito referenciados em padrões de corporalidade e construção narrativa de desenhos animados, em busca de uma elaboração artística crítica e politicamente motivada (ALENCAR, 2007, p. 10).

Além disso, o corpo, em *Pinta*, é um “corpo borrado”, que na dança pode significar o abandono das ideias do novo e original, sendo reconfigurado, nos procedimentos compositivos e nas pesquisas de movimento em descontinuidades espaço/temporal, propondo uma “matriz subversiva e revisionária pela dança” (ALENCAR, 2007), no qual permite uma apropriação e deslocamento do corpo do grupo Dimenti para o filme, que implicam mudanças de contextos e ambientes, sugerindo uma obra com tendências intermediáticas entre linguagens. Considerando o contexto como um espaço transitório, e não como um “recipiente povoado por coisas que o conformam; o contexto está sempre mudando, porque o conjunto de coisas que o forma também transforma” (GREINER, 2010, 124). Assim, a performance do corpo em fruição de natureza intermediática pode permitir uma expansão da dança para o cinema, que provocou desdobramentos e articulação de novos sentidos.

Quando o cinema re-obra, ou faz uma citação, ela fica marcada e toma o imaginário de maneira diferente. Inverte a ordem: aquilo que é visto posteriormente na forma de arte de presença, torna-se citação ao filme. Já questiona a questão de originalidade de um certo modo: “isto é, no seu *re-enactment* a obra passa a ser algo que nem o original imaginava ser possível – muito embora o possibilitasse (LEPECKI, 2010, p. 19). No corpo essas possibilidades de transformação são adquiridas de acordo com os conhecimentos e vivências da sua relação com o mundo. O corpo e o meio são permeáveis um ao outro. Portanto, no corpomídia, é

possível uma dança que revise o tempo, em que os instantes vividos sejam fluxos de atravessamentos que, em um momento a outro, podem acontecer inquietações e motivações para pensar o corpo-dança e suas implicações sócio-políticas. Assim, a dança pode “tecer comentários intrínsecos à sua própria estrutura compositiva e escritura cênica, numa atitude incessante de reflexividade” (ALENCAR, 2007, p. 79). E no processo criativo o corpo *Pinta*, “pinta” na tela dos olhares, do sentir, do cheiro, do sabor, do deglutir e do ouvir sem fronteiras.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se você acha ter resolvido um enigma, depois de um segundo, ele se apresenta de novo na sua frente. Poderoso e luminoso...

Massimo Canevacci

O corpo prolifera na dança sentidos percebidos de temporalidades e espaços da inter-in-formação entre diferentes referências artísticas, sociais, culturais, filosóficas e políticas, transformando-se e emergindo singularidades do passado, presente e futuro que respingam estéticas sensíveis. A aproximação entre dança, cinema, contemporaneidade, hibridismo e intermedialidade, no filme *Pinta*, com o uso do *re-enactment*, mobiliza obras passadas continuamente em contextos que parecem distantes, mas, ao contrário, se aproximam e inquietam a partir da sensibilidade do artista, do criador, do intérprete, do espectador, traduzindo-os para danças, poemas, obras, espetáculos, filmes, como um sopro do passado, causando criações deslizantes no tempo.

Esse frescor do “sopro do passado” pode agir como elemento e desejo mútuos entre o artista e a obra atualizada, provocada por alguma imagem, memória, lembrança, histórias, vivências, que funcionam como sensações abduativas da trajetória, que se transformam para novos significados, em ação com o novo contexto e obra. Nesse sentido, se dissolve a originalidade, a qual não se apreende por acontecimentos, mas sim por um fluxo de um devir como um jogo de tradução de algum corpo com diferentes mudanças de uma obra para outra, em um novo contexto na/pela dança. O corpomídia traz para a película, como resultado das suas experiências vividas, uma memória que se atualiza e faz um *re-enactment* no filme *Pinta*.

Movida por processos de acontecimentos relacionados em contínua transformação/deslocamento e inovação/repetição, a pesquisa se articula a quatro questões que nortearam a problemática apresentada. Para as considerações finais fazemos uso de cada uma delas delineando as conexões percorridas e expressando uma composição plural, com possibilidades de criação que não levam a um fim, mas são meios de encontrar portas abertas para novos significados.

O corpo que dança potencializa suas ações em relação ao mundo, tudo muda em instantes de um para o outro, aproximando a primeira questão: Como *re-enactment* atualiza um acontecimento implicando corpo na dança contemporânea?

A dança contemporânea possibilita idas e vindas entre a fusão dos espaços e temporalidades e ao mesmo tempo é corporificada pelas conexões que ocorrem no mundo na atualidade. Assim, é apresentada pelo corpomídia, que se atualiza a cada processo criativo, que diante dos fenômenos culturais é modificado por dispositivos pertencentes às tendências do cenário contemporâneo, com proposições e enunciados de ordem política, filosófica, culturais e sociais.

Desse modo, podemos considerar que a ideia do *re-enactment* numa obra artística, implicando corpo, pode ou não refletir toda essa rede heterogênea em combinações híbridas e reflexivas, como uma característica do cenário da dança contemporânea. O corpo, investido em um discurso, o qual produz em cena outros discursos sobre o próprio corpo a partir de emoções e sentimentos nas conjunções dos acontecimentos sem linearidades, se inter-relaciona, renovando e se configurando no corpo do performer.

Nos processos criativos encontramos diversos fluxos de linguagens que compõem modos diferentes de experiências, que associamos à segunda questão: Como, a partir de um contínuo atualizar na dança contemporânea, percebe-se que uma obra artística pode não limitar sua materialização a uma determinada linguagem? Em busca de interpretar os diálogos possíveis do corpo, a partir de relações entre diferentes culturas e linguagens artísticas que promovem encontros possíveis, de conjuntos de conceitos, potencializando misturas, traduções, identidades móveis, desterritorializações e reterritorializações, que possibilitam entradas e saídas entre o global/local, público/privado, surgiu o hibridismo, que apresenta na dança contemporânea, múltipla, descentralizada e dispersa para novos horizontes, uma política de corpos misturados, para produção de danças multiformes, contaminada pelos fluxos do antes e do depois. Na montagem dos vários segmentos para uma composição em dança possibilita um comunicar diferente e apresenta, no processo híbrido, um recolocar para outro contexto artístico em outra ordem, vistos nessa pesquisa da cena do palco para o cinema.

Diante disso, as práticas híbridas afirmam uma identidade fluida dos trabalhos desenvolvidos durante os 15 anos do grupo Dimenti, que se constituía num formato nuclear, com estéticas atravessadas e cruzadas entre multiliguagens e interfaces. Conseqüentemente o corpo favorece uma performance continuada, abrindo-se a uma série infinita de atribuições de significados. Portanto, a dança se transforma e se atualiza de acordo todas as transformações que a sociedade tem evoluído em

tecnologia, e, assim, emerge uma intermedialidade entre as artes que possibilita outros/novos meios de interpretação/apresentação à produção artística. Nas obras do Dimenti a passagem do tempo é expressa no corpo, em processos de recriação e repetição, assim, o corpo na dança contemporânea atualiza constantemente entre as aproximações de obras artísticas e estabiliza diferentes deslocamentos do corpo pelo espaço-tempo.

Os deslocamentos entram em discussões de cruzamentos de fronteiras entre mídias, uma reflexão na terceira questão sobre: Como percebemos as possibilidades intermidiáticas que compõem experimentos artístico-poéticos na dança? Frequentemente as composições em dança contemporânea emergem em conexões entre o meio e as subjetividades do criador. As investigações no experimento de um fazer artístico em dança possibilitam ações corporais ligadas à maneira como cada criador entende e dialoga com o mundo, criando fragmentos que podem ser visíveis em suas obras com múltiplas linguagens artísticas, teatro, música, cinema, performance, fotografia, histórias em quadrinho, propostas na cena contemporânea. Muitos recursos criativos surgem como propícios para se pensar no corpo, na voz, no tato, no som, no olhar, nas cores e textos que constroem a dramaturgia, criados a partir de relações intermidiáticas que foram transfiguradas para a cena.

No processo de criação de uma linguagem para outra ocorre uma conversão, uma tradução, o processo é visto, com a seleção de elementos recombinados, correlacionados, associados e, assim, transformados de modos inovados. Neste sentido, apresentamos na questão quatro: Como, a partir do *re-enactment*, o corpo, a dança e referências artísticas se atualizam, deslocando e se resignificando? A prática de *re-enactment* permite um acontecimento performático implicando corpo e arquivo, pode apresentar-se como uma tendência para se entender a história da dança atualmente, trazendo elementos em que a memória e a recriação de um passado podem ser vivenciados enquanto dança, as reencenações projetam arquivos corporificados e atualizados com coreografias. As diferentes técnicas e metodologias de criação, recriação em pluralidades de referenciais, possibilitam ao corpo ampliar e compartilhar memórias e percepções como ações da dança em cena.

Deste modo, o corpomídia, possibilita historicidades no processo de criação que se relacionam a modos de lembrar e reviver acontecimentos em

composições artísticas no corpo que dança. A feitura de corpos sociais, culturais e políticos e as abordagens de seus processos históricos estão constantemente sendo atualizadas pelo espaço/tempo e pelos corpos que dançam. Assim, a partir da memória, da percepção, lembranças, imaginação e desejo, são acessados movimentos que compõem obras em *re-enactment*, atualizando e sensibilizando questões acerca de obras passadas, por um viés de história, subjetividade, práticas, criações, dança e cinema.

Nessa perspectiva de continuidade, respondo a principal questão norteadora desta dissertação: Como se apresenta, no filme *Pinta*, o fluxo contínuo de memória na dança contemporânea a partir da prática do *re-enactment*?

O filme *Pinta* adentra por uma estética híbrida, entre linguagens artísticas em comunicação com áreas diversas de conhecimento, literatura, filosofia, história e comunicação. Com um pensamento em dança, *Pinta* cria narrativas intermediárias com o cinema, coloca em tela modos emergentes de criar a partir de distintos espetáculos e obras do Dimenti e de experiências vividas ou de referências artísticas de Jorge Alencar. Em encadeamentos de um universo de estética de obras passadas nos mostra uma dinâmica diferente na composição entre a dança e o cinema.

As obras reunidas da trajetória do grupo Dimenti foram produzidas ao longo de 15 anos, assim foram acessados materiais entre corpo, imagem e memórias. Com a prática do *re-enactment* a criação de *Pinta* foi ressignificada, através de processos de repetição, transformação e atualização. Dessa forma, potencializando as redes de tradução, a dança é transportada dos espaços urbanos com um tratamento poético e ressignificada para o cinema. O cinema é utilizado como dispositivo, e Jorge Alencar utiliza a dança para construir outra obra para uma conversa cinematográfica.

O corpo é o grande implicador de mudanças, ele, em sua relação com o meio, se transforma, se atualiza entre as diversidades e processos híbridos de bricolagem, marronizações, bifurcações, dialógicas, polifonias, ubiquidades e propõe uma nova poética nas composições de dança contemporânea. A intermedialidade da dança e cinema, em continuidades sígnicas, resulta, assim, no filme *Pinta*, estéticas heterogêneas e não lineares, com intersecções borradas entre corpo, objeto, texto, coreografia e discurso. Diante disso, nos levam para a compreensão de que a obra artística contemporânea não limita sua materialização a uma determinada

linguagem, e que a quantidade crescente *re-enactments* do corpo na dança contemporânea não se restringe só ao palco enquanto espaço cênico para a dança, mas em distintas intermediações que favorecem e produzem transformações e atualizações.

Ao analisar o filme *Pinta* foi possível perceber que ele produz um fluxo contínuo de memória a partir de materiais artísticos descontínuos, em ação para novas significações. Desse modo, é possível entender o *re-enactment* como uma prática de revisitamentos de desejos identificados tanto no artista como na obra, sendo ambos atingidos pelo desejo de presença. O processo criativo num corpo deslocado, no sentido de reconfigurar, profanar e “reobrar” criticamente o passado em tempos contemporâneos, flui entre as temporalidades de um corpo que dança, político, econômico, estético para obras inacabadas, como misteriosos enigmas. Pois o enigma vai “além da razão”, faz com que no processo de criação o desejo obra/artista não seja resolvido, ele se apresenta de novo na frente de ambos, complexo e poderoso, nunca se resolvem. Percebe-se, assim, que o *re-enactment* no filme *Pinta* aparece nesse entendimento de enigma, conectado com elementos dispares, nas sinapses e ligações entre corpo-dança-cinema. São apresentadas, nas criações do corpo em *Pinta*, novas aberturas de percepção e sentidos.

Em meio aos meus desejos de perceber e ressignificar o corpo para vários sentidos em diferentes configurações de dança, a partir do *re-enactment*, sugiro dessa leitura de *Pinta* um processo criativo contínuo. E que possa ser portas abertas para novas leituras de outras obras em outro espaço-tempo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: ensaios e conferência.** Tradução de Antônio Guerreiro. 1. ed. 1. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **Ideia da prosa.** Tradução, prefácio e notas de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. **O que é contemporâneo? E outros ensaios.** Tradução de Vínicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, n. 4, Ouro Preto, jan. 2008, p. 9-16.

_____. **1942 - Profanações/Giorgio Agamben.** Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história.** UFMG: 2008.

_____. **Arte, Inoperatividade, Política.** Política, crítica do contemporâneo. Conferências internacionais Serralves 2007 - (edição de Rui Mota Cardoso), Fundação Serralves, Lisboa 2008, pp. 39-49 e 131-141.

ALENCAR, Jorge Luiz. **Do cisne Barbie ao cisne asmático: comicidade e subversão performativa de identidade em “Chuá” – releitura cênica do balé “O lago dos cisnes” feita pelo Grupo Dimenti.** 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2007a.

_____. Corpo borrado: humor e conhecimento na dança. *In:* IV Reunião Científica de pesquisa e Pós-graduação em artes cênicas, 2007, Minas Gerais. **Anais.** Minas Gerais, 2007b. Disponível em: <www.portalabrace.org> Acesso em: 15 ago. 2014.

_____. **Entrevista,** 2014. Salvador.

ALICE, Tânia. **Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos.** Disponível em: <http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014_Artigo_Tania.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2015.

_____. **Performance ensaio: des[montando os clássicos.** Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

AUCAR, Bruna. **O poder moderno e as subjetividades: um ensaio sobre os dispositivos em Foucault, Bauman e Agamben.** VIII POSCOM - Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, 2011.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre significação da comicidade.** Tradução de Ivone Castilho Benedelli. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 98-145.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução e notas Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. 2. Reimpr. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. Salvador: EDUFBA, 2012.

BOATO, Giulio. Genética de um *Reenactment* em Jan Fabre **R. bras. est. pres.**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 434-461, maio/ago. 2013.

BRETON, André. **Manifesto do surrealismo**. 192. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>>. Acesso: 26 abr. 2016.

CALDAS, Paulo. **Entrevista: Paulo Caldas e as videodanças**. Disponível: <<http://forummovimente.blogspot.com.br/2011/09/paulo-caldas-e-as-videodancas.html>>. Acesso: 31 out. 2015.

CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. **Revista Poiésis**, n 16, p. 118-131, Dez. de 2010.

CAMPOS, Carolina. Corpo, movimento e cinema. **Húmus. 2 / org. Sigrid Nora**. – Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução introdução Gênese Andrade. 4. ed. 4. reimpr. São Paulo Editora da Universidade de São Paulo, 2008. (Ensaio Latino-Americanos, 1).

CANEVACCI, Massimo. **Sincrétika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas**. Tradução Helena Coimbra. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

_____. A comunicação entre corpos e metrópoles. **Revista signos do consumo** – v.1, n.1, 2009.

CAPELATTO, Igor; MESQUITA, Kamilla. **Vídeodança**. Guarapuava: Unicentro, 2014.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. (9 Coleção Todas as Artes).

_____. **Arte moderna ou regime de consumo cp. 1 e o regime do consumo da comunicação – arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUNHA, Paulo Roberto Ferreira. Flashdance: um olhar sobre influências geradas pela indústria do entretenimento na produção de filmes nos anos 1980. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** - Curitiba 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2675-1.pdf>>. Acesso em: 14 mai. 2015.

DAMÁSIO, Antônio. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **O erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DARWIN, Charles. **Origem das espécies**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa: Introdução. *In: O planejamento de pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*; Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

FERAL, Josette. Performance e performatividade: o que são performances studies? p. 49 a 86. *In: Sobre performatividade*. (Orgs.). Eldécio Mostaço, Vera Collaço. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FONSECA, Juliana. **Viewpoints: uma experiência sobre a busca do estado de prontidão do ator na cena contemporânea**. Projeto Experimental para conclusão de curso de Bacharelado em Artes Dramáticas. Rio de Janeiro, 2010.

FRANÇA, Leo. **Paraísos Imaginários do capital**. Disponível: <<http://idanca.net/paraissos-imaginarios-do-capital/>>. Acesso: 06 nov. 2015.

FURTADO, Beatriz. *In: GONÇALVES, Osmar (Org.) Narrativas sensoriais*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GATTI, Daniela. **Apropriação poética nos processos criativos em dança**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Docente Departamento de Artes Corporais. 2012. Acesso em: 17 nov. 2014.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).

_____. **O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil**. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, p. 180-185, 2009.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HAESBAERT, Rogério. In: SERPA, Angelo (Org.) **Espaços culturais: vivências, imaginações e representações**. Salvador: EDUFBA, 2008.

HANNS, Daniela Kutschat. Considerações sobre o corpo & o futuro da arte. pp. 43 a 49. In: **Corpo e Arte**. Organização de. Wilton Garcia. Nojosa Edições 2005.

SCHLESINGER, Hugo. **Dicionário enciclopédico das religiões**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

JÚNIOR, João F. Duarte. In: NOLF, Ângela e MACEDO, Vanessa (Org.). **Pontes Móveis: modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade**. 1. ed. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

LEPECKI, André. Planos de Composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E.; SOBRAL, S. **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo, 2010.
_____. **Coreopolítica e coreopolícia**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>>. Acesso em: 04 dez. 2013.

_____. O corpo colonizado. In: **Gesto** – Revista do Centro Coreográfico do Rio. Nº 2, junho de 2003, p. 06-11. Rio de Janeiro: RIOARTE, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LUNA, Sérgio Vasconcelos de. **O planejamento de pesquisa: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 1996.

KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Editora Fid Editorial, 2005.

_____. **O espectador da arte contemporânea**. Catálogo a Mostra Sesc Artes: Ares e Pensares. São Paulo: SESC, 2003. p. 38-41.

_____. **Por uma teoria crítica do corpo. Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Organizadores: Ana Cláudia de Oliveira e Kathia Castilho. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

MACHADO NETO. Reencarnação: registro como coreografia na obra “Retrospectiva” de Xavier Le Roy / Mario Machado Neto. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança, Salvador, 2014.

_____. **Entrevista**. Salvador, 2015.

MARTINS, Ana Carolina Silva. **O tempo do prazer - tempo e história em Giorgio Agamben**. Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em História pelo Departamento de História da Universidade Federal Fluminense. 2012.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de C. Moura. São Paulo: Martins Fontes. (Texto original publicado em 1945).

NUHR, Andréia. **Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança**. São Paulo: PUC, 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 159 a 176.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PEREIRA, João A. Fraz. *In*: NOLF, Angela; MACEDO, Vanessa (Orgs.). **PONTES MÓVEIS: Modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade**. 1. ed. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRIGOGINE, Ilya. **Ciência, razão e paixão**. Organização Edgard de Assis Carvalho, Maria da Conceição de Almeida. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Livraria da Física, 2009.

RABINOVICH, Elaine Pedreira. Infância e história - destruição da experiência e origem da história. **Rev Bras Cresc Desenv Hum** v. 15, n. 2, p. 119-123, 2005.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO, 2005, 72p.

_____. O espectador emancipado. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 107-122, 2010.

_____. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. O espectador emancipado. Tradução de Daniele Ávila. **Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. v. 1, n. 15, Out, 2010. Florianópolis: UDESC/CEART Semestral.

_____. **A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière**. Entrevista Ranciere. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3. ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 6. ed. Apresentação de Elida Tessler. - São Paulo: Fapesp: Intermeios, 2013.

_____. **Redes da criação:** construção da obra de arte. 2. ed. Horizonte, 2006.

SERRANO, Leonardo Sebiani. **Corpografias:** uma leitura corporal dos intérpretes-criadores do grupo Dimenti. Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas. Salvador, 2010.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade.** Bahia: EDUFBA, 2005.

SILVA, Camila Vieira. **Por uma estética do fluxo:** sensorialidade e corpo no cinema asiático contemporâneo. VII Encontro Nacional de História da Mídia – Mídias alternativas e alternativas midiáticas. Fortaleza-CE, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Por%20uma%20estetica%20do%20fluxo.pdf>>. Acesso: 11 set. 2015.

SCAVONE, Lucila. Tecnologias reprodutivas: novas escolhas, antigos conflitos. cadernos pagu (10) 1998: pp.83-112. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/106692/mod_resource/content/2/Scavone%20Tecnologias%20Reprodutivas%201998.pdf>. Acesso em: 06 set. 2015.

SCHENER, Richard. **What is performances studies anyway?** Cp. 21 In: Ends of Performance – tradução.

SODRÉ, Muniz. Diversidade e diferença. **Revista Científica de Información y Comunicación.** Número 3, 2006. Sevilla, SECCIÓN CLAVES.

STUART HALL. **A identidade cultural na pós-modernidade.** DP&A Editora, 1. ed., 1992, Rio de Janeiro, 11. ed. 2006, 102 p. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro.

_____. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende ... [et al.]. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VIEIRA, Jorge. Rudolf Laban e as modernas ideias científicas da complexidade. In: MOMMESHON, Maria e PRETELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban – o mestre do movimento.** São Paulo: Summus, 2006.

YIN, R. K. **Estudo de caso:** planejamento e métodos. Tradução de Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

APÊNDICES

APÊNDICE A: QUESTIONÁRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Título do Projeto (provisório): “RE ENACTMENT NO FILME PINTA: UM FLUXO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA”

Pesquisadora Responsável: Railda Prudente da Silva

Parte I Dados pessoais

Nome: _____

Gênero: _____

Idade: _____

CPF: _____

Relação no Dimenti: _____

Tempo no grupo: _____

Nacionalidade: _____

Cidade onde nasceu: _____

Parte II Informações do *Re enactment*

Nosso objeto de estudo não é somente entender a prática do *re-enactment* a partir de um contínuo atualizar na dança contemporânea, mas também a partir do corpo, da dança e das referências artísticas que se atualizam, resignificando e se transformando no filme *Pinta*. O *re-enactment* “não recria uma obra passada, não resgata uma dança parada no tempo que já foi. O *re-enactment* atualiza virtuais presentes da obra que já foi, mas que, no entanto, ainda age e por isso ainda é uma obra é (uma “matéria fantasma”), sem fim, nem término” (LEPECKI, 2010, p. 19).

Parte III Questões 1

1. Que corpo enquanto material performativo era proporcionado no trabalho do grupo Dimenti?
2. O que você percebe que ficou no corpo enquanto material performativo da cena palco, que levou para a tela cinema?

3. O que você compara na trajetória do corpo da cena palco para o corpo tela cinema?
4. Quais os aspectos da dança contemporânea que abrem suas perspectivas, e não restringem mais o palco enquanto espaço cênico para a dança?
5. Para você como é o corpo performático no filme Pinta, e como lida com a forma híbrida de compor as cenas?
6. Você considera que o filme Pinta utiliza a prática do re enactment como processo criativo? Poderia explicar?
7. Como você considera o processo criativo de Jorge Alencar no filme Pinta?
8. Poderia falar um pouco da sua experiência de ser um artista da dança e fazer cinema?

Parte V Sugestões

Poderia dar alguma outra sugestão ou fazer um questionamento sobre o trabalho corporal de Dimenti?

Muito Obrigado

APÊNDICE B: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado para participar de uma pesquisa como voluntário. Se aceitar fazer parte do estudo, autorize ao final deste documento. Se não entender alguma coisa, peça esclarecimentos, e só assine após ter certeza de ter tirado todas as suas dúvidas. Este documento está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é da pesquisadora responsável, a mesma pessoa que irá agora apresentar este documento.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Título do Projeto (provisório): “*RE ENACTMENT* NO FILME *PINTA*: UM FLUXO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA”

Pesquisador Responsável: Railda Prudente da Silva

Instituição a que pertence o Pesquisador Responsável: Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Programa de Pós-Graduação em Dança

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO:

Informações sobre o participante:

Nome:

RG:

Endereço:

Cidade:

UF:

CEP:

Telefone:

E mail:

1. Natureza da pesquisa: Análise sobre o *re enactment* no filme *Pinta* como um fluxo na dança contemporânea. O filme *Pinta* (2013), tem como direção o artista Jorge Alencar e Dimenti - produtora cultural e ambiente de criação artística.

2. Justificativa: Interesse que a autora dessa pesquisa tem em processos de criação em dança contemporânea, buscando compreender as transformações, interações e atualizações de sua prática no mundo de hoje. No âmbito acadêmico, a pesquisa visa a contribuir para o entendimento da Dança como área específica de conhecimento. Este estudo vem se delineando por uma compreensão diferenciada das relações complexas da dança e seus possíveis e inesgotáveis processos criativos.

3. Participantes da pesquisa: estamos convidando a participar da pesquisa, como voluntários, os intérpretes-criadores do grupo Dimenti, e o diretor, intérpretes-criadores do filme *Pinta*.

4. Envolvimento na pesquisa: Se aceita participar neste estudo, terá que preencher um questionário com informações relevantes à pesquisa. É possível também que existam entrevistas durante o processo de pesquisa. O questionário pedirá informações básicas sobre seu percurso artístico-pessoal, perguntas sobre formação acadêmica, técnica e vivencial, além de seu parecer dos outros colegas e dos processos criativos do grupo. As entrevistas estariam dirigidas do mesmo jeito. Ademais se utilizaram imagens e fotografias das obras do Dimenti e do filme *Pinta* para ilustrar a dissertação. Você pode se recusar a participar ou desistir de continuar participando em qualquer fase da pesquisa, sem qualquer penalidade. Sempre que quiser, você poderá pedir mais informações sobre a pesquisa através do telefone da pesquisadora responsável (73 99156 3521) ou pelo e-mail (rainha_38@hotmail.com).

5. Riscos e desconforto: você não estará correndo nenhum risco previsível ao participar deste estudo.

6. Benefícios: Como resultado de pesquisa, é possível que os investigadores apreendam mais acerca da quantidade crescente de *re-enactments* na dança contemporânea, numa contingências de transformação, interconexões de informações corporais e culturais nos processos criativos e encenação, que compõem experimentos artístico-poéticos dança e cinema.

7. A participação da pesquisadora responsável deste estudo é pública, os resultados aparecerão numa publicação acadêmica e poderiam ser divulgados numa outra publicação ou congresso, mas reconhecendo a sua autoria. Assim também como imagens e fotografias.

8. Os convidados, não perderão nenhum direito legal por assinar este documento. Ao assinar, eles mantém o direito de dar opinião e fazer perguntas.

Agradeço juntamente como a minha orientadora, Fátima Campos Daltro de Castro, por sua colaboração e interesse na pesquisa.

Atenciosamente,

Pesquisadora responsável

Concordância do responsável em participar

Eu, _____,
concordo em participar do projeto descrito.

Assinatura:

Local/Data: _____